LITERATURA VENEZOLANA EN PERSPECTIVA: VOCES CONTEMPORÁNEAS

Organizadoras

Tatiana da Silva Capaverde

Juliana Bevilacqua Maioli

edições makunaima

edições makunaima

Coordenador
José Luís Jobim
Diagramação e editoração
Casa Doze Projetos e Edições

Datos Internacionales de Catalogación en la Publicación (eDOC BRASIL)

L776 Literatura venezolana en perspectiva [Libro electronico] : voces contemporáneas / Organizadores Tatiana da Silva Capaverde, Juliana Bevilacqua Maioli. – Rio de Janeiro, Brasil: Edições Makunaima, 2022.

Formato: PDF
Requisitos del sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acceso: World Wide Web
ISBN 978-65-87250-28-1

1. Ficción venezolana. 2. Literatura Venezolana – Cuentos. I. Capaverde, Tatiana da Silva. II. Maioli, Juliana Bevilacqua.
CDD V863

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CAPES PROCAD AMAZÔNIA

CAPES

Livro, financiado parcialmente com os recursos do PROCAD-AM/CAPES

LITERATURA VENEZOLANA EN PERSPECTIVA: VOCES CONTEMPORÁNEAS

Organizadoras

Tatiana da Silva Capaverde
Juliana Bevilacqua Maioli

edições makunaima

Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Tabla de contenido

PREFACIO 6

LAS VOCES DE LA LITERATURA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA: resonancias más allá de las fronteras 10
Tatiana da Silva Capaverde
Juliana Bevilacqua Maioli

MIGRACIONES DE LA LITERATURA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA: nuevos ejes de la edición y la circulación internacional 22
Katie Brown

CRÓNICAS DISIDENTES: la memoria colectiva que transgrede la censura en Venezuela. 45
Claudia Cavallin

LA DOBLE INSCRIPCIÓN DEL SUJETO FRONTERIZO: escenografía enunciativa intersticial en *Díptico de la frontera* (2020), de Luis Mora Ballesteros 65
Lilibeth Zambrano

LENGUAJE SIAMÉS: poesía, collage y desplazamiento 94
Cristina Gutiérrez Leal

EL CUERPO MUDO DE LA LENGUA EN EL NUEVO MUNDO HABITADO: *Rua São Paulo* de Jesús Montoya 119
Daniela Campos

DESPLAZAMIENTOS EN LA NARRATIVA DE JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ: una lectura de *Una tarde con campana* y *Recuerda que te espero* 141
Juliana Bevilacqua Maioli
Tatiana da Silva Capaverde

EL ESPACIO DESPLAZADO EN TRES NOVELAS VENEZOLANAS CONTEMPORÁNEAS 174
Liliana Lara

EL PAÍS DESDE LEJOS: la migración venezolana en las ficciones de Karina Sainz Borgo 195
Luz Marina Rivas

VIOLENCIA Y DISTOPÍA EN *LA HIJA DE LA ESPAÑOLA*, DE KARINA SAINZ BORGO 219
Grégory Zambrano

VENEZUELA BAJO LA MIRADA CALEIDOSCÓPICA DE ANA TERESA TORRES. Cuatro momentos de su itinerario. 249
Jesús Arellano

DATOS DE LOS AUTORES 277

ÍNDICE ANALÍTICO 284

Prefacio

Agradezco a Tatiana y Juliana por la honorable invitación a prologar el libro que los lectores tienen ahora en la mano, *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*, organizado por Juliana Bevilacqua Maioli y Tatiana da Silva Capaverde. Tuve el placer de conocer y convivir con Tatiana en su estancia en la Universidade Federal Fluminense - UFF, cuando estudiaba un doctorado en Literatura Comparada, bajo mi orientación. En aquel entonces, su pasión era Jorge Luis Borges y sobre él escribió una destacada tesis.

Ahora, pasado unos años, cuando me llega esta invitación, me sorprende que el objeto de interés de una de las organizadoras ya no sea el gran nombre de la literatura argentina, muy cercano a la joven gaucha de los años anteriores, sino las voces contemporáneas de la literatura venezolana, más cercana a la investigadora que, en la actualidad, vive en una región fronteriza con Venezuela, el Estado de Roraima. Ese cambio de objeto de estudio, muy común entre nosotros, investigadores y profesores, tiene como incremento los desplazamientos sufridos por las dos organizadoras, una natural del sur y la otra del sudeste brasileño y actualmente actuando en Universidades de la región norte, un hecho que pocos académicos en Brasil pueden explotar: el diferencial de vivir y actuar en las regiones fronterizas de nuestro país.

El título del libro se explica por sí mismo, se trata de nuevas voces y no de voces tradicionales, no menos importante, que aprendemos y enseñamos en las carreras de Letras. Nos acostumbramos a hablar de Rómulo Gallegos, máximo exponente de la "novela de la tierra" con *Doña Bárbara*, Arturo Uslar Pietri y Teresa de la Parra

y muchos otros, sin dejar de mencionar el primer gramático de la lengua castellana, Andrés Bello.

No es por casualidad que las voces contemporáneas están en el título y en el centro de las discusiones y problemas que trae el libro, que son las migraciones y los desplazamientos. En siete de los diez títulos de los artículos recogidos en este volumen, están presentes las palabras migraciones o desplazamientos.

Los problemas políticos, geopolíticos y recientes del país están cambiando el perfil de la literatura urbana y poscolonial, tan presente hasta la década de 1980, en la literatura producida en ese moderno y rico país vecino, debido a la exuberante producción de petróleo. El problema actual, que se lee en las narraciones, está estrechamente relacionado no solo a la vida, sino también a los imaginarios de los venezolanos: emigrar, irse, reconstruir la memoria sobreviviente y construir una nueva historia en otro lugar. Alteridad, choque cultural y diferencia son las palabras que definen estos imaginarios y estas historias en tránsito y tráfico.

Dar voz y traer al conocimiento de los lectores brasileños estas historias es el principal aporte de esta obra que ya nace original y necesaria. Las nuevas voces de la literatura venezolana son presentadas a través de la lectura y la mirada atenta de críticos brasileños y venezolanos que, juntos, quieren echar luz a una literatura poco conocida en el resto del país.

Brasil, a través del Estado de Roraima, recibe, todos los días, enormes contingentes de venezolanos. Ahora además de acoger, en un gesto de generosidad y escucha, los investigadores nos hacen conocer las historias de las personas que llegan en otros países en un momento de cambio en la vida. Cambio de lugar, cultura, pertenencia, idioma, familia, valores, afecto y tantas otras cosas...

Las Universidades de Roraima y Rondônia, a través de sus Programas de Posgrado, no son cómplices del silencio y del abandono. Estas Universidades, ubicadas en la región norte de este país,

además de asumir la tarea de incluir en los Estudios de Literaturas y Culturas las textualidades y el arte de los indígenas, ribereños, condenados por la violencia de diversos orígenes, ahora también toman para sí el objetivo de amplifican las voces emergentes de la cultura de la diáspora venezolana.

Felicidades a Juliana y Tatiana. Así como los demás lectores brasileños, estoy interesada en escuchar las voces venezolanas contemporáneas y conocer más su literatura.

Livia Reis
Universidade Federal Fluminense
Niterói, 3 de septiembre de 2022.

Las voces de la literatura venezolana contemporánea: resonancias más allá de las fronteras

Hablar es una necesidad, escuchar es un arte.

(Goethe)

Esta compilación es un intento de ponerse a la escucha de la literatura venezolana contemporánea, con el fin de auscultar, discutir y reflexionar acerca de sus directrices y tendencias emergentes en las dos primeras décadas siglo XXI. Reconocido anteriormente como país de destino de muchos extranjeros, provenientes sobre todo del continente europeo, Venezuela ha experimentado en los últimos años un proceso diaspórico derivado de la profunda crisis económica, política, social y humanitaria que atraviesa el país. Las discusiones planteadas en este libro incursionan en las voces literarias adscritas a un complejo contexto de producción y recepción en las que las distancias, los tránsitos y los insilios se convierten en los lugares de habla de aquellos sujetos que tratan de acercarse estéticamente a la movediza y contradictoria realidad venezolana —hilvanando las memorias del pasado a las circunstancias de un presente inestable y de difícil aprehensión— como estrategia para ensayar los derroteros de un futuro posible.

La motivación que nos ha animado a llevar a cabo este proyecto nace de las inquietudes surgidas a lo largo de las investigaciones desarrolladas en la Universidade Federal de Roraima[1] y en la Uni-

1 Proyecto de investigación intitulado *Representações do Deslocamento Cultural na Literatura Hispânica* coordinado por la Doctora Tatiana da Silva Capaverde.

versidade Federal de Rondônia[2], instituciones académicas ubicadas al norte de Brasil, más precisamente, en dos estados fronterizos que han recibido un gran contingente de inmigrantes y refugiados venezolanos. De hecho, la ciudad de Pacaraima, en Roraima, es una de las principales puertas de entrada de estas personas al territorio brasileño; mientras que Porto Velho, capital de Rondônia, por su parte, acoge a miles de familias oriundas del país vecino. De ese modo, ambos sitios figuran como zonas privilegiadas de ese encuentro cultural, igualmente tensionado por impactos sociales y retos políticos demandados para la acogida de la población migrante.

Al tener en cuenta que el tema de los desplazamientos en la literatura latino-americana y amazónica constituye el objeto de análisis de nuestros estudios, la inmigración venezolana en Brasil nos sensibilizó a entender mejor ese proceso que forma parte de nuestra experiencia empírica, a la vez que despertó en nosotros el interés por analizarlo a partir de la perspectiva literaria, con el fin de observar cómo la literatura producida, desde o sobre Venezuela, lo había incorporado al conjunto de sus producciones contemporáneas.

En esta recopilación titulada *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*, el sentido atribuido a la acción de escuchar está más allá del simple gesto empático de entender al Otro y de asumir una postura solidaria hacia sus pautas sociales o políticas. Tampoco se restringe al acto de "dar voz" a determinado grupo, ya que esta expresión oculta, en sus entrelineas, la asimetría implicada en el marco de las relaciones de poder con la que veladamente se suele subalternizar a los sujetos y jerarquizar las culturas. Ahora bien, el verbo escuchar puede generar un cierto extrañamiento dado que nuestras lecturas parten de un acercamiento a la palabra

2 Proyecto de investigación intitulado *Do olhar imperial ao paradigma da escuta: processos de ressemantização do signo da viagem no discurso literário latino-americano*, coordenado por la Doctora Juliana Bevilacqua Maioli, institucionalizado por la portaria nº 012/2022/PROPESQ/UNIR.

escrita, de manera que aquí escuchamos novelas, poemas, cuentos y crónicas. ¿Entonces, a qué nos referimos cuándo nos proponemos escuchar las voces de la literatura venezolana?

La literatura, por su lenguaje polifónico, transcendente y por su carácter dialógico, expresa voces y subjetividades que ponen en tela de juicio diferentes constructos discursivos e ideologías, configurándose como un instrumento capaz de desmantelar, a partir de la perspectiva ficcional, los discursos y narrativas subyacentes en determinadas fronteras dicotómicas del pensamiento occidental sobre las que se edifican las bases de la colonialidad del poder (centro – periferia; modernidad – tradición; sujeto – cuerpo; naturaleza – razón; civilización – barbarie; entre otras). La ficción, al desestabilizar esos valores y estructuras de la racionalidad moderna nos permite ingresar a otras epistemes, otros sistemas simbólicos con los que podemos significar el mundo. Por eso, a través de la literatura nos transportamos a espacialidades materializadas estéticamente que nos permiten experimentar otras vidas y afectos, que, a su vez, nos conducen a pensar posibilidades alternativas de existencia, espacios de pertenencia e, incluso, nos llevan a indagar los nacionalismos y las construcciones identitarias. La voz literaria reverbera en la potencia de lo humano, en sus contradicciones y en su pluralidad. En cuanto lugar de ejercicio de alteridad, la literatura es la vía posible para la escucha y la articulación de las diferencias.

Mia Couto, escritor mozambiqueño, en su *Pensatempos* (2005) declara: "*Me entristece cuanto hemos dejado de escuchar. Dejamos de escuchar las voces que son diferentes, los silencios que son diversos*" (traducción nuestra)[3]. El fragmento reflexiona sobre un rasgo de la vida contemporánea, en el que la individualidad se sobrepone a lo colectivo, imponiendo brechas que desconectan a los hombres de la naturaleza y de su misma humanidad. Para Mia

3 Cf. Original: "Me entristece o quanto fomos deixando de escutar. Deixamos de escutar as vozes que são diferentes, os silêncios que são diversos."

Couto, la escucha es fundamental para el desarrollo de una mirada más atenta a la otredad —a lo diverso— debido a su dimensión creadora. Íntimamente ligada a la tradición oral, la escucha plantea la construcción de relaciones interpersonales que, en los días de hoy, los aparatos electrónicos aún no logran llevar a cabo:

> [...] contar historias no es simplemente transmitir algo que ya está hecho. En el momento en que se cuenta una historia a alguien, no hay allí una escucha mecánica, sino un algo que es capaz de crear, sobre todo, la construcción de una relación entre personas y, evidentemente, la máquina no puede hacer eso.
>
> La construcción de esa relación interpersonal y el afán por alcanzarla deja una marca: es como si la historia existiera tan solo para crear esa red, esa capacidad de estar juntos, de escucharnos y de ser otros. (COUTO, 2017, online – traducción nuestra)[4]

En el contexto de la narración de historias, la escucha no se confunde con una acción mecánica muchas veces asociada al automatismo enajenante de la vida cotidiana. En su lugar, se ejerce una clase de escucha activa dotada de un potencial creativo, con la que se logra (r)establecer las conexiones interpersonales orientadas hacia la capacidad de "estar juntos, de escucharnos y ser otros". La facultad de "ser otro" tal como es aludida por Mia Couto, nos remite al concepto de la ontología de la escucha propuesta por Jean Luc Nancy (2007). Para el filósofo francés:

> Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mi tanto como en torno a mí, y desde mi tanto como hacia mí: me abre en mi tanto como afuera, y en

4 Cf. Original: "[...] contar histórias não é simplesmente transmitir alguma coisa que já está feita. No momento em que se conta a história a alguém, não há ali uma escuta mecânica, mas sim qualquer coisa que cria, sobretudo, a construção de uma relação entre pessoas e, obviamente, a máquina não pode fazer isso. A construção dessa relação interpessoal e do apetite por ela marca: é como se a história existisse só para criar essa rede, essa capacidade de estarmos juntos, de escutarmos, de sermos outros."

> virtud de esa doble, cuádruple o séxtuple apertura, un «si mismo» puede tener lugar. Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro. La escucha constituiría así la singularidad sensible que expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (aistética) como tal: la partición de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio. (NANCY, 2007, p.33-34)

El concepto de escucha subyacente a esta compilación está basado en la idea de la apertura del sujeto 'en' y 'desde' sí mismo hacia el Otro, a fin de dejarse penetrar por las resonancias de su entorno. Es un estar "sujeto a" los sentidos que se pueden construir a partir de la "singularidad sensible", de estar "afuera y adentro" a la vez, es "estar abierto desde afuera y desde adentro", de uno al otro y de uno en el otro. Ponerse a la escucha es estar al borde "de la división y de la participación, de la desconexión y del contagio". Más allá de la percepción de los sentidos sensatos e inteligibles, la escucha presupone la aprehensión de lo sensible. Según Nancy:

> [...] en todo decir (y quiero decir en todo discurso, en toda cadena de sentido) hay un entender, y en el propio entender, en su fondo, una escucha; lo cual querría decir: tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene. [...] Si «entender» es comprender el sentido (ya sea en sentido figurado o en el que denominamos sentido propio: oír una sirena, a un pájaro o un tambor ya es comprender en cada ocasión, por lo menos, el esbozo de una situación, de un contexto, si no de un texto), **escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y, en consecuencia, no inmediatamente accesible**. (NANCY, 2007, p. 18, subrayado nuestro)

Si en todo discurso hay una cadena de sentido, por detrás de las palabras escritas ocurre un proceso análogo, de modo que leer

literatura, presupone un ejercicio de escucha que está más allá de la decodificación de los fonemas, signos e imágenes estéticas. Hay un sentido que se encuentra en las resonancias de la textualidad y las redes discursivas, "no inmediatamente accesible", pero que debe ser aprehendido por otra condición sensitiva, como quien se deja penetrar por la voz narrativa y se sumerge en ella. En ese acto de ausculta del lenguaje escrito, somos traspasados por memorias y relatos enunciados desde diferentes lugares y temporalidades que, a partir de la ficción, desestabilizan las certezas, creencias y saberes del lector. Si partimos del supuesto que la literatura es el espacio de la alteridad, es posible pensar la escucha como lugar ocupado por el sujeto inclinado a abrirse a las resonancias del sentido, animado a articular las diferencias por las que tratará de replantear su propio modo ser y estar en el mundo.

Delante de lo expuesto, les invitamos a escuchar las palabras sensatas y sensibles de los estudiosos que aquí aportan sus imprescindibles reflexiones sobre la literatura venezolana e igual nos invitan a escuchar las voces de sus exponentes más destacados en las últimas décadas. Movidas por el afán de establecer un diálogo provechoso y resonante, buscamos replantear las discusiones acerca del lugar que ocupa Venezuela en la escena de la literatura latinoamericana, con vistas a entender cómo su narrativa reciente focaliza los despliegues de la compleja experiencia del desplazamiento, asimilando las diferentes modalidades de tránsito interculturales y geográficos (migración, exilio, errancia, etc.), así cómo las diversas formas de expresión de los desplazamientos estéticos (lingüísticos, estructurales, autorales, entre otros); es el objetivo de esta compilación, la cual, también busca dar a conocer en Brasil y otros países del mundo, las voces de una literatura insurgente.

Introducimos esta colección con dos estudios de corte panorámico. El primer artículo titulado "Migraciones de la literatura venezolana contemporánea: nuevos ejes de la edición y la circula-

ción internacional", de Katie Brown, esboza un panorama general de la circulación de autores venezolanos fuera de Venezuela, con especial atención en la producción de aquellos que viven en otros países y publican a través de editoriales extranjeras, ampliando de esa manera la comprensión y las fronteras del concepto de literatura nacional. Presenta los contextos editoriales anteriores y posteriores al siglo XXI, con énfasis en el periodo chavista y la masiva migración contemporánea. La autora discurre sobre los principales caminos editoriales abiertos por los autores venezolanos migrantes, que construyen nuevas comunidades lectoras y redes de divulgación para la circulación de su producción literaria en la contemporaneidad.

Claudia Cavallin, por su parte, en "Crónicas disidentes: la memoria colectiva que transgrede la censura en Venezuela", nos presenta el actual contexto de producción de las crónicas que tienen la importante función social y cultural de difundir la realidad del país, a partir de una mirada actual y crítica. El género, que en el pasado fue portavoz de las conquistas ultramarinas y de la descripción de la naturaleza y riquezas nacionales, en la actualidad es utilizado por muchos autores para tratar los temas sociales y sacar a la luz experiencias testimoniales como forma alternativa de difusión de información. La autora trata sobre el contexto político y social de Venezuela, con el fin de señalar algunas obras que ejercen un papel disidente frente a la realidad de represión y buscan aprehender las palabras y los silencios personales de los subalternos, con énfasis en la producción que tematiza las experiencias de migración en masa del país.

Tras ese acercamiento general, presentamos una segunda sección de estudios que tratan de incursionar más detenidamente en una obra o autor específico, pero siempre con la finalidad de discutir, desde diferentes perspectivas teóricas, el tema del desplazamiento. Además de la presencia temática, se advierte que los tránsitos tam-

bién son explotados a nivel estético por los escritores que buscan construir nuevas relaciones entre formas y códigos.

El texto de Lilibeth Zambrano intitulado "La doble inscripción del sujeto fronterizo: escenografía enunciativa intersticial en *Díptico de la frontera* (2020), de Luis Mora Ballesteros", aborda la construcción del sujeto y de la narrativa fronteriza localizados geográficamente en la región colombo-venezolana. La autora aborda el concepto de frontera, sus dinámicas de interacción e integración a fin de pensar la noción de entre-lugar y entre-medios. De ese modo, propone un análisis de obra de Luis Mora Ballesteros a partir de las hibridaciones textuales y de los intersticios culturales simbólicos con el objetivo de demostrar los movimientos inter/transculturales presentes en las cartografías, en los sujetos y en los textos fronterizos.

El artículo "Lenguaje siamés: poesía, collage y desplazamiento", de Cristina Gutiérrez Leal, tiene como objetivo demostrar que la literatura venezolana ha presentado de forma recurrente la propuesta de conjugar los desplazamientos estéticos y geográficos. Las obras analizadas son *Cosmonauta* (2020), de Enza García Arreaza, y *Simetría del hematoma* (2021), de Flora Fracola, construidas a partir del lenguaje siamés, es decir, interconexiones entre collage y poesía. El análisis los textos de dos escritoras emigrantes también pretende pensar la estética como forma de reflejar potentes formas de tránsitos que ultrapasan los géneros estéticos y la noción de territorialidad.

Los desplazamientos estéticos y formales igualmente están presentes en la obra *Rua São Paulo* de Jesús Montoya. Daniela Campos, en el capítulo "El cuerpo mudo de la lengua en el nuevo mundo habitado: *Rua São Paulo* de Jesús Montoya", nos presenta su análisis en el que hace evidente que el cuerpo está presente en la estructura lingüística de los poemas, lugar donde se puede hallar metaforizado el sujeto desplazado. Además, la obra presenta un compendio de fotografías, que, junto a los poemas, materializan

ausencias y el pasado perdido. La construcción del libro entre imágenes y palabras pone de relieve los tránsitos estéticos, así como su temática subraya la voz del sujeto marcado por la fragmentación y las pérdidas.

Además de los desplazamientos estéticos que materializan los tránsitos sufridos por los sujetos en la estructura textual, hay unos estudios que buscan apuntar en las construcciones simbólicas y espaciales las representaciones de las diferentes formas de tránsitos y sus distintas significaciones. De ese modo, los trabajos que componen la tercera sección de este libro enfocan los relatos que operan la representación del imaginario de la movilidad, de la espacialidad en las construcciones memorialísticas y de las estrechas relaciones entre historia y literatura, con énfasis en aquellas que denuncian la violencia contra mujeres y ciudadanos en regímenes opresores.

El capítulo escrito por Juliana Bevilacqua Maioli y Tatiana da Silva Capaverde, intitulado "Desplazamientos en la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez: una lectura de *Una tarde con campana* y *Recuerda que te espero*", trata de hacer una reflexión sobre la escritura de Juan Carlos Méndez Guédez y sus diferentes formas de representar el desplazamiento cultural. En este trabajo, las autoras proponen la lectura de las dos novelas a fin de analizar cómo se producen, en esas narrativas, la resemantización de la experiencia de tránsito, ya sea la migración, como en el primer caso, o el viaje, en el segundo. Se puede identificar una poética del tránsito en la obra del autor que se caracteriza por adoptar una perspectiva contemporánea que atribuye nuevos sentidos a los desplazamientos.

La categoría espacial está muy presente en los artículos de esta colección. Así como en el trabajo anteriormente mencionado, que utiliza la categoría espacial con la finalidad de demostrar las interconexiones entre las percepciones sensoriales y los lugares de la memoria en las obras de Méndez Guédez, Liliana Lara la adopta como categoría central de su análisis "El espacio desplazado en tres

novelas venezolanas contemporáneas". La autora se propone examinar el espacio narrativo en tres novelas que se desarrollan en un país no nombrado con el objetivo de señalar que la fuerza simbólica no está en el nombre, sino más bien en la representación del poder de opresión, de silenciamiento, de fantasmagoría y de muerte. Las obras son: *Mujeres que matan* (2019), de Alberto Barrera Tyzska, *Ficciones asesinas* (2021), de Krina Ber, y *El tercer país* (2021) de Karina Sainz Borgo, donde en "el mal espacio" configura el vacío y el silencio, lo que significa más que una referencia directa a Venezuela.

También sobre la obra de Karina Sainz Borgo, Luz Marina Rivas y Grégory Zambrano buscan presentar diferentes perspectivas. Luz Marina Rivas en "El país desde lejos: la migración venezolana en las ficciones de Karina Sainz Borgo" se propone observar las cuestiones de representación del femenino en las obras *La hija de la española* (2019) y *El Tercer País* (2021), no olvidando destacar el contexto político social migratorio que las obras imponen a sus protagonistas mujeres. Ya Grégory Zambrano, en "Violencia y distopía en *La hija de la española*, de Karina Sainz Borgo", analiza la novela buscando discutir los conceptos de utopía y distopía a partir de la observación de la representación de la violencia provenientes del totalitarismo, tales como la represión, la censura, la violencia política y la migración. A partir de correlaciones con la historia de Venezuela, el investigador demuestra que la autora forma parte de un grupo de escritoras de la actualidad que intenta pensar la realidad venezolana desde la literatura.

Jesús Arellano, por su parte, nos presenta un texto dedicado a la obra de Ana Teresa Torres. Tomando en cuenta que la obra de la autora tiene como eje temático la exploración histórica de la crisis económica, social y política de Venezuela; el texto analiza cómo los desplazamientos, el espacio y la memoria se articulan en sus obras. Arellano elabora un retrato completo de la vasta obra de la autora además de apuntar más específicamente en las novelas *La escribana*

del viento (2013), *Diario en ruinas (1998-2017)* (2018), *Viaje al poscomunismo* (2020) y *Diorama* (2021) las formas caleidoscópicas de significar las memorias y, por lo tanto, la historia.

En un recorrido variado en términos de perspectiva teórica y corpus literario, los estudios reunidos pretenden ponerse a la escucha de las diferentes voces enunciadas en la literatura venezolana contemporánea, evidentemente, sin la pretensión de agotarlas. Lo que nos proponemos es auscultar una realidad que, pese a sus conflictos locales, alcanza una relevancia transnacional. La pobreza, juegos de poder, la violencia y la opresión, las migraciones (forzosas o no), los tiempos de autoritarismos no son tan solo un asunto político o literario limitado a una nación. En cambio, son temas que nos convocan a todos por su naturaleza humanitaria y, consecuentemente, humana. Pensar la crisis venezolana y la consecuente diáspora de su población a partir de su literatura nos conduce a reflexionar sobre la misma realidad latinoamericana en el contexto global, sobre sus límites, avatares y retos. Que las voces enunciadas por los narradores y, a la vez, por los críticos invitados a compartir ese espacio de interlocución y construcción del saber, resuenen más allá de las fronteras.

Octubre de 2022.

Juliana Bevilacqua Maioli
Tatiana da Silva Capaverde

REFERENCIAS:

COUTO, Mia. *Pensatempos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. *O poder de contar e ouvir e histórias*. 2017. Disponible em: https://www.fronteiras.com/leia/exibir/o-poder-de-contar-e-ouvir--historias . Acceso en 01 de oct. 2022.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Migraciones de la literatura venezolana contemporánea: nuevos ejes de la edición y la circulación internacional

Katie Brown[1]

Empecé a estudiar la literatura venezolana hace diez años. En este entonces, encontrar literatura venezolana en el Reino Unido más allá de un puñado de autores –tales como Rómulo Gallegos, Teresa de la Para, Arturo Úslar Pietri, o Ana Teresa Torres– era un desafío. Pero las cosas han cambiado rápidamente durante esta década. Se publica, se vende y se lee un número cada vez mayor de obras de escritores venezolanos en el extranjero, tanto en el idioma original como en traducción. Así lo afirma Victor Carreño:

> Desde principios del siglo XXI, la literatura venezolana ha sido cada vez más visible en la escena literaria internacional a través de la narrativa, la poesía, el ensayo o el teatro, gracias tanto al reconocimiento de premios internacionales como a la difusión que ha recibido desde las universidades, las editoriales y la crítica. (CARREÑO, 2020, p.371)

El objetivo del presente capítulo no es ofrecer un panorama de autores, libros, estéticas o temas notables de esta nueva literatura venezolana. Para esto, recomiendo el libro *Narrativas del descalabro* de Patricia Valladares-Ruiz (2018) o el capítulo "Narrativa venezolana: expansión y resistencia" de Gisela Kozak-Rovero (2021). En cambio, trato los mecanismos por los cuales la escritura venezolana llega a nuevos públicos fuera del país, siguiendo el enfoque

1 University of Exeter, Reino Unido

sociológico y materialista de investigadores como Sarah Brouillette y Ana Gallego Cuiñas. La última nota:

> En esta nueva centuria se publican más libros y se desarrollan, como nunca, las redes de intercambio en el mercado editorial, al tiempo que se profesionalizan los agentes y mediadores del libro a través de másteres y cursos de formación, dirigidos a escritores, editores, agentes, críticos, etc. (GALLEGOS CUIÑAS, 2021, p.13)

Propongo estudiar la combinación de estos cambios en la industria editorial al nivel global con las circunstancias políticas y sociales específicas de Venezuela. En este capítulo, considero unos factores significativos en la creciente circulación internacional y traducción de la literatura venezolana, con referencia a una variedad de estudios de casos. En primer lugar, con el advenimiento de la Revolución Bolivariana y la creciente inestabilidad sociopolítica en Venezuela, lectores internacionales han recurrido a la literatura para aprender más sobre el país, lo que ha generado una demanda de publicaciones y traducciones. En segundo lugar, el rápido aumento de la emigración desde Venezuela significa que autores venezolanos tienen cada vez más contacto con editoriales internacionales y más oportunidades para dar a conocer su trabajo a nuevas audiencias. De manera parecida, editores venezolanos han podido establecer sus propios editoriales en sus países de acogida, incluidos los Estados Unidos, España y Chile, llegando así a un público más amplio. El aumento de la migración también significa que estos autores y editores forman parte de, o incluso establecen, redes más amplias, como las redes de escritores hispanos en los Estados Unidos. Finalmente, los desarrollos tecnológicos como el crecimiento de la publicación electrónica y los servicios de impresión bajo demanda han facilitado la circulación de literatura producida por escritores y editores dentro y fuera de Venezuela.

Unas aclaraciones preliminares. Primero, ¿qué se entiende por 'literatura venezolana'? Mantiene Gallegos Cuiñas que, en el

siglo XXI, "no funcionan los esencialismos: es 'literatura argentina' lo que se dice como 'literatura argentina': lo que puede ser leído al albur de la tradición nacional" (GALLEGOS CUIÑAS, 2021, p.13). O sea, para los fines de este estudio, no importa si un autor vive en Venezuela todavía o si escribe sobre la realidad venezolana; basta que se identifica como venezolano, incluso como una de múltiples identificaciones (por ejemplo, venezolano e hispano). Segundo, escribo desde una perspectiva extranjera. Me concentro en la circulación de textos en América Latina, los Estados Unidos y Europa, que son los contextos que mejor conozco. Reconozco la ironía de que este auge de circulación internacional coincide con una industria editorial cada vez más precaria dentro de Venezuela. Los niveles de inflación sin precedentes y el control estatal de recursos como el papel han significado que los libros, como muchos artículos cotidianos, ya no sean asequibles para muchos (VALLADARES-RUIZ, 2018, p.6). Muchas de las editoriales independientes venezolanas que florecieron en los 2010s ya han clausurado o se han mudado afuera. A través de estrictos controles de divisas, el gobierno hizo inviable la importación de libros. *El Pais* informó:

> Para lograr la concesión de dólares preferenciales para pagar las importaciones, [...] las editoriales deben primero tramitar un certificado de no producción y enviar una lista de los títulos que desean importar al Ministerio de Industria y Comercio. El organismo aprobará la petición sólo en el caso de que se demuestre que esos títulos no se editan en el país o que otros autores locales no han trabajado la misma temática. (PRIMERA, 2009, online)

En 2011, se avisó que librerías independientes estaban en crisis o iban cerrando por el alza de las rentas y el costo de importación de libros (FALCÓN Y GÓMEZ, 2011). La dificultad y el costo de importar libros pueden limitar el acceso a libros de autores venezolanos publicados en el extranjero para los lectores del país (SILVA-FERRER, 2014). Si bien el Internet ayuda un poco a aliviar

esta situación, los controles de divisas también limitan la capacidad de comprar libros desde el extranjero en línea. Este asunto merece un estudio más amplio, pero está fuera del alcance del presente capítulo.

Contexto: aproximaciones a la edición y la circulación antes del siglo XXI

Antes de pasar a los acontecimientos del siglo XXI, vale la pena señalar unas de las razones por las que la literatura venezolana circulaba internacionalmente menos que otras literaturas latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XX. La edición y la promoción de libros fueron financiadas por el estado en Venezuela, en parte bajo una "política de pacificación" en los años sesenta y setenta, la que inició una neutralización política de los intelectuales a través de un alto gasto en cultura (TORRES, 1999, p. 55-56). Debido a que los autores tenían la opción de publicar en casa, con editoriales estatales muy respetadas como Monte Ávila (fundada en 1968), no tenían tanto incentivo para buscar oportunidades en otros lugares como lo hicieron otros autores latinoamericanos. Al mismo tiempo, este fue un período de "consolidación democrática y aparente prosperidad económica en Venezuela, en contraste con el resto de la región" (GOMES, 1997, p.840). Por esto, el exilio fue mucho menos común entre los venezolanos que entre otros latinoamericanos y, en consecuencia, la literatura venezolana "no fue publicitada en el exterior por emigrados políticos interesados en dar a conocer su patria" (GOMES 1997, p.840). Asimismo, Venezuela atrajo menos atención internacional que sus vecinos, cuyas dictaduras y guerrillas llamaron la atención de los medios y la academia. En unas investigaciones sobre la traducción de la literatura latinoamericana al inglés de finales de los ochenta, Michael Scott Doyle (1988) no encontró ningún texto venezolano mientras que Jason Wilson (1989) "se sorprendió de que los reconocidos autores Salvador Garmendia y José Balza se habían pasado por alto" (MUNDAY, 1996, p.161). Otra explicación por la escasez de traducciones es la falta de inversión estatal en la

traducción (MUNDAY, 1996), a diferencia de país como Argentina y Brasil que proveen subvenciones internacionales de traducción.

Al llegar el siglo XXI, llegó también el gobierno bolivariano de Hugo Chávez (presidente de 1999 hasta su muerte en 2012, y sucedido por Nicolás Maduro hasta ahora). En cuanto a la cultura, este régimen estaba mucho más interesado en el público nacional que el internacional y, por lo tanto, hizo poco para facilitar la distribución internacional.[2] La poca participación de Venezuela en el espacio literario mundial hasta recientemente se ve en exportaciones, traducciones y premios literarios. Según cifras publicadas por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC, 2012), en 2010, Venezuela obtuvo $0,7 millones de la exportación de libros. Solo Bolivia, Cuba, Honduras y Paraguay ganaron menos que Venezuela en exportaciones. Como punto de comparación, Perú tenía aproximadamente la misma población (alrededor de 30 millones) y un Producto Interno Bruto mucho más bajo ($3.801 en comparación con $6.010), pero ganó $21,1 millones con la exportación de libros (CERLALC, 2012). Como gobiernos anteriores, el gobierno bolivariano no subvenciona la traducción. Según las bases de datos de traducciones al inglés publicadas cada año compiladas por Three Percent, con sede en la Universidad de Rochester, entre 2008, cuando comenzó la base de datos, y 2012, solo dos textos venezolanos fueron traducidos al inglés –*The Sickness* de Alberto Barrera Tyszka (2012) y *The Selected Works of José Antonio Ramos Sucre* (2012)– frente a 71 textos de Argentina y 46 de México. Otra forma de visibilización son los premios literarios. Como describe Anadeli Bencomo cuando Alberto Barrera Tyszka ganó el Premio Herralde en 2006 por *La Enfermedad*, su victoria causó conmoción en un sistema literario venezolano poco acostumbrado al reconocimiento internacional (BENCOMO, 2007).

2 Para un estudio de las políticas culturales 'bolivarianas', vea BROWN, 2019.

La creciente demanda de literatura para entender la realidad socio-política venezolana

Sin querer ignorar factores propiamente literarios, no se puede negar que el interés por la literatura venezolana ha crecido durante la época chavista, dentro y fuera del país, gracias en parte a que el público mira hacia los libros para entender la realidad venezolana contemporánea. Según Gisela Kozak-Rovero, "el interés por el proceso político venezolano ha abonado el terreno para el éxito internacional obtenido por narradores como Alberto Barrera [Tyszka] (1960), Rodrigo Blanco Calderón (1981) y Karina Sáinz Borgo (1982)" (KOZAK-ROVERO, 2021, p.240). Estos tres son los narradores venezolanos de mayor éxito en esta década, si tomamos en cuenta el reconocimiento critica, los premios, y las traducciones. Barrera Tsykza ganó el Premio Herralde en 2006 con *La enfermedad*, publicado por Anagrama, y traducido al inglés, francés, italiano, neerlandés, turco y chino; luego ganó también el Premio Tusquets por *Patria o muerte* en 2015, traducido al inglés, francés, alemán, neerlandés, polaco y turco. Rodrigo Blanco Calderón suele publicar con la multinacional Alfaguara, lo que facilita la distribución internacional de sus libros. En una entrevista, Blanco Calderón dijo: "A los escritores venezolanos [la tragedia] nos ha dado temas y posibilidades literarias. También una atención a nuestros libros que antes no teníamos" (EFE, 2019, online). Su novela *The Night* fue ganador del Prix Rive Gauche a la novela mejor traducida al francés en 2016 y del Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa en 2018. Además de francés, se ha traducido al inglés, neerlandés y checo, publicado por las mayores editoriales como Gallimard y Penguin Random House. El mismo autor mantiene que *"The Night* no es una novela de masas ni una novela sobre el chavismo" (EFE, 2019, online). Sin embargo, las editoriales le hacen publicidad citando su carácter político. Por ejemplo, Penguin Random House afirma:

> Esta es una novela política sobre la crisis financiera y la división sociopolítica en Venezuela de 2008 a 2010. El título del libro, originalmente también en inglés, es un gesto hacia el fracaso del chavismo para resistir la influencia estadounidense. (PENGUIN RANDOM HOUSE, 2022, online. Traducción mía). [3]

De hecho, un lector mexicano en GoodReads notó que se sintió "estafado" porque esperaba "una historia que narraba la descomposición social y política de Venezuela" y la novela se centra en otros asuntos (GOODREADS, 2019, online).

Victor Carreño sugiere que "el anecdotario del conflicto político ha sido convertido en 'espectáculo' de consumo por los medios masivos" (CARREÑO, 2020, p.374). El ejemplo emblemático es *La hija de la española* de Karina Sainz Borgo (2019), que fue un fenómeno editorial, vendido a 22 países aún antes de aparecer en español. Se tradujo a inglés, hebreo, ruso, árabe y muchos otros idiomas, publicado por grandes editoriales como Harper Collins y Gallimard. También apareció en la lista de libros "must-read" del año de la revista estadounidense *TIME* y ganó el Gran Premio de la Heroína Madame Figaro 2020 en Francia. Varios críticos han notado que es una novela escrita por un público europeo, que les explica Venezuela desde su perspectiva (véase LÓPEZ, 2019, por ejemplo).

En cuanto a la poesía, cabe destacar que después de larga e ilustra carera, el poeta Rafael Cadenas ha ganado, entre otros, el Premio de Literatura en Lenguas Romances de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2009), el Premio Federico García Lorca de Poesía (2016), y en 2018 llegó a ser el primer venezolano galardón del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (PRODAVINCI, 2018). Se ha reeditado su obra en España (por ejemplo, *Contesta-*

3 Cf. Original: This is a political novel about the financial crisis and socio-political division in Venezuela from 2008 to 2010. The title of the book, originally also in English, is a gesture towards Chavism's failure to resist US influence.

ciones fue editado por Visor libros en Madrid dos años después de su primera edición por Fundación para la Cultura Urbana en Caracas), y trabajos suyos han aparecido en inglés, francés e italiano. En su discurso por el Reina Sofia, Cadenas enfatizó "la importancia del lenguaje en el ejercicio de la política", afirmando que "tiene la enorme tarea de enfrentarse a la neolengua de todo totalitarismo" (PRODAVINCI, 2018, online).

No quiero sugerir aquí que la única razón por la que se leen estos textos es la política. Sin embargo, es lógico que, al aparecer Venezuela en las noticias internacionales, a los lectores les de curiosidad por lo que se escribe en/sobre el país. Es de esperarse que este interés aumente con la migración masiva, ya que los lectores internacionales entran en contacto con los migrantes venezolanos.

Migración masiva, nuevas editoriales, nuevas redes

Según Eva Valero Juan, "Hablar del desplazamiento vital, en sus diferentes formas, ya sea las del viaje, la migración o el exilio, es hablar de la historia de la literatura latinoamericana en términos generales" (VALERO JUAN, 2021, p.447). Con el régimen bolivariano, la emigración se hace una experiencia masiva por primera vez en Venezuela, tradicionalmente un país de inmigración. Durante los primeros quince años del siglo, se estima que entre uno y dos millones de venezolanos se fueron del país. La situación se agravó a mediados de los 2010s, a causa de la inseguridad, la escasez, y la falta de oportunidades, entre otros factores; hasta que, en enero de 2022, las Naciones Unidas estimaron más de seis millones de migrantes venezolanos.

Un resultado favorable de este fenómeno es que la literatura venezolana también cruce las fronteras. Silda Cordoliani ve la proliferación de venezolanos en todo el mundo como una oportunidad para que la literatura venezolana llegue a audiencias internacionales (CORDOLIANI, 2013). Así lo demuestran escritores como Juan Car-

los Méndez Guédez, Juan Carlos Chirinos y Lena Yau, residentes en España quienes publican con editoriales españolas. Al moverse a otro país, estos autores entren en contacto con editores, agentes, críticos y demás participantes en el campo editorial, lo que facilita su publicación en su país de acogida. En muchos casos, siguen publicando en Venezuela también, o con varias editoriales en distintos países (por ejemplo, *Hormigas en la lengua* de Lena Yau se ha publicado por diferentes editoriales en Tenerife, México y Estados Unidos).

Gustavo Guerrero sugiere que, para los venezolanos en el exterior, compartir su literatura con sus nuevos vecinos es una forma de permanecer conectados con su patria. Explica: "Dar a leer algunos libros de autores venezolanos, y participar en su reconocimiento, han sido dos de las maneras en que pudo asumir performativamente mi identidad venezolana en el extranjero" (GUERRERO, 2013, p.20). Para críticos como Guerrero, generar interés en la literatura venezolana en el extranjero es una cuestión de orgullo nacional, dejando que otros vean lo bueno de su país de origen. De manera parecida, la poeta Diana Moncada notó en una entrevista, "Con la migración venezolana, el hecho de que estemos en todos lados, ha hecho que nuestra poesía se conozca más en otras latitudes. Estamos haciendo ruido, nuestra poesía se está extendiendo a otros lugares" (MONCADA, 2021, online).

Más allá de publicar en nuevos países o compartir libros con sus nuevos vecinos, varios venezolanos han puesto manos a la obra para difundir su literatura y crear nuevos públicos en sus países de acogida. Asdrúbal Hernández, el director de Sudaquia Editores, una casa editorial basada en Nueva York, afirmó:

> Pienso que lo que se percibe como una 'Edad de oro' de la narrativa venezolana es solamente el resultado de todo el trabajo que hacen muchos autores para conquistar espacios fuera de Venezuela, ya que muchos de ellos se han emigrado a causa de la situación política que vive el país en este momento. (HERNÁNDEZ, 2014, online).

Sudaquia es un ejemplo fundamental de una editorial instaurada por un venezolano fuera del país; también del papel de las editoriales independientes como "las grandes revitalizadores de la cultura literaria alternativa" (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p.27). Creada en 2011, Sudaquia ha publicado muchos textos venezolanos en los Estados Unidos, entre ellos varios textos que se habían publicado antes dentro de Venezuela con un tiraje limitado que ya se había agotado. Además, ha aprovechado de los servicios de Amazon de impresión bajo demanda y Kindle Direct Publishing, lo que ha hecho que estos textos estén disponibles internacionalmente por primera vez. Según su sitio web, su meta es "Ser un puente entre autores latinoamericanos y lectores hispanohablantes regados por todo Norteamérica y el resto del mundo" (SUDAQUIA, 2022, online). Vemos que no solo publican autores venezolanos, sino autores de cualquier país hispanohablante. Sin embargo, poco más de un tercero de los autores que han publicado hasta hoy son venezolanos (33 de 92). Casi todos son autores vivos –tanto principiantes como consagrados– pero también publicaron en 2015 *La soledad de los mundos abolidos,* poemas selectos de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930). Así explicó Hernández el lanzamiento de la editorial:

> La idea nos vino en mente al momento en que, como lectores, intentábamos encontrar algunos autores y libros que nos interesaban y nos resultaba imposible encontrarles, o, si eran disponibles en línea, costaban muchísimo. En 2011, hice un análisis del mercado de libros en español estadounidense como último ensayo por la maestría en la industria editorial que hice a Pace University NYC, y encontré que aquí había una gran oportunidad. Después de graduarme, empecé a elaborar un plan de negocio, y al fin del año la compañía era registrada y estábamos trabajando en compilar nuestro primero catálogo que se lanzó al fin de 2012. (HERNÁNDEZ, 2014, online)

Hernández está muy activo en el mundo literario en español en los Estados Unidos, participando en ferias, festivales, mesas

redondas, etc. (SAAVEDRA, 2020). Es una figura destacada del movimiento que Naida Saavedra llama el 'New Latino Boom', lo cual une editoriales, revistas, librerías, centros culturales, universidades, periodistas, críticos y otros agentes culturales. Tales redes son otro de los factores que han contribuido a la difusión de la literatura venezolana en la actualidad. Además de Sudaquia, se suman varias editoriales fundadas por otros latinoamericanos en los Estados Unidos cuyos catálogos incluyen a autores venezolanos: tales como Suburbano, Ars Communis, El BeiSMan, y Katakana. Se suman también revistas literarias como *ViceVersa*, fundada en 2014 por la periodista y política italo-venezolana Mariza Bafile. La poeta y narradora Keila Vall de la Ville es una figura prominente de la movida de literatura en español en los Estados Unidos. Explica que formar parte de esta comunidad le ha dado un sentido de pertenencia y una fuente de apoyo, sin reducir su identificación con Venezuela.

> Cuando llegué a los Estados Unidos me sentía venezolana y punto. Venezolana. Me sigo sintiendo venezolana, obviamente, pero descubrí poco a poco esta red invisible de gente que es hispana. Yo jamás en mi vida me habría definido a mí mismo como hispana. Ahora me defino como hispana, y con orgullo. (ESCRIBIR AFUERA, 2021, online)

Los autores que forman estas redes colaboran para promocionar tanto obras literarias concretas como el acto mismo de escribir en español. Vall de la Ville, por ejemplo, organiza el 'Jamming Poético', lo que empezó en Caracas, se mudó a Nueva York, y con la pandemia se trasladó al Internet. En estos eventos, se reúnen poetas venezolanos con poetas de otras nacionalidades a celebrar la poesía en español.

Una nueva adición al grupo de editoriales hispanohablantes en los Estados Unidos es Alliteration Publishing, fundada en Miami Beach en 2020. Su director de edición, Garcilaso Pumar, fue creador de la celebrada librería Lugar Común en Venezuela.

Cuando se mudó a Miami, se llevó consigo sus ganas de publicar y promocionar la literatura venezolana. Publican tanto textos en español como publicaciones bilingües (español/inglés o español/italiano) para llegar a un público más amplio. Aunque tiene su sede en Miami, Alliteration cuenta con un equipo editorial en Buenos Aires, Ciudad de México y Barcelona y, como Sudaquia, aprovecha del servicio de impresión bajo demanda de Amazon para vender sus libros internacionalmente. Ponen énfasis en el diseño gráfico, bajo el cargo de la diseñadora Elisa Barrios, con un estilo llamativo informado por el Art Deco miamense.

Al otro lado del Atlántico, Kálathos es otro ejemplo de un librero y editor, David Malavé, quien se migró y empezó a publicar libros afuera. Kálathos empezó como una librería en Caracas, fundada en 2008. Luego empezaron a publicar libros, y lanzaron unos 15 antes de migrarse. Llegaron a España gracias a la nacionalidad de los abuelos (en un texto de presentación, Malavé traza paralelismos con la experiencia de españoles que cruzaron el océano buscando oportunidades en América Latina) y comenzaron a publicar libros en Madrid para "dar a conocer a tantos y tan valiosos talentos literarios como alberga nuestra Venezuela". Empezaron con antologías de poesía, crónica y narrativa y "poco a poco constatamos el interés que había por nuestra literatura venezolana en esta tierra que ahora nos acoge, así como en Europa" (KÁLATHOS, 201-, online). Aunque inicialmente solo imprimieron sus libros en España, ahora combinan la impresión y distribución en librerías españolas con la edición digital por Kindle y el servicio de publicación bajo demanda de Amazon.

LP5 Editores sigue un modelo parecido que aprovecha de la publicación bajo demanda y por Kindle. Fundado por la escritora y poeta Gladys Mendía en Santiago de Chile en 2004, compone una revista digital y una editorial, la cual publica poesía y narrativa. LP5 Editora "propicia el intercambio permanente con nuevos escritores y

artistas, realizando ediciones que tejen diversos géneros, encaminadas a generar proyectos híbridos que buscan evidenciar las relaciones de la creación artística, literaria y crítica en la comunidad global" (LA FURIA DEL LIBRO, 2021, online). Una estrategia astuta para demostrar estas conexiones literarias y encontrar nuevos públicos para literatura venezolana es producir una serie de 'Brevísimas Antologías Arbitrarias' que combinan cuentos o poemas de venezolanos con textos de autores de otros lugares. Se han publicado antologías en combinación con poemas gallegos, mexicanos, mayos y colombianos, y con cuentos argentinos. Todas están disponibles gratis en su sitio web, lp5.cl.

Otras editoriales combinan una sede en Venezuela con otra afuera, como Ediciones Puntocero, parte del Grupo Alfa, con base en Caracas y Barcelona. La editorial fue fundada por Ulises Milla en 2009, quien explicó en este momento:

> Queremos cambiar el panorama editorial venezolano con un diseño contemporáneo, contenidos universales y un circuito de distribución regional que abarca Colombia, México, Chile, Uruguay y Argentina, además de Venezuela. (EDICIONES PUNTOCERO, 2010, online)

Además de los servicios de Amazon, Puntocero ofrece sus libros en formato digital por el almacén francés FNAC y por la plataforma latinoamericana Storytel.

Libros del fuego, fundada en Venezuela en 2013 y dirigida por Alberto Sáez, Rodnei Casares y Juan Mecerón, tiene como objetivo fomentar la producción literaria de calidad a pesar de la crisis económica. Ahora tienen sedes en Venezuela, Colombia y Chile. A diferencia de los ejemplos vistos hasta ahora, rechazan a Amazon y se concentran en "el valor del papel" (EL DIARIO, 2020, online). Venden sus libros a través de propio sitio web –librosdelfuego.xyz– con envío a los tres países mencionados (y al resto del mundo, pero a un costo alto). Para ellos, el diseño gráfico es un elemento funda-

mental; afirman que, "Un libro empieza a leerse, incluso, antes de ser abierto" (LIBROS DEL FUEGO, 2017, online). Su énfasis en el diseño y la calidad de la impresión recuerda la observación de Hernán Vanoli que "la operación de diseño de las editoriales artesanales es tan radical que venden un objeto híbrido entre la decoración y la literatura" (VANOLI, 2019, p.104). Este cuidado y esfuerzo culminó en el Premio Latinoamericano de Diseño Editorial en 2016 por Mecerón, venciendo a más de 800 editoriales.

Lecturas de arraigo comparte este afán de calidad tanto en la edición textual como en el diseño gráfico y la impresión. Quiero detenerme en Lecturas de arraigo ya que su proyecto editorial se concentra en la nueva generación de escritores venezolanos, los que han vivido todas sus vidas bajo el chavismo o que se mudaron de Venezuela siendo todavía muy jóvenes. Después de graduarse en Letras en Venezuela, Orianna Camejo se mudó primero a Monterrey, México, y luego a Madrid, donde fundó Lecturas de arraigo en 2020. En una entrevista para el proyecto "Escuchando nuevas voces de migrantes venezolanas", contó Camejo:

> Mi esfuerzo editorial quiere enfocarse en traer nuevas voces, darle espacio a la nueva generación porque todo se nos vino encima. [...] Los espacios independientes se cerraron y, básicamente, lo que nosotros seguimos consumiendo ahora como literatura venezolana contemporánea, es una generación ya madura, una generación de escritores que tienen de 35 años para arriba [...]. Mi intención es atraer una nueva vibra, una nueva brisa. (CAMEJO, 2021, online).

A través de la entrevista con Camejo, se entrevén los retos de operar una editorial en España: "Lo que normalmente se considera un proyecto editorial en Venezuela, tiene unas características y aquí, en España, a esas características hay que agregarles un corsé burocrático, legal y de gastos que básicamente hace que el proyecto sea inviable" (CAMEJO, 2021, online). Sin embargo, subraya también

que la presencia de migrantes venezolanos tanto en España como en otros países ha creado un mercado:

> Tengo un mercado en España de inmigrantes venezolanos y de españoles que pueden estar interesados en la literatura venezolana, pero, sobre todo, puedo conectar con los venezolanos tanto dentro de Venezuela como en otras partes del mundo. Hay muchos lectores también que están ya más estables donde sea que estén y si deciden comprar los libros en físico incluso pagando el envío de España a Argentina, de España a Chile, de España a otro lugar. (CAMEJO, 2021, online)

Como Libros del fuego, Lecturas de arraigo refuta a Amazon y vende sus libros en formato físico en librerías y por su sitio web –lecturasdearraigo.com. Pero esto no quiere decir que la editorial se pasa de los avances tecnológicos. Por el contrario, innova con el uso de Spotify, por el cual el público puede escuchar poemas sonoras o lecturas de cuentos, con mucho cuidado al diseño de sonido. También, más allá de una presencia activa en las redes sociales, Lecturas de arraigo utiliza la plataforma Patreon, por el cual los lectores patrocinan a la editorial (con $3, $5 o $7 al mes) a cambio de noticias de la editorial y un agradecimiento publicado en los libros. Según Rosamund Davies:

> La publicación financiada por multitudes a menudo involucra a los seguidores no solo en la financiación, sino también en la creación de contenido. Por lo tanto, aunque el proceso puede terminar en la forma estable y familiar de un libro completo, la participación en el proceso de producción en sí mismo es parte de la propuesta de valor y, de hecho, puede ser de más valor para los participantes que el producto final en sí. (DAVIES, 2017, p.63)

De esta manera, la editorial construye un base de lectores fieles, motivados a hacer promoción de las novedades editoriales.

Estas son solo una pequeña muestra de las muchas editoriales creadas afuera del país o trasplantadas por la migración, pero da

una indicación del impacto de la migración en la circulación de la literatura venezolana.

Desarrollos tecnológicos en la edición y las redes sociales

Un tema recurrente en este viaje por las editoriales y redes de venezolanos migrantes es el uso de nuevas tecnologías, que sean la edición digital, la impresión bajo demanda, Spotify, Patreon o las redes sociales. Se ha mantenido que este cambio digital está democratizando la escritura y restándole poder a los editores tradicionales (RAMDARSHAN BOLD, 2018, p.119). En su estudio comparativo de las prácticas globales de edición, Octavio Kulesz argumentó que:

> En los países en desarrollo, donde la distribución de libros enfrenta enormes desafíos, las nuevas tecnologías pueden funcionar como un acelerador que podría ayudar a los actores locales a saltarse una etapa y posicionarse en un nivel mucho más avanzado. (KULESZ, 2011, p.319)

En concreto, estas editoriales locales no tienen que aceptar el riesgo de invertir en un tiraje alto, ni alienar a lectores internacionales con altos gastos de envío. Se nota que unas editoriales radicadas en Venezuela, tales como Lector cómplice, fundado por Lesbia Quintero en 2006, o la Fundación para la cultura urbana –fundado en 2001, la FPCU es mucho más que una editorial, es una institución cultural que ofrece formación, eventos, un premio literario, etc.– venden sus libros internacionalmente por Amazon. También hacen uso frecuente de las redes sociales para mantener y aumentar su público. Cuando se publican cada vez más libros, y se suele carecer de un espacio físico donde el lector encuentre estos libros, crear un vínculo con los lectores por las redes es imprescindible. Hemos pasado "de la cultura de consumo a una cultura de participación" (RAMDARSHAN BOLD, 2018, p.118). La extensión del uso de aplicaciones de videoconferencias como Zoom, sobre todo

durante la pandemia, ha posibilitado presentaciones de libros a las que pueden acceder lectores de todas partes del mundo. También facilita una relación más íntima entre lectores, escritores y editores. Cuando publicamos *Escribir afuera: Cuentos de intemperies y querencias* (BROWN; LARA; RIVAS ROJAS, 2021), por ejemplo, no solo presentamos la antología por Zoom, sino que organizamos charlas casi semanales durante tres meses con los autores reunidos (dos autores por cada charla), a las cuales asistieron lectores desde lo largo de las Américas, Europa y el Oriente Medio. En estas charlas, se construyó un sentimiento de comunidad y apoyo mutuo; permitieron a los autores compartir sus otros trabajos a lectores interesados –y también sus preocupaciones, temores y esperanzas. En su estudio del susodicho 'New Latino Boom', Naida Saavedra hace hincapié en el rol de las redes sociales:

> El internet es una herramienta que acorta la distancia entre escritores y lectores. Los actores del New Latino Boom hacen uso del internet en su totalidad. Las redes sociales, las etiquetas, los selfies grupales, las transmisiones en vivo son cruciales para los autores, las editoriales y demás agentes que intervienen en el movimiento. (SAAVEDRA, 2020, p.18)

Merece mencionar aquí también la red 'Hablemos escritoras', fundada por la mexicana Adriana Pacheco. Empezó como un podcast en 2018, en el cual se habla de y con escritoras, editoriales, editoras, traductoras y críticas. Ya ha incorporado una enciclopedia, un blog, unas cuentas muy activas en redes sociales, y más recientemente, una librería en línea. Iniciativas como esta ayudan a autoras de toda América Latina, venezolanas incluidas, a llegar a nuevos públicos.

Para terminar, no se puede considerar el impacto de los desarrollos tecnológicos en la circulación de la narrativa venezolana fuera del país sin hacer hincapié en el fenómeno de Ariana Godoy. A los 32 años (nació en 1990), la zuliana ha disfrutado de un éxito global gracias a la plataforma Wattpad. Creado en 2006 por Allen

Lau e Ivan Yuen, Wattpad es una plataforma digital que permite a los escritores compartir su trabajo en línea, recibir comentarios y sugerencias de los lectores, y establecer un grupo de aficionados. La mayoría de los usuarios son aspirantes a escritores, pero escritores ya publicados también usan la plataforma, incluso autores *best-sellers* como Margaret Atwood y Paulo Coelho. Para los lectores, quienes son mucho más numerosos que los escritores, los beneficios incluyen formar parte de una comunidad lectora, encontrar nuevos textos a leer gratis, y poder conversar con un escritor e influir en el desarrollo de su texto (DAVIES, 2017; RAMDARSHAN BOLD, 2018). Godoy escribe ficción de género, como romance, thriller, y fantasía. Creó una cuenta de Wattpadd en 2009 y empezó a publicar cuentos, uno de los cuales se convirtió en el primer capítulo de *A través de mi ventana,* su primer éxito. Se lo leyó más de 300 millones de veces, lo que condujo a la publicación por Penguin Random House, traducciones al inglés, francés y alemán, y un contrato con Netflix para hacer varias películas (AGUILAR, 2022). Ahora tiene más de dos millones de seguidores en Wattpad, más de un millón en Instagram; es una "micro-celebridad" (RAMDARSHAN BOLD, 2018). Dice Godoy, "Cuando eres inmigrante, cuando eres latina, las puertas no siempre están abiertas para nosotros. Así que a veces tienes que tirar la puerta abajo" (AGUILAR, 2022, online). Aunque su caso es particular –la mayoría de los usuarios de Wattpadd no consiguen igual éxito– ofrece un ejemplo inspirador de cómo uno puede compartir su escritura de manera innovadora.

Conclusiones

En el siglo XXI, las convulsiones socio-políticos de Venezuela han coincidido con cambios profundos en la industria editorial global. Grandes editoriales tradicionales comienzan a interesarse por una narrativa venezolana que pueden poner a la venta, en español o en traducción, como una manera de acercarse a la rea-

lidad venezolana contemporánea, aunque esto conlleva un riesgo de exotización. También la migración masiva de venezolanos ha creado nuevos vínculos con los lectores en sus países de acogida. En cuanto a la industria editorial global, el siglo XXI se ha marcado por la proliferación de pequeñas editoriales independientes, las que, "por un lado, abonan la bibliodiversidad [...] y, por otro, reactivan la 'contracultura material' a través de medios de producción alternativos" (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p.26). Los casos estudiados en el presente capítulo – y muchos otros que no pude mencionar aquí – demuestran el empeño de tantos venezolanos migrantes para compartir su literatura no solo en sus países de acogida, sino al nivel internacional, haciendo uso de las nuevas tecnologías. Este esfuerzo editorial puede crear beneficios tanto económicos como de comprensión intercultural. Los venezolanos van formando parte de nuevas comunidades –aun dándole nombre y visibilidad a estas comunidades, como en el caso de Naida Saavedra y el 'New Latino Boom'. La industria editorial se ha beneficiado de la profesionalización de los agentes involucrados (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p.32). Agentes como Asdrúbal Hernández, Orianna Camejo, Rodnei Casares, Juan Mecerón, Elisa Barrios, y muchos otros no mencionados arriba, han hecho calificaciones de la industria editorial, del librero, del diseño editorial; llevan esta capacitación y estas habilidades a la labor de atraer lectores hacia la literatura venezolana y latinoamericana. Al mismo tiempo, el avance de las redes sociales y plataformas como Zoom, Spotify, Patreon y Wattpadd ha aportada nuevas formas en que autores, editores y textos venezolanos pueden llegar a lectores y establecer comunidades literarias.

REFERENCIAS

AGUILAR, Sofia. How Ariana Godoy's 'A Través De Mi Ventana' Went From Wattpad Novel to Netflix Film, *HipLatina*. 2022. Disponible en: https://hiplatina.com/ariana-godoy-wattpad-netflix/ Acceso en: 05 julio 2022.

BENCOMO, Anadeli. La lógica de los premios literarios: políticas culturales, prestigios literarios y disciplinas de lectura en la época de la literatura transnacional, *Estudios,* v. 14, n.28, p.13-29, 2007.

BROWN, Katie. *Writing and the Revolution: Venezuelan Metafiction (2004-2012)*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.

BROWN, Katie; LARA, Liliana; RIVAS ROJAS, Raquel (eds.). *Escribir afuera: Cuentos de intemperies y querencias*. Madrid: Kálathos, 2021.

BROUILETTE, Sarah. *Literature and the Creative Economy*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2014.

CAMEJO, Orianna. Quiero traer nuevas voces, darle espacio a la nueva generación: Entrevista cedida a Judit Climent Torras y Millie Browning. 2021. Disponible en: https://venezuelanvoices.exeter.ac.uk/es/interviews/orianna-camejo-2/ Acceso en: 05 julio 2022.

CARREÑO, Víctor. Narrativa de la emigración venezolana en el siglo XXI: Emergencia e Invisibilización. *Revista de Estudios Hispánicos*, v.54, n.2, p.371-393, 2020.

CERLALC. *El libro en cifras,* Bogotá: CERLALC-UNESCO, 2012.

CORDOLIANI, Silda. Del país a la distancia. In: CORDOLIANI, Silda. *Pasaje de ida*: *15 escritores venezolanos en el exterior*. Caracas: Alfa, 2013. p. 7–9.

DAVIES, Rosamund. Collaborative Production and the Transformation of Publishing: The Case of Wattpad. In: GRAHAM, James; GANDINI, Alessandro (eds.). *Collaborative Production in the Creative Industries*. London: University of Westminster Press, 2017. p. 51–67.

EDICIONES PUNTOCERO. Dossier de prensa 2009. 2010. Disponible en: https://edicionespuntocero.files.wordpress.com/2010/11/dossier-puntocero-01.pdf Acceso en: 05 julio 2022.

EFE. Rodrigo Blanco Calderón: la tragedia venezolana beneficia a la literatura. *El Pitazo*. 2019. Disponible en: https://elpitazo.net/cultura/rodrigo-blanco-calderon-la-tragedia-venezolana-beneficia-a-la-literatura/ Acceso en: 05 julio 2022.

EL DIARIO. Libros del Fuego: el sueño hecho realidad de Rodnei Casares. 2020. Disponible en: https://eldiario.com/2020/04/30/libros-del-fuego--el-sueno-hecho-realidad-de-rodnei-casares/ Acceso: 05 julio 2022.

ESCRIBIR AFUERA. Encuentros a la intemperie: Keila Vall de la Ville y Hugo Prieto. 2021. 1 video (64 min). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=my5rncQnfWU Acceso en: 05 julio 2022.

FALCÓN, Dubraska; GÓMEZ, Ángel Ricardo. Se acabaron los "ratones" en Lectura. *El Universal*. 2011. Disponible en: http://grupolipo.blogspot.com/2011/02/se-acabaron-los-ratones-en-la-libreria.html Acceso en: 05 julio 2022.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2021.

GOMES, Miguel. Venezuela. In: SMITH, Verity (ed.) *Encyclopedia of Latin American Literature*. Chicago, IL: Fitzroy Dearborn, 1997. p. 838-841.

GOODREADS. The Night: Rodrigo Blanco Calderón. 2019. Disponible en: https://www.penguinrandomhouse.com/books/659561/the-night-by--rodrigo-blanco-calderon/ Acceso en: 05 julio 2022.

GUERRERO, Gustavo. Todos los rostros de Venezuela. In: CORDOLIANI, Silda (ed.). *Pasaje de ida*: *15 escritores venezolanos en el exterior*. Caracas: Alfa, 2013. p.11–22.

HERNÁNDEZ, Asdrúbal. Entrevista cedida a Katie Brown. 2014. Disponible en: https://venezuelanliterature.co.uk/tag/sudaquia/ Acceso en: 05 julio 2022.

KÁLATHOS. Razón de ser. 201-. Disponible en: https://kalathoseditorial.com/content/4-razon-de-ser Acceso en: 05 julio 2022.

KOZAK-ROVERO, Gisela. Narrativa venezolana: expansión y resistencia. In: GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2021. p. 239-252.

KULESZ, Octavio. Digital Publishing in Developing Countries: The Emergence of New Models? *Publishing Research Quarterly*, v.27, p.311–320, 2011.

LA FURIA DEL LIBRO. Santiago: LP5 Editora, 2021. Disponible en: https://www.lafuriadellibro.com/editoriales/lp5-editora/ Acceso en: 05 julio 2022.

LIBROS DEL FUEGO. La edición sin fronteras. 2017, Disponible en: https://www.librosdelfuego.xyz/la-edicion-sin-fronteras Acceso en: 05 julio 2022.

LÓPEZ, Magdalena. La hija de la colombiana. *Efecto Cocuyo*. 2019. Dis-

ponible en: https://efectococuyo.com/opinion/la-hija-de-la-colombiana/ Acceso en: 05 julio 2022.

MONCADA, Diana. Mi búsqueda ahora es la búsqueda de la libertad en la creación: Entrevista cedida a Alba Cosmo Cruz y Natasha Tinsley. 2021. Disponible en: https://venezuelanvoices.exeter.ac.uk/es/interviews/diana-moncada/ Acceso en: 05 julio 2022.

MUNDAY, Jeremy. The translation of Spanish American Literature: An inevitable cultural distortion? *Livius,* n.8, p.155-164, 1996.

PENGUIN RANDOM HOUSE. The Night by Rodrigo Blanco Calderón. 2022. Disponible en: https://www.penguinrandomhouse.com/books/659561/the-night-by-rodrigo-blanco-calderon/ Acceso en: 05 julio 2022.

PRODAVINCI. Rafael Cadenas recibe el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. 2018. Disponible en: https://prodavinci.com/rafael-cadenas-recibe-el-premio-reina-sofia-de-poesia-iberoamericana/ Acceso en: 05 julio 2022.

PRIMERA, Maye Chávez lanza su revolución cultural. *El País*. 2009. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/05/14/internacional/1242252001_850215.html Acceso en: 05 julio 2022.

RAMDARSHAN BOLD, Melanie. The Return of the Social Author: Negotiating authority and influence on Wattpad. Convergence: *The International Journal of Research into New Media Technologies*, v.24. n.2, p.117–136, 2018.

SAAVEDRA, Naida. *#NewLatinoBoom: cartografía de la narrativa en español de E.E.U.U*. Chicago: El BeiSMan Press, 2020.

SILVA-FERRER, Manuel. *El cuerpo dócil de la cultura: Poder, cultura y comunicación en laVenezuela de Chávez*. Madrid: Iberoamericana, 2014.

SUDAQUIA. About. c.2022. Disponible en: https://www.sudaquia.net/index.php?route=information/information&information_id=7 Acceso en: 05 julio 2022.

Three Percent. Translation Databases. 2013. Disponible en: http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/translation-database/ Acceso en: 05 julio 2022.

TORRES, Ana Teresa. Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones. In: KOHUT, Karl (ed.), *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt: Verveut, 1999. p. 55–65.

VALERO JUAN, Eva. En la tradición dionisíaca: la narrativa latinoamericana del siglo XXI, a contraluz del *boom*. In: GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.).

Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI. Madrid: Iberoamericana, 2021. p. 443-462.

VALLADARES-RUIZ, Patricia. *Narrativas del descalabro*. Woodbridge: Tamesis, 2018.

VANOLI, Hernán. *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

Crónicas disidentes: la memoria colectiva que transgrede la censura en Venezuela

Claudia Cavallin[1]

Partiendo del contexto político, histórico y cultural de Venezuela en las últimas décadas podemos destacar al género de la crónica como uno de los espacios de escritura más dinámico y controversial que se enfrenta a la censura de los últimos tiempos. De manera conjunta, los cronistas han trasladado a sus escritos la idea del testimonio, de forma abreviada y concreta, para conectar lo que sucede con un relato que puede ser publicado a través de nuevos mecanismos que enfrentan la censura, como las redes virtuales o los medios de comunicación de otros países, más allá de las fronteras.

En tiempos anteriores, los cronistas venezolanos fueron reconocidos como escritores literarios que destacaban en sus relatos la belleza natural de Venezuela, muy cercana a la de Brasil, o las prácticas cotidianas conurbanas y la idealización de la figura de la ciudad: un espacio compartido cuyo crecimiento llego a ser uno de los más importantes de América Latina. Estas crónicas hacían referencia a la historicidad como un conjunto de circunstancias que, a lo largo tiempo, construían el entramado de relaciones donde se insertaba desde la música hasta los hábitos diarios, pasando por los concursos de belleza de las jóvenes venezolanas, o destacando las visitas honorables de los invitados internacionales en el país. En ese momento, la interpretación de la escritura histórica de las crónicas se unía a la metáfora del país próspero y petrolero.

1 Profesora Asociada de la Universidad Simón Bolívar (Venezuela), Spanish Lecturer at The Oklahoma State University (Estados Unidos).

La escritura de las crónicas en Venezuela, interpretada como la de un texto que narra lo que acontece en un momento dado, inició un cambio relevante porque la situación política también asumió uno de los cambios más radicales de los últimos tiempos. Después de varias décadas, los movimientos políticos dominantes en las elecciones presidenciales del país, Acción Democrática (AD) y el Partido Social Cristiano (COPEI), comenzaron a perder la confianza ante los electores venezolanos, especialmente aquellos que ya vivían en profundas decadencias económicas y educativas, en los llamados "barrios" populares del país. A partir del descontento colectivo, la figura de Hugo Rafael Chávez Frías, uno de los cuatro militares que intentó dar un Golpe de Estado al gobierno de Carlos Andrés Pérez en 1992, se fortaleció como la salida posible ante la inestabilidad sociopolítica que ya estaba llegando a los niveles extremos de pobreza. No obstante, la elección presidencial posterior y el triunfo de Chávez, trajo una suerte de cambios inesperados – y no deseados- ante la libertad de expresión. La militarización presidencial, estatal y municipal de Venezuela hizo que la jerarquía vertical de las reglas, donde el poder colectivo se pierde, iniciara un proceso de censura fuerte y contundente en los periódicos y medios de comunicación venezolanos. Sin embargo, la necesidad de escribir lo que pasaba, más allá de los medios, terminó fortaleciendo la amplitud y diversidad de las crónicas políticas que, hoy en día, siguen circulando y transgrediendo las censuras.

Un valioso ejemplo de ello son las crónicas disidentes, aquellas que no sólo han logrado oponerse a los mecanismos de censura, sino que han llegado a formar parte de los breves testimonios de una historia colectiva. Son las voces y en muchos casos los silencios, de aquellos que lograron salir del país bajo un doloroso destierro de los migrantes, en especial, de los que se han trasladado "a pie" y han cruzado las fronteras sumando cada experiencia o testimonio personal al dolor colectivo. Se trata de volver a la estructura periodística

de las crónicas como una forma de recrear la estructura narrativa de "lo cierto". Si las verdades, los eventos o las noticias han dejado de ser publicados abiertamente en Venezuela, las crónicas disidentes se convierten en una forma alternativa de conocer lo que sucede. Ya no se trata de la competencia natural y antigua entre los medios, como la radio y la televisión frente a los periódicos, sino la nueva competencia entre los relatos informativos, en los únicos medios venezolanos que aún permanecen, y los relatos testimoniales, fortalecidos en las crónicas de quienes se alejan de un país sin recursos, sin bienes, caminando.

Como señala Giorgio Agamben (2005) en el contexto de un estado de emergencia como este, se fortifica la necesidad de dejar atrás todo lo deseado para aceptar la restricción anómala de lo que se puede hacer. Partiendo de un sueño, o de un deseo todavía incumplido, los migrantes venezolanos se trasladan bajo la esperanza de que cualquier cambio de vida o de trabajo puede, y debe ser mejor, que la permanencia en Venezuela. Este traslado, geográfico y cultural, forma parte de un momento histórico controversial que los cronistas asumen como el contexto político de la escritura. En diversos espacios virtuales, simbólicamente móviles como los pasos de los migrantes venezolanos, se han publicado las crónicas migratorias que podemos calificar como disidentes, entendiendo por disidencia el profundo desacuerdo o disconformidad que cada migrante asume ante la imposibilidad de cambiar la realidad del país democráticamente.

Si consideramos a las crónicas disidentes como parte de un momento histórico en Venezuela, en esta etapa la excepción se transforma en la regla. Volviendo a Agamben, surge el llamado estado de excepción en el cual los cronistas narran las historias de los oprimidos, a quienes ciertas leyes, que no se emplean en otros países sino bajo un estado de emergencia, se les aplican cotidianamente. Además de las leyes, aparecen los castigos, las amenazas, todo

lo que un régimen totalitario en Venezuela asumió como la parte activa de la censura, que se convierte en un mecanismo de control insalvable. Esto trae como consecuencia la crisis de la identidad, de la pertenencia, de la relación social entre un pueblo y su gobierno en Venezuela cuando se migra. El deseo identitario, de pertenencia social, comienza a formar parte de la memoria y no de la fortaleza de ser venezolano en la vida real.

Esta crisis identitaria comenzó a surgir décadas atrás. Bajo la identidad histórica y correlativa de la figura militar, la presidencia de Chávez y su muerte llegó a compararse con la de los que luchaban y quebraban los lazos más profundos en las batallas, internas y externas, contra las crisis económicas, ante los dominios extranjeros. Esta militarización ideológica de Chávez curiosamente fortaleció la necesidad de dejar lo que alguna vez se tuvo – lo material o la esperanza- con tal de apoyar un cambio. En las marchas y eventos públicos, frases como "¡con hambre y desempleo, con Chávez me restreo!" se convirtieron en la consigna idealizada de que todo cambio implicaba un sufrimiento. Pero, al contrario de lo que lo que se esperaba, la muerte de Chávez y el enorme crecimiento del hambre y el desempleo transformó este deseo político en una batalla de supervivencia. Una lucha contra el hambre y la violencia. A partir de allí, los índices migratorios en los estratos económicos más bajos del país comenzaron a elevarse.

Algunos de los que migraron desde las zonas más pobres sintieron que, más allá de los estereotipos legales que se debieron aplicar y nunca lo hicieron, la imagen de Chávez después de su muerte se llevó consigo el ideal de revolución posible. Ante la miseria y la pobreza, el populismo que lo había transformado en la figura del "padre de la patria", pasó de la pérdida de la figura paternalista idealizada a la ausencia dolorosa del no saber qué hacer ahora. Obviamente, la figura histórica y literaria del caudillo, asumida por Chávez, había

fortalecido su legitimidad y dominación. Al mismo tiempo, la pérdida de la esperanza en el futuro que muchos en Venezuela asumieron al reconocer su muerte, borró esa imagen que pasa a ser un ideal, un deseo, un sueño inalcanzable, ahora ilustrado en los grafitis de las calles – en los que aparecen los ojos de Chávez como símbolos de la mirada vigilante-, y en los tatuajes del rostro de Chávez en los cuerpos, en las boinas rojas que se le colocaban a los niños, en los cuadros y fotografías que formaban parte de las paredes de los ranchos. Todo esto se incluye en primera etapa de un duelo colectivo, antes de que la miseria llegara a fortalecer la necesidad de una huida, de la ciudad y de la idealización de los recuerdos.

Por tanto, en este período histórico, las crónicas más destacadas en Venezuela también añaden un contexto emocional, donde se destacan dos espacios relevantes: el de la escritura, dentro y fuera de Venezuela, en papel o en los medios virtuales, y el de lo que en ellas se escribe. En ese segundo aspecto, el tema migratorio añade la movilidad de los protagonistas a los espacios comunes y compartidos cuando se emigra, como las calles, los puentes, las fronteras. Como en un viaje, el escritor y los lectores de estas crónicas pueden interpretar las palabras, los gestos, los silencios y el cuerpo de cada venezolano que emigra.

Para destacar el contexto histórico político de los últimos años, quisiera partir de la escritura de Leonardo Padrón, en su libro *Kilómetro cero* (2012) donde la violencia se expresa en muchas de sus crónicas. Allí se destaca el espacio público y las calles, vale decir, los lugares compartidos, como un espacio social donde predomina la impunidad ante los delitos cometidos. En un país carente de recursos en muchas de las áreas económicas, el sistema imperante ha fortalecido tristemente la estadística de robos, asaltos y homicidios. No sólo en las crónicas, de Padrón, sino en el contexto de la música que se escucha en estas calles que describe, o en las películas que inicialmente se transmitieron en el cine, la realidad venezolana en

los espacios públicos comienza a ser representada como un espacio social donde la violencia se fortalece y las leyes se ignoran.

Para dar un ejemplo de estos contextos audiovisuales, cuando Padrón escribe crónicas como "Epidemia" (2017), ya el grupo musical venezolano *Desorden Público* había hecho pública la canción "Valle de balas" (1997) y el director de cine caraqueño, Jonnathan Jakubowicz, había estrenado su película "Secuestro express" (2005). Ya existían los relatos audiovisuales y públicos que querían denunciar la mirada de quienes sufren, como memoria compartida. Algunas frases o versos, en la música y el cine, contextualizaban el período de las crónicas disidentes. No obstante, la lectura de las crónicas permite compartir, desde las palabras, la imaginación de lo que sucede en las calles. Para ello, volver a la realidad, a las noticias, a las anécdotas familiares, a lo que ocurre mucho más cerca, es necesario. Citando a Padrón, en "Navidad en Weston" (2017) o en "Diario de un país" (2017), una serie de párrafos testimoniales aparecen en las crónicas más breves que detallan lo que es vivir en Venezuela, que pueden ser escritas como supuestas víctimas o victimarios:

> No hay vacaciones posibles cuando tu país ensaya torcidamente una revolución. Menos aún si el líder de ese proceso se debate entre el limbo y la resurrección. Nos hemos convertido en una sangría de noticias inesperadas. Por tal motivo, el sobresalto te persigue hasta el confín del mundo. Lo encontrarás en el sello del pasaporte, en la espuma de afeitar, en tu manera de escanciar un trago. (PADRÓN, 2017, p.25)

> Soy una bala perdida. Vivo en el sector de Los Encantos de la parroquia La Vega. Ayer le destrocé el pecho a Frenyer Blanco. Tenía trece años y un guante de beisbol. Elijo niños que juegan en la calle. Madres lentas con sus bolsas de mercado. Peatones desprevenidos. Busco el torso o el costado de una sonrisa. A veces me lanzo desde un auto en marcha, como una jabalina irresponsable. Soy la detonación sorpresiva. La calle final. Soy la estadística de la tristeza. (PADRÓN, 2017, p.31)

A partir de esta crisis interna, y de la imposibilidad de cambiar un sistema jurídico que colapsa ante las estadísticas más altas de homicidio y violencia, la migración comienza a ser la única forma de evadir la muerte. No solo en las calles, a través de las balas, sino en las carencias de los hospitales, la muerte se solidifica como una etapa cercana y esperada. La muerte es predecible e imparable, en especial para los más pobres, los que no ejercen el poder, los subalternos.

En muchas de las crónicas migratorias escritas en los últimos años aparece lo que señalan Ian Buruma y Avishai Margalit (2005) como la realidad de los oprimidos o los subalternos, pues el sentimiento colectivo de lo que allí se narra coincide con los que no habían sido escuchados o comprendidos. Aunque, los más pobres en Venezuela, los que idealizaban al presidente, eran una mayoría numérica, sus voces o la expresión de sus anhelos y desencantos llegó, incluso, a ser censurada en las famosas y largas cadenas nacionales televisivas, protagonizadas por Chávez, llamadas "Aló presidente". Es este silencio, esta incapacidad de hablar, esta necesidad de ser escuchado es otro de los puntos que tristemente fortalece la necesidad extrema de migrar.

El sentimiento de desajuste ante lo que sucede, está presente en las crónicas que voy a mencionar como relatos disidentes. Allí aparecen nuevos deseos o anhelos de aplicar la justicia divina, la fe, los derechos internacionales, los ruegos e, incluso, los sueños como únicas "reglas migratorias" factibles. De nuevo, el contexto teórico de estas crónicas hace énfasis en el estado de excepción pues se asume la carencia del estado de derechos, ya que el orden jurídico comienza a decaer en Venezuela. A partir de allí, un sistema de sanciones alejado de la ley se aplica a todos los que públicamente ejercen su libertad de expresión, cuestionan políticamente al gobierno, o se expresan abiertamente. Los espacios cerrados, más pequeños, menos compartidos y publicados, como las editoriales que sobreviven en Venezuela,

siguen siendo los que permiten narrar lo que acontece con mayores detalles. La movilidad del espacio, al migrar, también permite que lo que se escribe en las crónicas disidentes sea publicado en otros países. En estas crónicas, se detallan algunos temas relevantes.

Ante la realidad y las sanciones de cientos de personas que carecen de alimentos y medicinas en Venezuela, quienes, junto con la imparable devaluación de la moneda, comenzaron a emigrar hacia el sur de América Latina, diversas crónicas evadieron las censuras y se utilizaron como referencias de lo que realmente sucedía en el país. En las más recientes se narra cómo, más allá de todos los bordes, las madres trasladaron a sus niños caminando alrededor de los puestos de controles fronterizos, cruzando ríos profundos y peligrosos, escalando montañas, para luego llegar al cierre de los espacios públicos, la carencia de las ofertas de trabajo, y la discriminación por ser los que no lograron ingresar legalmente a ciertos países. Todo lo anterior hizo que muchas familias venezolanas intentaran regresar y al hacerlo, muchos fueron aislados en diferentes lugares fronterizos del estado Táchira, cerca de Colombia, e incluso llegaron a ser calificados como "terroristas". Es en estas crónicas disidentes donde los símbolos y los sentimientos se enfrentan al contexto político social de Venezuela.

En medio de esta gran movilización, que estadísticamente define al país como uno de los más afectados por las carencias, 8,9 millones de refugiados y migrantes de Venezuela se han trasladado a 17 países, según las cifras actuales de ACNUR y la OIM. Entre esta cantidad enorme de migrantes, quisiera destacar no sólo lo que aparece en las crónicas a través de las palabras, sino lo que allí se detalla por medio del silencio. En este caso de los niños migrantes, o los llamados niños trocheros, quienes cruzan la frontera colombo venezolana a través de las trochas o caminos ilegales, se reconstruye una nueva forma de movilidad cuya identidad se quiebra. En los más

pequeños ha sido escabroso el proceso de socialización. Bourdieu y Wacquant definen la categoría de *hábitus* como "lo social encarnado en el agente, un conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos bajo las formas de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción" (BOURDIEU, WACQUANT, 1995, p.23). Ese *hábitus* que está presente en las acciones del sujeto, en su diario vivir, en su cotidianidad, en su relación con los otros, es lo primero que pierden los niños migrantes.

Para migrar – y en ocasiones retornar-, las familias venezolanas caminaron durante días con sus hijos o trataron de ingresar de nuevo, por tierra, a Venezuela, donde inmediatamente se enfrentaron con el rechazo. Muchos niños y sus familias han sido los protagonistas de las crónicas reconocidas con el premio Gabriel García Márquez y publicadas en la revista *Efecto Cocuyo*, junto con el diario *El Tiempo*, de Colombia. Allí, crónicas como "2.900 kilómetros con Naycore y otras 34 vidas rotas" (2018), escrita por Ginna Morelo, detallaron cómo la figura del emigrante se está diluyendo, en especial, la de los niños que no entienden realmente las razones de sus traslados. A partir de las diversas estaciones que sus padres deben traspasar, similares al símbolo religioso y doloroso del *via crucis* de Jesús en la religión preponderante en Venezuela, la católica, Morelo escribe una crónica donde se avanza y se sufre al mismo tiempo:

> **Primera estación: Valencia, Venezuela:** "¡Aquí no se habla mal de Chávez!" La frase está escrita en las calles. Y nadie habla, ni para bien ni para mal.
>
> **Segunda estación: San Cristóbal, Venezuela:** En las paredes de los edificios se lee "Diálogo es traición". Es la advertencia de la oposición más radical a los intentos de tender algún canal de comunicación con Nicolás Maduro y el gobierno. La guardia que se moviliza en una patrulla impide tomar la foto.
>
> **Tercera estación: Paso fronterizo, Venezuela-Colombia:** A los lados de la fila hay tantos hombres del Ejército como

migrantes. Dos guardias conversan. “Míralos, se van del país a encontrarse con la pobreza”, dice un uniformado. El compañero lo mira desconcertado. Ellos también sobreviven en medio de una inflación que supera el 2.500 %.

Cuarta estación: Puerto Boyacá, Colombia: El conductor del bus grita: “Vamos a saliiiiirrrr”. Naycore se apresura al baño a lavarse la cara, se sienta en la silla 27, cierra los ojos. Se le quitaron las ganas de seguir conversando.

Quinta estación: Pasto, Colombia: 35 migrantes venezolanos, un ecuatoriano y dos colombianos han recorrido 1.000 km. A las 10:00 de la noche del jueves los primeros tres venezolanos llegan a su destino final, una ciudad fría, Pasto.

Sexta estación: Rumichaca, Frontera Colombia – Ecuador: Los recibe una fila con 376 venezolanos que esperan el sellado. Bebés, mujeres, adultos y ancianos están arropados desde la cabeza hasta los pies. Por el acento, todos son venezolanos. “Dios mío, Venezuela va a quedar como un país fantasma”, dice Naycore.

Séptima estación: Tulcán, Ecuador: No hay espacio dónde acomodarse. El frío es intenso y los ayudantes de buses, hostiles. Un ecuatoriano que trabaja en la terminal cierra el baño. “No lo voy a abrir porque lo dejan sucio. Ellos no están en su país”, señala a los venezolanos.

Octava estación: Guayaquil, Ecuador: Acomodan las maletas en una esquina del cuarto, tiran una colchoneta en el piso y hablan hasta dormirse. Naycore está agotada, triste. Apenas si es consciente de lo ruda que puede ser la vida que le espera.

Novena estación: Tumbes, Perú: La frontera en Tumbes, al noroeste de Perú, es tierra de nadie, relatan los cambistas que se amontonan en un pasaje central y guardan en sus bolsillos billetes de dólares y soles. “No aceptamos bolívares”, dice uno de ellos mientras le cambia a Naycore. (MORELO, 2018, online)

En esta crónica, 35 venezolanos migrantes viajan y se detienen en las estaciones, de las cuales cito algunas pequeñas frases que funcionan ya como leyes. Morelo utiliza las estaciones para que el movimiento de quienes migran se una a la constante inestabilidad de los requisitos y las leyes aplicadas. Mientras viajan, y en voz baja, cada uno de los venezolanos cuenta parte de su historia. Dos sentimientos comienzan a fortalecerse: el cansancio y la rabia contenida. Ya en la segunda estación se habla del abandono de las casas, de los bienes, de todo lo que materialmente se ha dejado en el país. Se dicen, unos a otros, "no hay que voltear atrás" o "mira solo hacia adelante". Muchos de los que migran dicen que lo hacen por buscar alimentos. Los más jóvenes señalan "el país de mi padre ya no es el mío". Los más pequeños, los niños, reclaman la ropa o los juguetes que dejaron. Como sucede ahora en Ucrania, al abandonar el hogar sólo se les permite llevar una mochila pequeña y, con suerte, una muñeca o un peluche.

Figura 1**:** La primera estación: Valencia, Venezuela. Desde que se cruza la frontera en San Antonio, aparecen los letreros del régimen. Advertencias concretas que, de violarse, son castigadas.

Fuente**:** MORELO, Ginna. 2900 kilómetros con Naycore y otras 34 vidas rotas. *Efecto Cocuyo*. Caracas: efectococuyo.com, 06 marzo 2018. Foto: Diego Pérez.

Durante los últimos años, muchos niños, después de haber salido de Venezuela, se vieron además afectados por la discriminación y la pandemia. Los más pequeños han quebrado su identidad, su certidumbre, su estado de pertenencia, y se sienten sometidos y agredidos como parte de la última etapa de la no-pertenecia. Como hemos mencionado, lo que Bourdieu destacaba como algo de suma importancia, el *hábitus* familiar, que produce disposiciones firmes, ubicándose en la base y conformando el *hábitus* primario en los niños, ya ha quedado desecho. Los pequeños niños no entienden las razones por las cuáles migrar es una salida, la única posible.

En las crónicas disidentes, donde el testimonio de los adultos es una experiencia cercana a través de lo que vive, comparando siempre sus recuerdos con lo que antes eran, vale la pena preguntarse ¿Cómo se describe esa experiencia en las crónicas al intentar narrar lo que piensan los niños? Custodiados por la policía, sentenciados por una falta no cometida, aislados del mundo real, los más pequeños pierden la palabra. Muchos de ellos guardan silencio, por el cansancio o para no volver a ser regañados. La teoría de Gayatri Spivak (1998), puede utilizarse para abordar esta figura infantil, la del pequeño migrante venezolano, como un niño subalterno, quien siempre es más recurrente a los gestos y la expresión corporal para hablar sin las palabras. Está claro que algunos de ellos, como subalternos, pueden "hablar" físicamente; es más, muchos lo hacen como si fuese un juego, sin embargo, su "habla" no adquiere estatus dialógico – esto es, el subalterno no es un sujeto que ocupa una posición discursiva desde la que se puede hablar o responder. Dentro del contexto ideológico y político de la migración, los niños son los más afectados en sus actos de habla.

Cuando se trabaja uno de los enfoques más radicales de Occidente, la figura del subalterno coincide con la apropiación del inocente, de nuevo, los niños. Frente a la legalidad capitalizada del proceso migratorio, el acceso a un proceso "fuerte" de poder queda

limitado por una realidad escindida, donde los más pequeños ya no son considerados como parte de un sistema social que los incluía como alumnos, como herederos de una cultura, como visiones futuras de un país. Son ahora sujetos aislados, limitados en la construcción de su ideal de pertenencia, sujetos a los límites del desarraigo.

Como detalla Spivak, la contradicción sin conciencia de sí en el seno de una posición que valoriza la experiencia concreta de los oprimidos se encuentra en la memoria de los niños. Pasa a ser una memoria colectiva, porque es compartida por todos. Tomando como referencia la teoría de Spivak, aquí habría que también "medir los silencios". ¿Qué dicen los niños más pequeños en una mirada, en un gesto, sin pronunciar una palabra? Cuando llegamos al punto de la coherencia del problema migratorio y la conciencia de los más pequeños, como niños subalternos, la semiosis del texto social, y las elaboraciones acerca de los levantamientos populares se hallaban antes en ese lugar de la expresión o el mensaje que sus padres tuvieron, se encuentra diluido.

Los niños son ahora unos pequeños cuerpos inconscientes y aislados que observamos como marcadores de una conciencia irrecuperable. Si nos aproximamos a sus historias breves como parte de un fenómeno historiográfico, el clamor necesario de su propia conciencia se torna luego en la rebelión que muchos culminan aplicando, no solo al sistema político de los países que cruzan, sino a sus padres. Porque esta rebelión, envuelta en una toma de conciencia infantil del insurgente, no surge ante un modelo para imitar, el de los padres, sino ante la tristeza y la indefensa ante el mandato de tener que ser como ellos.

Figura 2**:** Fotografía de la revisión de pasaportes. La revisión de los pasaportes en las estaciones, el temor siempre subsiste. Todo está en regla, pero el éxodo mantiene alertas a las autoridades.

Fuente**:** LEÓN, Ibis. Venezuela: Bitácora de una despedida. *Efecto Cocuyo*. Caracas: efectococuyo.com, 05 marzo 2018. Foto: Ángel Colmenares.

En otra de las crónicas disidentes llamada "Venezuela: Bitácora de una despedida" también publicada en el 2018 y reconocida por el premio Gabriel García Márquez de ese año, Ibis León utiliza la metáfora de las estaciones, pero, en esta oportunidad, para movilizarse en un sentido contrario. Partiendo desde Caracas, el traslado y el desarraigo de Manuel Suárez y su esposa se une a la esperanza de que un niño pequeño, pueda recrear su propio mundo. Ellos intentan salir de Venezuela hasta llegar a Brasil. Desean cruzar "La línea" o "El Charco" (como se llama al límite que separa ambos países) para estar a salvo, luego de detenerse en las estaciones de control existentes:

Primera estación: Caracas: Venezuela: El silencio cubre todos los rincones de la casa dos semanas después de la despedida. Hasta Zoom, el perro guardián, se mantiene quieto, echado en el patio.

Puerto Ordaz: 4.801 kilómetros. 22 horas. 1.320 minutos. "Después de ver a todas esas personas a las que no conoces, morir: se convierten en una parte de ti [...] Vamos olvidando muy rápido. No puedo dar la vida por un país que no me ofrece nada. Es absurdo sentir que cruzando la frontera te vas a sentir más seguro", el llanto quiere brotar de las palabras, pero Manuel se lo traga.

Santa Elena de Uairén: 4.537 kilómetros. 17 horas. 1.020 minutos. En Venezuela han proliferado grupos de Facebook y WhatsApp a través de los cuales, los potenciales migrantes intercambian datos pidiendo consejos sobre métodos de transporte, precios, hospedaje y hasta los más pequeños detalles. Cada conversación es una ventana de la diáspora. Deybes hizo el contacto a través de WhatsApp para que los cruzaran en carro hasta Boa Vista y todos aceptaron. Fue un pacto de pura confianza. Ninguno se conocía ni se había visto en persona antes del viaje.

La Línea: 4.506 kilómetros. 16 horas. 960 minutos. La Línea es la frontera entre Venezuela y Brasil y la puerta de salida de 500 venezolanos que huyen del hambre todos los días [...] En sus labios resecos se nota la deshidratación y en sus frases cortas el agotamiento. "Lo más difícil del camino es el hambre", suelta.

El kilómetro 100: 4.406 kilómetros. 15 horas. 900 minutos. Los que caminan sobreviven por la comida y el refugio de las comunidades indígenas que los auxilian por el camino. Pero después del kilómetro 100 les espera seis días más en medio de la nada. "No hay un solo caserío en todo eso. Es imposible llegar a Boa Vista caminando", advierte.

Boa Vista. 4.306 kilómetros. 13 horas. 780 minutos. Los que cruzan la frontera con Luis terminan creyendo -por un

> par de horas- que se trata de un paseo o de un paquete turístico al sur del estado Bolívar. Durante el trayecto hace paradas para mostrar los tepuys, las cascadas naturales o algún paisaje que vale la pena guardar como en una postal. El lugar donde se juntan los colores deseosos de reencontrarse con el Río Caroní y su resonante caudal de agua dotada de una vida misteriosa y de un azul profundo tan azul que hace blanco el cielo, como lo describió Rómulo Gallegos en su novela Canaima. "Yo amo la Gran Sabana y comparto ese sentimiento con ellos. Quiero que las personas con las que viajo sientan y vean que se están yendo por la puerta grande de Venezuela". (LEÓN, 2018, online)

Partiendo de la noción del duelo, de lo que se deja, y de la despedida a través de la memoria colectiva de aquellos que migran al mismo tiempo, en estas crónicas disidentes se detalla el movimiento de migrar como única opción. Para no sufrir, se intenta guardar silencio, se evita recordar lo que se abandona en el instante, se busca la coincidencia entre todos los que migran. Ya el quiebre de las familias, el abandono de lo material y la pérdida de la fe son temas que unen, no que separan.

La mirada de los niños que han migrado junto a sus padres, y que aparecen en las fotografías que ilustran las crónicas venezolanas en los últimos años, se unen al gesto de sus cuerpos. Temerosos y agotados, ya han perdido lo más valioso que la pertenencia al gentilicio de ser venezolano implica. La interpretación imaginaria e infantil de su nuevo hogar, suele ser contradictoria. En ocasiones desean volver a casa, pero los más pequeños no saben explicar el porqué del abandono o dónde está el llamado hogar que dejaron atrás.

El lector de estas crónicas venezolanas puede que no conozca las referencias directas de los lugares y sentimientos expresados en estas crónicas disidentes, pero asume el dolor de quienes narran por las estaciones del martirio. Por ello, estas crónicas migratorias pueden ser consideradas como disidentes ya que el desacuerdo, la

disconformidad, la separación está presente de manera detallada. Estas crónicas migratorias han sido reconocidas y difundidas a nivel internacional porque en ellas se representa lo que ha sucedido en Venezuela, de manera directa. Aunque en muchas ocasiones las crónicas disidentes pueden ser otra forma de narrar lo que ocurre en el país, hay algunos relatos que se consideran únicos, como breves escrituras testimoniales de la historia venezolana.

En el contexto político venezolano actual, las crónicas pueden ser consideradas como resistencia. Como he mencionado, pueden llegar a formar parte de los refrentes históricos más cercanos que no han logrado ser censurados en su totalidad. Las historias presentes en las crónicas venezolanas son parte de la dura y triste memoria colectiva del país. Los efectos de la diatriba política que se inició con Hugo Chávez, y que permanece con Nicolás Maduro, entre el gobierno y la oposición, se siguen narrando en las crónicas con mucho más detalle que en otras formas de escritura que ya ha sido censurada, como las noticias o los artículos de opinión.

El gran incentivo para que las crónicas venezolanas se multipliquen en su escritura y en su lectura ha sido la necesidad de superar las penurias a través de los relatos que allí se narran. La escritura de las crónicas disidentes, en Venezuela, se aferra cada vez más a la idea de una necesidad. Las crónicas se siguen multiplicando y difundiendo por ser la forma valiosa de escritura que trasciende la censura y las fronteras. Como los testimonios, este tipo de crónica no se escribe desde el centro, sino desde los márgenes y en las crónicas disidentes se detalla la existencia de quienes también habitan la marginalidad política. En conclusión, se trata de una representación breve y escrita (muchas veces ilustrada con fotografías) del sujeto subalterno. Como sucedió históricamente con los relatos testimoniales, las crónicas venezolanas fortalecen una la clase social unida, a través de una dinámica de la lectura que los conecta siempre con el presente. Tomando el concepto de Hannah

Arendt (1998) sobre lo social, en la política de los grandes fracasos, las crónicas en Venezuela pueden ser interpretadas como textos revolucionarios y antirrevolucionarios, dependiendo del momento histórico en el cual fueron escritas.

En el caso de los lectores, las crónicas disidentes pueden ser utilizadas como documentos de contraste entre la realidad venezolana y la de otros países. En la lectura de estas crónicas se fortalece la idea de una realidad desajustada a lo que debería ser un sistema democrático confiable. Muchas crónicas disidentes podrían llegar a ser usadas como instrumentos jurídicos o como referencias históricas ante la omisión de múltiples documentos que se pierden con el desarraigo.

En la jerarquía del sistema militar en Venezuela, las crónicas disidentes han servido para narrar lo que se define como una historia común. Los momentos de crisis interna, han multiplicado la experiencia de los cronistas, produciendo historias que se muestran en toda su magnitud. La condición común en muchas de las crónicas que hemos mencionado es ese cruce de experiencias y posiciones estéticas de sus autores, pues, bajo un contexto histórico inesperado, como la pandemia o la crisis migratoria, las crónicas en Venezuela han sido los únicos textos que definieron, con claridad, el significado del retorno. Como detalla Spivak, la contradicción sin conciencia de sí, en el seno de una posición que valoriza la experiencia concreta de los oprimidos, se encuentra en cada una de las fotografías que hemos incluido aquí como parte de los relatos.

Por ello, con el uso de las fotografías de los niños que se añaden a ciertas crónicas disidentes, donde aparecen los que dejaron Venezuela a una edad temprana, podemos imaginar qué dicen los pequeños con una mirada, con un gesto, sin pronunciar una palabra. Al estudiar el problema migratorio, y la conciencia de los más pequeños, como niños subalternos, a través de las crónicas disidentes, la semiosis del texto social, y las elaboraciones acerca de los levanta-

mientos populares adquiere un sentido humanitario. Los pequeños niños protagonistas de las crónicas que hemos mencionado aquí, representan a unos pequeños cuerpos inconscientes y aislados que observamos como marcadores de una conciencia irrecuperable. Si nos aproximamos a sus historias breves como parte de un fenómeno historiográfico, el clamor necesario de su propia conciencia se torna luego en la rebelión que muchos culminan aplicando, no solo al sistema político de los países que cruzan, sino a sus padres. Porque esta rebelión, envuelta en una toma de conciencia infantil del insurgente, no surge ante un modelo para imitar, el de los padres, sino ante la tristeza y la indefensa ante el mandato de tener que ser como ellos.

Finalmente, en las crónicas mencionadas, y en muchas otras que se siguen escribiendo en los medios alternos, no necesariamente en Venezuela, la figura de los niños migrantes que deben retornar a su país natal sigue siendo la del niño cuya identidad está ausente. Como lamas que se trasladan de un lugar a otro, más allá de los cuerpos, cada figura infantil continúa viviendo en un mundo incierto, cuyas voces, acentos y costumbres han quedado diluidas. Las crónicas disidentes, en este caso, no sólo son un discurso que narra lo acontecido, sino un texto sin líneas claras que deja en el vacío a los lectores que suelen inferir todo lo acontecido a través de los silencios.

En el caso de los que migran con la voz y la memoria de la madurez, en edades más avanzadas y con experiencias laborales en Venezuela, prevalece la figura de la madre por encima de la del padre. No obstante, como ya hemos mencionado, la figura del padre ha sido relevante a partir de la estructura patriarcal y heteronormativa de Hugo Chávez, pues la descripción del padre de la patria que fue asignada siglos antes a Simón Bolívar se recreó con la de un presidente fallecido cuya mirada (el grafiti de sus ojos que está en todos los murales venezolanos) cuida y castiga a sus "hijos" según sus reglas.

En conclusión, las crónicas disidentes se quiebran algunos espacios públicos compartidos sin identidad, porque dejan de existir

las plazas, o los terminales de bus, donde las personas transitan sin mayor interacción entre sí en las ciudades del primer mundo. Las calles y los autobuses pasan a ser nuevos hogares, o sitios donde son obligados a permanecer, hacinados, mientras el gobierno toma decisiones sobre lo que debe hacerse con los migrantes. El movimiento geográfico se une al movimiento emocional. El sentimiento identitario fragmentado y, al mismo tiempo, compartido en la memoria colectiva se asume como un deseo permanente e inalcanzable.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer I. II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

ARENDT, Hannah. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

BURUMA, Ian y MARGALIT, Avishai. *Occidentalismo. Breve historia del sentimiento antioccidental.* Barcelona: Ediciones Península, 2005.

LEÓN, Ibis. Venezuela: Bitácora de una despedida. *Efecto Cocuyo*. Caracas: efectococuyo.com, 05 marzo 2018.

MORELO, Ginna. 2900 kilómetros con Naycore y otras 34 vidas rotas. *Efecto Cocuyo*. Caracas: efectococuyo.com, 06 marzo 2018.

PADRÓN, Leonardo. *Kilómetro cero*. Caracas: Planeta, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Tertius, Orbis. FaHCE*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1998.

La doble inscripción del sujeto fronterizo: escenografía enunciativa intersticial en *Díptico de la frontera* (2020), de Luis Mora Ballesteros

Lilibeth Zambrano[1]

> *[...] Es este Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que constituye las condiciones discursivas de la enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tienen una unidad o fijeza primordiales; que aun los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer* (BHABHA, 2002, p. 58).

Escenarios transfronterizos: una aproximación a la noción de frontera

El concepto *limitis*, del genitivo en latín *limes*, es traducido como borde o frontera. La noción de límite se refiere a una cosa material o simbólica: un muro, un puente, un alambrado, un puerto, una calle, un río, una alcabala policial, etc. Es decir, una división física o simbólica que marca la separación entre dos territorios: como en el caso de la frontera que nos ocupa, el corredor colombo-venezolano, en la cual el límite lo constituye un puente y/o alcabalas de la Guardia Nacional. El límite es una línea imaginaria divisoria marcada geográficamente. Es una entidad física tangible identificada en el

1 Universidad de Los Andes (ULA). Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres". Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC). Mérida-Venezuela.

terreno para dar cuenta de dónde termina el espacio territorial de un Estado y su jurisdicción. No obstante, la frontera adquiere significaciones distintas al límite. Es concebida como un espacio o zona colindante *entre* dos Estados nacionales. En este sentido, la frontera colombo-venezolana está delimitada del siguiente modo. Del lado colombiano la zona fronteriza la constituyen los departamentos vecinos a Estados nacionales. Del lado venezolano la frontera está formada por los municipios o zonas determinadas por alcabalas de la Guardia Nacional.

Las zonas fronterizas como delimitación espacial-legal y como espacios geográficos y culturales entre dos o más naciones, devienen marcas simbólicas y umbrales sociales. Los estudios tradicionales de la frontera se vinculan a las delimitaciones territoriales y las limitaciones geográficas, en procura de la defensa de la soberanía territorial. Julian Minghi, en su trabajo titulado "Los estudios de frontera en Geografía Política", parte del enfoque de la Geografía Política, para el análisis de la frontera como fenómeno espacial y expresión territorial en la demarcación de límites, que determinan las relaciones políticas de poder a nivel internacional, estatal y local. Desde esta perspectiva, las fronteras políticas son vistas como territorialidades que marcan sus límites de jurisdicción a partir del sistema al cual pertenecen:

> [...] Los enfoques con respecto al estudio de la naturaleza y función de las fronteras —como fenómeno espacial—, así como las diferentes nociones que se han adoptado en torno a éstas, han sido variados y han ido cambiando en función del contexto histórico geográfico en el que han sido generadas [...] (MINGHI, 2018, p. 292).

Por su parte, el enfoque de la teoría liberal considera los espacios fronterizos a partir de dinámicas de interacción y cooperación *entre* las zonas de uno u otro lado. Esta perspectiva pone el acento en la integración económica de autoridades locales, regionales y

centrales de los países fronterizos. Sin embargo, la categoría de la frontera no ha sido abordada en sus distintas aristas desde el punto de vista de la teoría liberal. Por otro lado, la postura crítica da cuenta de las fronteras como constructos sociales. En este sentido, las zonas fronterizas son configuradas a partir de relaciones de poder en expansión *a través* de fronteras culturales. El abordaje crítico de las dinámicas fronterizas contempla los constructos sociales, ambientales y culturales, así como los económicos y territoriales:

> Las fronteras aluden a los confines, a los límites, a lo que se encuentra enfrente. Las fronteras implican posiciones definidas en condiciones relacionales con distintos niveles de asimetría. Las fronteras son espacios liminales, puertas, umbrales o entradas... así como salidas, inicios, otredades y alteridades que nos (re) definen. Las fronteras anticipan, preludian, son proemios geosociales y espacios connotados como geosímbolos que definen Estados y territorios, significan espacios de certezas y ambigüedades, umbrales de encuentro de elementos que corresponden a tiempos y espacios diferentes (VALENZUELA, 2014, p. 9).

Las fronteras se caracterizan por ser polisémicas y múltiples. Sus rasgos fundamentales son la diversidad, la heterogeneidad y su naturaleza ambivalente. Es patente la relación de reciprocidad entre territorios e identidades en escenarios fronterizos como construcciones políticas, sociales y culturales al margen de la ley. De hecho algunas fronteras marcan nacionalidades de un modo difuso. La complejidad de las dinámicas fronterizas conduce a procesos y disposiciones emergentes significativas. Las transfronteras constituyen esos espacios fronterizos que se niegan a actuar en función de una sola de las orillas que los integran:

> [...] Las transfronteras no se agotan en trincheras ni en límites infranqueables, ni en espacios inocentes ni en ilusiones desmontables a voluntad, ni en sitios de horizontalidad, ni en menos encuentros, ni en membranas, ni en la condición porosa de los

> espacios. Pensar desde las transfronteras implica incorporar complejas condiciones geopolíticas, sociales y culturales (VALENZUELA, 2014, p. 9-10).

De este modo, los espacios transfronterizos suponen aquellos ámbitos definidos por formas de convivencia que se dan en uno u otro lado de la frontera. Es decir, en estos espacios son importantes tanto los procesos de conciliación y separación, como de imposiciones que determinan las dinámicas conflictivas en uno u otro linde. Asimismo, en estas zonas transfronterizas son importantes los procesos de conexión e intercambio *a traves* de zonas de contacto, transformadas en escenarios intersticiales problemáticos y/o en ámbitos del *entre-lugar* que propician dinámicas *inter/trans*culturales.

Las fronteras nacionales son espacios políticos-territoriales organizados y administrados por Estados nacionales. Estas zonas de contacto se organizan a partir de sistemas de clasificación y distinción social, en los cuales se producen procesos de inclusión, exclusión, de empatía y hospitalidad. En los espacios fronterizos conviven diferentes formas de centralidad que a su vez generan variadas periferias socioculturales. Es así como en las fronteras la relación centro-periferia se redimensiona por la movilidad de sus orillas: "[...] Las fronteras son inicio y final, continuidad y ruptura, dentro y afuera, certezas y ambigüedades, entre tiempos, conjunciones, disyunciones, inyunciones y transgresiones, límites y puentes que poseen dinámicas incluyentes y excluyentes" (VALENZUELA, 2014, p. 17). En este sentido, la frontera se erige como un paradójico umbral que divide, separa, congrega y controla. De uno u otro lado de la línea imaginaria y real, los modos de existencia y entendimiento del mundo (el propio y el ajeno) adquieren dimensiones insospechadas. Las fronteras son lugares de confluencia y disgresión, no lugares, zonas en contacto y de desvíos de las normas. En una frontera ambas orillas se redimensionan a través del tránsito de unos y de otros de sus habitantes y de sus bienes culturales. Es por

ello que las relaciones transfronterizas polisignificantes dan cabida a procesos contradictorios y complejos.

Las fronteras nacionales contemporáneas son umbrales culturales trastocados en nuevos escenarios globalizados. Los Estados nacionales y sus fronteras se ven obligados a redefinir ciertos elementos que fueron importantes en su dimensión tradicional, de simples delimitaciones geográficas, para salvaguardar su soberanía territorial. En estos escenarios transfronterizos contradictorios y abiertos, los ámbitos nacionales y/o los locales transforman sus modos de interacción socioculturales. Es sabido que los Estados nacionales son ejes definitorios de proyectos sociales, referentes identitarios y culturales en la conformación de los sentidos y significados de los modos de vida transfronterizos:

> [...] La transformación de los Estados nacionales otorga visibilidad a paradojas donde se atenúan o desvanecen algunas fronteras, aunque otros se fortalecen apoyadas en intereses económicos y posicionamientos racistas y excluyentes que en ocasiones incorporan de manera directa la agresión o la fuerza militarizada [...] (VALENZUELA, 2014, p. 18).

La condición diversa y heterogénea de las fronteras traduce su dimensión porosa. Los ámbitos transfronterizos despliegan procesos de intersección cultural entre habitantes de uno u otro lado de la frontera. En los contextos cotidianos transfronterizos se suceden fenómenos socioculturales paradójicos y emergentes. La intersección cultural de elementos comunes a una u otra orilla, se da a través de procesos socioculturales incluyentes y excluyentes. Esta intersección cultural sucede *entre* grupos sociales sin vínculos estructurados por dinámicas, redes o modos de interacción institucionalizadas de dominación. Por el contrario, los procesos jerárquicos y las formas de relacionamiento institucionalizadas e institucionalizantes, se definen por relaciones de poder, subordinación, colonización y segregación: "[...] En las fronteras se expresan diversos intersticios culturales con

sus propias especificidades y se ubican en medio de otros procesos de amplitudes mayores que ocurren en la colindancia entre países [...]" (VALENZUELA, 2014, p. 21).

En las dinámicas transfronterizas se produce la apropiación de elementos culturales del otro lado. En este sentido, la dimensión disyuntiva de las fronteras incluye aquellos procesos de separación y confrontación de aspectos que en un momento estaban vinculados entre sí. Estas dinámicas trasnfronterizas alternativas visibilizan las diferencias y contrastes existentes entre uno u otro lado. En la interacción de las orillas, los procesos de separación y exclusión ponen en evidencia los conflictos y desencuentros por medio de formas de estigmatización, prejuicios, estereotipos, racismo, sometimiento, manipulación, colonización y reduccionismo de las diferencias culturales. Estos procesos inhiben, limitan o impiden los vínculos culturales en los espacios transfronterizos. Los bloqueos y disposiciones aduanales limitan los circuitos comerciales y los flujos migratorios. Asimismo, imposibilita los vínculos familiares o amistosos y el intecambio de productos y bienes culturales: "La inyunción refiere a la condición fronteriza impuesta. Inyungir implica la imposición, la orden terminante, el mandato, la condición forzada, conminatoria [...]" (VALENZUELA, 2014, p. 25). Estos modos de *inyunción* transfronterizos se configuran por medio de relaciones de poder y prácticas socioculturales desiguales.

Las formas de control transfronterizo imponen ordenamientos y condicionamientos legales e ilegales, legítimos e ilegítimos, de persuasión, de fuerzas policiales y militares y mecanismos político-administrativos del poder estatal, con la pretensión de custodiar las fronteras y limitar el cruce de las mismas. En este sentido, el control del paso fronterizo colombo-venezolano es figurado en *Díptico de la fronera*, de Mora Ballesteros, de la siguiente manera:

> [...] Decenas llevan días apostados entre los leños, agazapados bajo las matas de plátano y de aguacate; a la espera; entre las

> sombras de la noche, en el permanente tanteo, en la búsqueda inútil por conquistar la orilla, por salvar los cercos, por derribar los falsos y por sortear las estacas que los separan del cruce. El paso fronterizo luce para ellos como una valla infranqueable, una fortaleza a la que tienen que tumbarle las puertas y después entrar, a pesar de que es una línea invisible que existe por órdenes superiores, que ellos no logran comprender... (2020, p. 39).

Dentro de los tránsitos transfronterizos se contemplan la evasión de cualquier modo de control y la transgresión de las disposiciones normativas y los recursos hegemónicos de dominación y regulación fronteriza. De este modo, es preciso abordar la frontera colombo-venezolana a partir de una comprensión que sea a sí mismo compleja y productiva, para trazar una cartografía rizomática en la cual se tome en consideración la multiplicidad de los procesos y las relaciones en ella, más allá de los límites físicos y geográficos que normalmente se resaltan de esta particular frontera.

El escenario fronterizo colombo-venezolano resulta ser complicado y espinozo. Los sistemas y subsistemas urbanos constituidos en el Estado Táchira (Venezuela) y sus conexiones con el departamento Norte de Santander (Colombia), son el epicentro de los significativos y complejos intercambios y supone el principal receptor de los conflictos bilaterales. En la frontera colombo-venezolana representada en la novela *Díptico de la frontera*, se dan cita sujetos de identidades fracturadas, plurales, en precario, habitantes de una tierra de nadie, en una frontera incierta. En el presente trabajo nos proponemos dar cuenta del plan textual en el cual se inscribe la frontera geográfica colombo-venezolana y las hibridaciones textuales-discursivas a partir de las cuales se erige la novela *Díptico de la frontera* (2020), del escritor venezolano Luis Mora Ballesteros.

Paisajes y figuraciones del intersticio en clave transversal

Los espacios intersticiales aluden a las condiciones intermediales y paradójicas interpretadas desde la complejidad de distintos conceptos, acuñados por diferentes autores a partir de un *locus* de enunciación particular: "[...], el entre-lugar é valorizado pelos realinhamentos globais e pelas turbulências ideológicas iniciadas nos anos oitenta do último século, quando a desmitificação dos imperialismos revela-se urgente" (HANCIAU, 2010, 125). El escritor brasileño Silviano Santiago en su ensayo titulado "O entre-lugar do discurso latinoamericano" (1970), interroga el lugar que ocupa el discurso literario y crítico del Brasil, de Latinoamérica y las culturas marginales; en confrontación con el dicurso hegemónico europeo, desde la perspectiva del *entre-lugar* como espacio alternativo, lugar de apertura y *locus* del antropófago como relectura de los espacios tradicionales de enunciación y de los parámetros culturales instituidos:

> Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana (SANTIAGO, 2000 [1970], p. 77).

Pensar desde el *entre-lugar* resulta ser un ejercicio significativo de la escritura vista como una doble inscripción, a través de la cual se opera una transgresión como un acto de habla que supone "hablar contra, escribir contra" (SANTIAGO, 2000 [1970], p. 68). Así, la mirada del *entre-lugar* nos permite hacer una reinterpretación de la frontera colombo-venezolana a la luz de la novela *Díptico de la frontera*, del escritor venezolano Luis Mora Ballesteros. Tal como lo ha advertido el mismo Silviano Santiago, el gesto de escribir *contra* supone la postura determinante en el pensamiento postcolonial. Sin embargo, resulta fundamental resaltar del pensamiento del escritor

brasileño, el hecho de que en la creación literaria, desde el punto de vista del *entre-lugar*, escribir *con afecto* no conduce a la imitación, sino a la búsqueda de una grieta significativa, de un espacio *entre*. A partir de este presupuesto consideramos que la novela *Díptico de la frontera* ha sido pensada y escrita desde ese *entre*, situado más allá de los límites de la historia oficial y del discurso hegemónico de los estudios sobre la frontera implicada. Se trata de un momento histórico de la creación literaria venezolana en el cual se inicia la relectura del corredor colombo-venezolano, a partir de la apertura del discurso literario y de la crítica venezolana. Releer la frontera colombo-venezolana desde la polisemia del *entre*, supone pensar este espacio transfronterizo a partir de la dinámica transgresiva de los géneros discursivos, en el contexto emergente de la novela de Mora Ballesteros.

Otra figuración significativa del espacio intersticial, es la configurada por el escritor brasileño João Guimarães Rosa, en su relato "A terceira margem do río", del libro *Primeiras estórias* (1962), en el cual el escritor brasileño concibe un espacio intermediario, un no lugar dislocado, el espacio móvil de lo transfronterizo como metáfora de una *tercera orilla* en la cual el sujeto en tránsito permanente logra deshabituarse: "Uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância [...]" (HANCIAU, 2010, p. 129). Rosa sitúa a su personaje protagónico, el padre de quien narra, en una dimensión desconocida que supera los binarismos arriba-abajo, izquierda-derecha, aquí-allá. El padre en la "tercera orilla del río" está y no está y ese estado ambivalente hace ambigua su existencia en medio del río. No existe nada que lo haga volver de ese no-lugar. El hombre se queda *ahí*: en ese intermedio, fuera de cualquier lugar: "[...] Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio

a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente [...]" (ROSA, 2005, p. 78). La familia precisa que el hombre no los deje en esa suspensión, en esa fluctuación: ese estar no estando, en una proximidad absolutamente distante, un estar ambiguo, un tercer tipo de construcción identitaria más allá de las dos orillas del río: ni aquí ni allá: una existencia *ahí*, en medio.

Por otro lado, las fronteras como *zonas de contacto* es un concepto desarrollado por Mary Louise Pratt en *Os olhos do Império*, relatos de viaje y formas de la transculturación en las que Pratt se refiere a las fronteras como aquellos espacios sociales en los cuales se producen choques, enfrentamientos, encuentros y desencuentros entre culturas dispares. En estas *zonas de contacto* se presentan dinámicas de apropiaciones, recreaciones, resistencias, *inter/trans*culturaciones, conflictos y disputas: "Se o sujeito transculturado é alguém que está in/conscientemente situado entre pelo menos dois mundos, duas culturas, duas línguas e duas definições de subjetividade, constantemente mediando entre elas, [...]" (HANCIAU, 2010, p. 135).

En el texto *Escrituras híbridas* (1998), la comparatista brasileña Zilá Bernd nos refiere a un *camino del medio* como paisaje inquietante del intersticio. Bernd considera que en las *escrituras híbridas* se configuran franjas intersticiales, a partir de las tensiones dicotómicas oralidad y escritura, palabra e imagen, formas tradicionales y modernas, lógica racional y sentido mágico-mítico. Estas escrituras se proyectan en una *tercera orilla* compleja y dialéctica. En este sentido, estas escrituras intersticiales comprenden escenarios particulares de descentramientos y formas deconstruccionistas.

En la interpretación del corredor colombo-venezolano que se nos presenta en la novela *Díptico de la frontera*, juega un papel fundamental la cartografía que se traza a través del *entre* y las *figuras intersticiales* como el umbral, el intervalo, el intersticio, el límite y

el intermedio. La trama del *entre* configura dentro de la novela de Mora Basllesteros, un espacio intersticial simbólico que se fragua desde la dinámica discursiva de lo *inter*/*trans*genérico y el proceso productivo *inter*/*trans*medial. Esta paradójica trama intersticial, apunta hacia la anomalía de un relato del devenir fronterizo como doble inscripción de zonas transfronterizas en permanente contacto. Esta problemática inscripción del *locus* de enunciación intersticial, pone en jaque la condición ficcional del acto de la escritua novelesca (impregnada de lirismo) y el objetivismo del discurso de la crónica periodística. El acto enunciativo intersticial de quien no puede evadir sus huellas dentro del discurso, imposibilita la inmediatez de lo real que se le impone:

> -Juan Ángel, ya le dije que no me gusta esa crónica de Tierra Mala, creo que, en su afán por contar una historia de una gente ahí, que vino de Colombia, a trabajar en las fincas y en las haciendas de la zona norte, se erra en el tono. Me dio angustia leerla. Tuve que parar. Tiene que dosificarla. Hay mucha información. Un gentío. No pierda más tiempo con eso. Eso ya pasó. De eso hace ya mucho tiempo. Déjelo ir. Déjelo ir. No sé, por qué razón, o por qué carajos, me sigue enviando al correo electrónico esa vaina. Concéntrese, más bien, en la nota de los malditos soldados. Mire que estamos retrasados con ese asunto y medio mundo aquí anda preguntándome qué pasó con eso [...] (MORA, 2020, p. 40-41).

Las prácticas textuales que emergen de escenarios fronterizos se desarrollan a partir de una dinámica móvil y dialéctica. En repertorios transfronterizos conceptos como lengua, nación e identidad son irreversiblemente transformados por procesos complejos de desterritorialización y reterritorialización. En las poéticas en movimiento del siglo XXI, la fronteriza se inscribe en un *locus* de enunciación ambivalente. Los retos interpretativos en el abordaje de estas poéticas *inter*/*trans*fronterizas requiere de una postura crítica transversal. Estos repertorios ponen en jaque las categorías

restrictivas, uniformes y estancas de pureza y unidad en un tejido híbrido. Lo contemporáneo fronterizo construye el espacio-umbral del *entre-lugar*, como forma que deviene *ahí* un *tercer espacio de la enunciación*, según el modo de percepción del intersticio del investigador indio Homi Bhabha (1994). En los ámbitos cotidianos fronterizos aparecen referentes estructurantes de diferencias y desigualdades. A través de los símbolos nacionales cotidianos en el corredor colombo-venezolano como el vallenato, se desarrollan dinámicas sociales complejas, violentas y paradójicas. Asimismo, los anclajes territoriales como el control fronterizo de paramilitares aparecen inmersos en hechos abominables e ilícitos. La apropiación de espacios, el reclutamiento de jóvenes-niños sicarios, el contrabando de productos y la trata de personas; hacen de este territorio transfronterizo un lugar sin ley y sin control del Estado en ninguna de las orillas:

> Le informo: hacía días que venía escuchando que en la frontera colombiana con Boca de Grita opera una banda de niños que controla el tráfico de gasoil y, el fin de semana pasado, por invitación de su comandante, he ido a ver cómo es la cosa. Es un asunto de no creer. Los 'chamos' parecen entrenados para una eventual guerra binacional que posiblemente cubriría de plomo a las aldeas y caseríos cercanos a Orope, Tres Islas y Puente Zulia [...] Tal como si se tratase de una ficción de un campo paramilitar para niños y preadolescentes, todos acostumbran a llamarse entre sí respetando su rango y cada uno obedece a sus tareas, según la jerarquía que se han ganado a pulso, mediante encargos o trabajos asignados por un militar venezolano que está siendo acusado de sedición y traición a la patria [...] (MORA, 2020, p. 122).

Los usos del espacio fronterizo colombo-venezolano se suceden a partir de estos ordenamientos ilícitos. Por otro lado, las formas de resistencia cultural se oponen explícita o implícitamente a los modos culturales de los otros. El cuestionamiento explícito de

formas complejas y contradictorias de desenvolvimiento social y cultural transfronterizo, se asume como resistencia con rasgos de disputa y riesgo inminente. El concepto de soberanía central en el ordenamiento de las vinculaciones entre los Estados nacionales y sus fronteras, pone en evidencia los niveles de violencia, miedo y muerte en las dinámicas conflictivas transfronterizas.

Los sujetos transfronterizos crean nuevos códigos de relacionamiento y nuevas formas de interacción a partir del espacio intersticial que funge como un lugar movible, híbrido, intangible y provisorio, un espacio abierto a múltiples posibilidades identitarias y diversos modos de negociación lícitos e ilícitos. En este escenario del *entre-lugar* los habitantes de una u otra orilla están condicionados a un movimiento de vaivén y a una forma de vida oscilante. En el tránsito entre una u otra orilla se fragua un *locus* de enunciación intermedio en el que espacio y tiempo, pasado y presente, interior y exterior, inclusión y exclusión, integración y segregación se tejen a través de una madeja compleja, ambivalente y contradictoria. De un lado y del otro de la frontera no pueden evitarse los intercambios de códigos culturales y las relaciones antagónicas entre unos y otros habitantes de las orillas que la componen:

> Los ámbitos e intersticios transfronterizos refieren a procesos socioculturales de ambos lados. Los ámbitos transfronterizos implican procesos cuya comprensión requiere considerar a ambos lados de las fronteras, mientras que los ámbitos transnacionales pueden o no tener implicaciones transfronterizas significativas, pero su marco de comprensión no se ubica en la vida de frontera sino en espacios y condiciones no fronterizos [...] (VALENZUELA, 2014, p. 24).

El entre-medio (*in-between*) de la cultura *inter*/*trans*fronteriza se concibe a partir de su condición migratoria y su sentido parcial. Del *entre-lugar* surgen identidades híbridas y subversiones a la autoridad a partir de dinámicas fuera de la ley. El rasgo ambi-

valente del intersticio supone un ir y venir a través de la frontera desde un punto y su contrario:

> [...], as fronteiras são, sobretudo, o produto da capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais que guiam o olhar e a apreciação, por intermédio dos homens e as mulheres percebem e qualificam a si mesmos, o corpo social, o espaço e o próprio tempo [...] (HANCIAU, 2010, p. 137-138).

Los intersticios transfronterizos son repertorios simbólicos, imaginarios y representaciones compartidas a través y más allá de las fronteras. Los aspectos definitorios de la vida fronteriza colombo--venezolana son marcados en la novela por un narrador que tiene una doble inscripción: heterodiegética y homodiegética. Son significativas las zonas de circulación creadas en la frontera colombo--venezolana, representadas en la novela *Díptico de la frontera* e íntimamente relacionadas con la intensa movilidad que se produce en este escenario fronterizo:

> Aquí no hay mar y esas almas que huyen de la guerra han cruzado los ríos. Los pasan sobre una curiara o apiñados en una almadía. Seguirán caminando y, al cruzar la trocha, la requisa se tornará rigurosa: '¡Ese sí! ¡Ese no!' Es lo que se escucha decir de alguien del otro lado de la frontera [...] Muchos vienen y no todos cruzan. Los afortunados pisarán la orilla del lado venezolano y luego correrán arrastrando enseres y cajas por atajos y caminos desconocidos. Los guajiros huyen del hambre y de la sequía que azota a la península [...] Los otros temen por las explotaciones y las metrallas que enlutan a los hogares en Ocaña, en San Calixto o en Sardinata. En ese extremo oriental de Colombia, los choques entre los grupos armados por el control de la coca, el carbón y la agroindustria de la palma han desplazado a cientos de campesinos que antes se dedicaban al arado tradicional [...] (MORA, 2020, p, 33).

La novela de Mora Ballesteros constituye una expresion literaria que interpreta acontecimientos complejos de lado y lado de las orillas colombo-venezolana, nunca antes narrados en la literatura venezolana. Es así como *Díptico de la frontera* inaugura en la narrativa venezolana una suerte de subgénero novelesco que versa sobre la frontera. Los cuerpos, los espacios y tiempos en el corredor fronterizo colombo-venezolano participan de escenarios ambivalentes en *entre-medios*. Ese *ahí* de la frontera colombo-venezolana permea dos orillas complejas y problemáticas.

El título de la novela de Mora Ballesteros, *Díptico de la frontera*, ya supone una dinámica doble, *inter*/*trans*fronteriza, que constituye una frontera vista desde las dos orillas que la componen. El díptico[2] se dobla en un único pliegue y queda dividido en dos partes. Las palabras preliminares, en la "Primera pieza", emitidas por la figura de un "falso editor", ponen en evidencia varios aspectos clave en la composición de la novela y la interpretación-ficcionalización del paso fronterizo problemático y enmarañado: colombo-venezolano. Uno de los aspectos que destaca el "falso editor" es la no correspondencia de los acontecimientos que se tejen en la novela con la realidad. Por otro lado, el carácter híbrido de lo que a continuación leerán los lectores. Se traza un límite simbólico entre el género novelesco y el género de la crónica. Este último en sí mismo un género fronterizo que articula distintas formas discursivas. A partir del rasgo híbrido de la narración se configura un *entre-lugar* como *locus* de enunciación emergente, en el cual se posiciona el sujeto de enunciación ambivalente de *Díptico de la frontera*:

> [...] Al parecer, todo lo que se comenta en Tierra Mala es verdad, sin embargo, nada de lo que aquí se narra es cierto. Podría decirse que esta ficción relata el trajinar de unos abuelos, padres y tíos que viajaron desde lejos a poblar caseríos del piedemonte andino y hoy día sus hijos, nietos y sobrinos emprenden el camino de

2 Un recurso empleado con frecuencia en el ámbito publicitario.

> regreso a casa. Pero si solamente fuese eso que se quería contar, tal vez no habría merecido la pena escribirla (MORA, 2020, p. 12).

La voz que se articula en las palabras preliminares, es la de un "falso editor" que pretende advertir a los lectores sobre el juego ambiguo a través del cual se desarrollarán los acontecimientos de la narración que inicia con "Tierra Mala". El "falso editor" introduce a los lectores a través de un portal simbólico: *entre* la novela con un tono de lirismo y la crónica periodística, en la historia de un "hombre" que,

> [...] está tras la pista de unos soldados desaparecidos que quizá lo lleve a entender qué pasó por aquellos días en los que el Binomio de Oro estuvo recorriendo Venezuela. O a saber qué sucedió en esos otros años en los que se levantó un comandante y la paz que reinaba se perdió para siempre [...] (MORA, 2020, p. 12).

Estamos ante una "crónica de un viaje imaginario" que pone en tela de juicio la relación de la historia novelesca con "una historia real". Observamos a partir de aquí el *ethos* de quien por medio de su habla construye y gesta una identidad en el campo discursivo, en concordancia con el escenario transfronterizo que él supuestamente hace surgir. El modo de decir de este "falso editor", es también una manera de ser en el *ethos* envolvente e invisible del cual participa, por medio del acto de enunciación que le permite acceder a una identidad de cierta forma *enmarcada*. El poder de persuasión del discurso del "falso editor", activa en el lector-intérprete la construcción de determinada representación de sí mismo, poniendo en riesgo su dominio sobre su propia habla. El texto construye su propia escena de la enunciación desde sus propios márgenes. Por medio del *ethos*, el receptor es convocado a una escenografía que no es impuesta ni por la escena genérica novelesca ni por la escena genérica de la crónica. La escenografía configurada en la novela de Mora no se vincula a ninguna forma convencional de los géneros y los tipos discursivos. La presente narración despliega una enunciación

en su mismo devenir y se esfuerza por poner progresivamente en funcionamiento su propio dispositivo de habla. En el momento en el que acontece la escenografía transfronteriza, la enunciación del texto presupone una escena que se convalida a través de sí misma. La novela de Luis Mora legitima una escenografía de lo difuso e inasible fronterizo, tejida con los hilos de la narración novelesca de ficción y la crónica periodística documental. En este sentido, resulta significativa la noción del *entre-lugar*, ese espacio intersticial habitado por sujetos en continuo tránsito en una escenografía construida por el propio texto: una novela que puede ser enunciada por medio de una escenografía hilvanada en una madeja de discursos distintos:

> [...] A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente [...] (MAINGUENEAU, 2008, p. 70).

Estamos en presencia de un lugar enunciativo que se configura desde la objetividad del periodismo, de quien intenta escribir una crónica de la frontera y no logra desprenderse del lirismo poético de su discurso, el cual es negado a lo largo de la narración por el "falso editor". El dispositivo enunciativo en *Díptico de la frontera*, moldea, de una manera performática, el universo sociocultural del corredor colombo-venezolano en el cual se inscribe. Desde la perspectiva sociocultural esta frontera resulta ser una construcción cognitiva y simbólica. Es decir, la percepción de las fronteras desde este punto de vista comprende identidades adentro, afuera y *entre*, lo excluido e incluido, lo semejante y lo diferente, lo lícito e ilícito, lo propio y lo ajeno. La frontera colombo-venezolana en *Díptico de la frontera*, se erige a partir de símbolos de resistencia y/o conflictos entre estructuras políticas y sociales.

La novela está compuesta por dos "piezas": la primera titulada "Tierra Mala" y la segunda "Tierra ajena" y una suerte de epílogo con

el título de "Antes de partir" firmado por un "Probable editor". El término "pieza" puede entenderse como trozo o parte de la historia que se nos pretende contar. Asimismo, puede aludir al sentido teatral de las distintas posibilidades de re-presentación de la realidad *inter*/*trans*fronteriza implicada. La primera pieza, "Tierra Mala", abre con tres párrafos en los cuales se nos narra sobre un acontecimiento lamentable, el suicidio de la nana cartagenera Cándida, quien fue encontrada por Rómulo Alegría "[...] colgada de una viga del soberado del rancho de palma, [...]" (MORA, 2020, p. 15), en la hacienda El Paraíso. Se trata del borrador de la crónica que escribe el personaje protagónico Juan Ángel Villamediana. De inmediato estamos ante un diálogo que sostienen por teléfono Juan Ángel y el editor. Este último no está de acuerdo con el tono poético que ha empleado Juan Ángel en su crónica de "Tierra Mala": "¡Vaya lío! ¿Y cómo cambiar el tono poético? [...]" (MORA, 2020, p. 21).

Villamediana escribe la crónica de "Tierra mala" a solicitud del editor de *La Región*. La crónica es un género discursivo usual en los medios de comunicación. Es considerado un género periodístico que narra una serie de hechos de la vida social de modo secuencial. Difiere del género novelesco porque éste presenta una serie de acontecimientos ficcionalizados según un orden particular. En su desarrollo narrativo incorpora aspectos de la realidad social y cultural con rasgos híbridos: tiene características informativa, argumentativa y narrativa. La crónica contiene informaciones objetivas y desarrolladas ampliamente. Asimismo, el autor de la crónica suele ofrecer en su argumentación de los hechos su interpretación de los datos e informaciones manteniendo su objetividad. En la crónica se privilegia la sucesión cronológica de los acontecimientos, a través de un tono atractivo y anecdótico. En la escritura literaria propiamente dicha el lector está aún más ausente, existe de forma abstracta. En el discurso periodístico se concibe el lector distinto del discurso literario, el lector aparece ahí, a su lado.

Con el propósito de escribir la crónica sobre "Tierra Mala" que le han encomendado, Juan Ángel Villamediana decide *desempolvar* sus notas y comenzar la organización de las mismas para darle cuerpo a la historia que desea contar. Desde su subjetividad y con un tono poético da inicio a la crónica de la siguiente manera:

> Esta es una época lejana, un momento amargo, endulzado por el olvido cuya sombra se propaga de este lado del río Umuquena o que vierte sus aguas sobre los ríos Jabillo, Arenosa y Escalante, en las riberas y poblados de la zona norte del estado Táchira [...] Aquí no hay mar y sucede que a la papaya le dicen lechosa, a los bananos cambures, y a la sandía, patilla. Aquí no hay mar y no abundan los pájaros y los peces en las acuarelas de Rómulo Alegría. Es la noche de un sábado de mayo de 1987 y mañana domingo llegan unos treinta hombres y una media docena de mujeres con niños desde el otro lado colombiano. Viajan los unos arriba de los otros. Es una multitud que corre en estampida, que huye aterrorizada; un montón de gente que esquiva minas y sortea balas llegada la noche [...] (MORA, 2020, p. 29-31).

El falso editor se niega a admitir el tono que ha adoptado Juan Ángel en su crónica sobre Tierra Mala. Considera que una columna de este tipo no despertará el interés de los lectores: "es una apuesta muy riesgosa" (MORA, 2020, p. 31). Villamediana se siente decepcionado y desesperanzado, porque no ve posible que su crónica sobre Tierra Mala sea publicada. Es en este instante que el editor le encarga un nuevo reportaje sobre unos soldados desaparecidos en la frontera.

Todo ejercicio discursivo presupone una voz, un sujeto de la enunciación, a través de cuya perspectiva se estructura la historia. Esta instancia enunciativa se manifiesta de manera explícita a lo largo de la narración, a partir del conjunto de rasgos de la escritura que configuran a *Díptico de la frontera*. Dentro de estos rasgos significativos de la escritura en el texto de Mora Ballesteros, observamos las formas estilísticas, la disposición gráfica de las distintas partes y

subpartes (relacionadas con, por ejemplo, los modos cómo se indican o marcan la finalización y el comienzo de capítulos, los encabezados, la puntuación, la numeración y/o los títulos persuasivos que se le atribuyen a las distintas partes y subpartes) y las convenciones de los distintos géneros que hibridizan la narración. Todas estas estrategias textuales y discursivas intervienen en la composición del hablante explícito de *Díptico de la frontera*, de Luis Mora. La perspectiva que organiza y forja el relato en *Díptico de la frontera*, configura los posibles itinerarios de restitución del sentido a los que es convidado a transitar el destinatario de este discurso narrativo.

Cuando Juan Ángel Villamediana cuenta la historia de las migraciones de colombianos al lado venezolano, o cuando informa--relata la situación conflictiva y ambivalente de la frontera colombo--venezolana que se sucede en las distintas zonas intersticiales cartografiadas en la novela; lo hace por medio de un proceso doble: por un lado, implica la composición de la historia y, por otro, la apelación a un destinatario, a su editor. El vínculo de Villamediana con la historia, supone las experiencias que él va adquiriendo a través del corredor colombo-venezolano. Asimismo, su conexión con el enunciatario (el editor) remite al acto de *hacer saber* al otro. De este modo, el acto de contar una historia no supone solamente poner en escena lo que se sabe o experimenta de uno u otro lado de la frontera, sino también y, de forma simultánea, poner en escena el acto de comunicar a otro ese saber. Los distintos reportajes y notas de prensa que Villamediana va entregándole a su editor y que son publicados en la sección *Díptico de la frontera*, ponen en evidencia los modos cómo la novela homónima orienta el recorrido del destinatario (editor-colectividad-autoridades) a través del texto, quien(es) no sólo se entera(n) de una historia que circula y vive en la memoria de la colectividad de ambos lados de la frontera, sino que rasga el velo de la historia oculta revelando sus zonas intersticiales. La novela de Luis Mora Ballesteros se erige como dos espejos en paralelo

que hacen eco, una frontera al lado de la otra: una novela, *Díptico de la frontera*, al lado de una sección homónima del suplemento dominical de *La Región*. El sujeto de la enunciación en la novela *Díptico de la frontera*, revela la superficialidad del saber en los datos recogidos en los reportajes y las notas de prensa publicadas en la sección-espejo *Díptico de la frontera* y, al mismo tiempo, pone al descubierto aquellos aspectos significativos de los acontecimientos que la historia esconde:

> Le informo: los soldados que quedaron vivos son ahora los responsables de vigilar el contrabando de combustible. Me han explicado que algunos distinguidos, cabos y sargentos organizan las colas y vigilan que todo aquel que cruza pague lo suyo; hay quienes afirman que son rehenes del subcomandante [...] Alguien presume que el subcomandante y sus hombres se encargan de cobrar una comisión por cada camión que cruza llevando en su carga latón, aluminio o chatarra [...] Voy a esperar a que Chuito cambie la gasolina y arrancamos vía la carretera norte-sur para llegar hasta el pueblo, más tarde en el motel llamaré a mi editor y le diré que no es recomendable publicar esta nota (MORA, 2020, p. 50).

Vemos en qué medida el ángulo focal muestra progresivamente la percepción y captación del espacio fronterizo colombo-venezolano. En este momento de la narración el focalizador anónimo y colectivo cede ante el protagonista (Juan Ángel Villamediana), en quien se delega el ángulo desde el cual se conciben los hechos y la zona contradictoria de la frontera colombo-venezolana. El observador de la historia contenida en los reportajes y notas de prensa, da paso a otro observador que pone en tela de juicio la perspectiva del anterior. Estos ángulos focales se ajustan a ciertas convenciones de lo que el discurso de los reportajes y las notas de prensa consideran como la verdad objetiva: apegarse a las evidencias, ser fiel a los datos y, sobre todo, registrarlos sin interpretar el sentido de los mismos. El observador segundo convierte al observador primero en su foco de

atención, mostrando aquello que el reportaje y las notas de prensa mantienen encubierto. El otro relato, el relato insertado, el reportaje o nota de prensa, se vuelve en el relato que la enmarca, la crónica de Tierra Mala, objeto de observación y de cuestionamiento. Lo que el reportaje y la nota de prensa calla, omite, censura o niega; es revelado a través de una actividad enunciativa subyacente que despliega posibles itinerarios de interpretación programados discursivamente para los lectores.

Las estrategias que traspasan permanentemente las fronteras y se sitúan en una zona intersticial entre dos o más géneros literarios, entre dos o más medios, entre dos fronteras físicas; son parte de la dinámica textual y discursiva de las llamadas *TransLiteraturas*. Estas poéticas de lo *trans* son manifestaciones de la ultracontemporaneidad que desencadenan y propician transformaciones significativas de las poéticas o prácticas literarias en el contexto de la crisis contemporánea después del fin del arte postmoderno, que ponen en jaque el sistema literario. En este sentido, *Díptico de la frontera* es una novela poblada de *trans*: nómades, contrabandistas, paramilitares, híbridos, guerrilleros, sicarios, gamines, personajes en permanente tránsito y en trasición, etc. Asimismo, se trata de un texto que versa sobre los aspectos de transición y crisis del género novelesco en sí mismo. Es decir, estamos ante un cuerpo textual *trans* que se vuelve sobre sí mismo a través del juego de espejos en el que la imagen de un lado se vuelve sobre el otro, en la metáfora articulada en el título de la novela del acto performático de "díptico de la frontera", una novela que se desborda en su condición de *trans*genérica o *trans*medial. Esto es, *más allá* de los principios y normas convencionales de los géneros discursivos o como *combinatoria intermediática* (RAJEWSKY, 2012): reportajes, notas de prensa, informes y partes informativos. Al mismo tiempo, más allá de los medios o en combinatoria de los mismos, como el "correo electrónico en carpeta de enviados" o los "números discados", los

"repiques" y el "número equivocado" a través de las comunicaciones por el medio telefónico y las evocaciones de canciones y cantantes colombo-venezolanos. Esta estrategia transmedial se produce como tematización de los otros medios, "como si" fuera otro medio o soporte o como *referencia mediática* (RAJEWSKY, 2012): un medio, el verbal literario *evoca* parcialmente a otro medio: una canción, un e-mail, entre otros. Las veces que se refiere en la novela a "correos electrónicos en carpeta de enviados" (Capítulos 5 y 6, p. 33-42), esto repercute en la lógica comunicativa a través de la forma digital del *e-mail* y en las condiciones enunciativas del sujeto de enunciación. En este caso no se intenta simular la pantalla en la página del libro, sino de marcar el registro digital de los datos informativos que Villamediana va recogiendo en la frontera colombo-venezolana y que articulará en sus reportajes y notas de prensa. A propósito de este modo de *evocación mediática*, la especialista en intermedialidad Irina Rajewsky expresa:

> [...] As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, 'referência individual'), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), uo a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, 'referência a um sistema'). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere [...] (2012, p. 25).

La *referencia intermediática* constituye la tercera categoría que Rajewsky distingue de los tres procesos intermediáticos considerados por la investigadora como fundamentales. El medio de referencia en el caso que nos ocupa, en vez de combinar distintas formas de relacionamiento de los medios, se propone aludir al medio digital en el soporte del correo electrónico y a ciertas canciones de

íconos fronterizos colombo-venezolano, enfatizando el uso de estos medios específicos con propósitos comunicativos determinados, dentro del horizonte textual en el cual estas evocaciones aparecen. Sin embargo, dentro de *Díptico de la frontera* se produce la *combinatoria intermediática* de medios semióticos-comunicativos diferentes: la crónica, el reportaje, las notas de prensa, informes y partes informativos. Estos géneros discursivos del periodismo implican medios de expresión diferentes al medio verbal literario. Este producto intermedial es configurado a través de una estrategia semiótica-comunicativa distinta al medio literario. Se trata de medios que se circunscriben al ámbito ficcional novelesco en su propia materialidad. La combinatoria intermediática constituye la segunda categoría acuñada por Irina Rajewsky:

> [...] A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente, distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto [...] (2012, p. 24).

La articulación del medio verbal literario con los medios propios de la comunicación periodística, pone el énfasis en la estrategia de integración de distintas manifestaciones materiales de medios diferentes, que no privilegia ninguno de los elementos constitutivos de cada uno de los medios en el tejido textual de *Díptico de la frontera*. Por otro lado, las evocaciones de canciones del género musical del vallenato se vinculan a los ámbitos cotidianos de uno y otro lado de la frontera. Estas referencias a canciones del género del vallenato a lo largo de la narración de *Díptico de la frontera*, son símbolos nacionales cotidianos que se manifiestan con la misma intensidad en uno u otro margen:

> [...] Eran poco más las siete de la noche y *La reina* de Diomedes Díaz le daba la bienvenida al cruzar el vaivén del bar El País de las Mujeres. Juan Ángel Villamediana quería saber cómo era el asunto de las dos chicas muertas que encontraron desnudas maniatadas y con billetes de cincuenta mil pesos en la boca en la habitación seis en donde pasaron un rato con un hombre vestido con la camiseta del Deportivo Táchira que pagó en efectivo por el servicio y luego desapareció sin dejar rastro alguno [...] (MORA, 2020, p. 51).

El autor de la canción vallenata teje con sus seguidores (diomedistas, por ejemplo) un vínculo simbólico-afectivo, a través de procesos de identificación con las historias de la vida cotidiana que las letras cuentan. Es el elemento cotidiano el que valida sus contenidos frente al pacto social al que se suscriben sus fanáticos. La canción vallenata constituye un documento histórico transfronterizo que atraviesa toda la novela de Mora Ballesteros. Es decir, supone un testimonio contundente sobre los modos de vida y las vivencias amorosas de sus fanáticos:

> [...] Allí, en El País de las Mujeres, rodaba la pista de karaoke de Distintos destinos del Binomio de Oro –la nueva generación- y el enano Juan salía a hacer lo suyo y a llevarse los aplausos del público presente que lo aclamaría y le pediría que se lanzase otra canción (MORA, 2020, p. 53).

En la frontera colombo-venezolana, el género musical del vallenato posibilita la interacción sociocultural, los entendimientos colectivos y las prácticas *inter/trans*culturales. Por ello, la canción vallenata aparece circunscrita al horizonte textual de *Díptico de la frontera* y es en este contexto en el cual se enmarcan sus historias. Son evidentes los intereses sociales que despiertan las canciones del vallenato en quienes las escuchan. Los rasgos dramáticos o trágicos de la música vallenata se convierten en elementos singulares en el reconocimiento social: "[...] niños, mujeres y hombres acompañaron

en ritmo uniforme al acordión, la guacharaca y la caja coreando *Los caminos de la vida* de Los Diablitos y *A un cariño del alma* del Cacique Diomédes" (MORA, 2020, p. 115). Las extensiones del sentido que se producen a través de las evocaciones a las canciones icónicas del vallenato, se erigen en relación a la novela de Mora Ballesteros. Estas referencias a canciones del vallenato, son las que provocan en los lectores la ilusión de ser parte de la historia que sus letras cuentan y despiertan en sus cuerpos las sensaciones de sus cualidades musicales.

Posible conclusión: la escenografía fronteriza

Hemos visto, *grosso modo*, en qué medida *Díptico de la frontera* (2020), de Luis Mora Ballesteros, se establece a partir de estrategias discursivas y mediáticas híbridas. Esta novela versa sobre el escenario transfronterizo colombo-venezolano, un tópico no trabajado antes en la literatura venezolana. En este sentido, Mora permite la apertura de un subgénero narrativo de ficción de la frontera. La configuración de la frontera colombo-venezolana participa de una escenografía enunciativa particular, en la que se pone en escena una dinámica *trans* por la temática que aborda desde una poética del *entre*, que fragua *ahí* un espacio movedizo e indeterminado en el cual aparecen los personajes transfronterizos. Es así como la novela de Mora Ballesteros supone una situación de enunciación emergente que se va ratificando poco a poco en el curso de la narración. La novela pone en juego una escenografía que toma distancia de los modelos narrativos preestablecidos. Mora Ballesteros no ajusta su texto a una escena genérica habitual, sino que recurre a una escenografía alternativa que trasciende la *escena englobante* (el tipo de discurso en particular, el literario-narrativo)[3] y la *escena genérica* (definida por los géneros discursivos)[4]. Esto quiere decir que una

3 Relacionada con la esfesa social en la cual el discurso surge.

4 Ambas escenas constituyen el marco escénico que define el espacio estable en cuyo interior el enunciado adquiere sentido.

escenografía enunciativa no está de ningún modo vinculada a las formas convencionales de los tipos y géneros discursivos. Esto es, no es el marco escénico aquello con lo que el destinatario de *Díptico de la frontera* se conecta de forma directa, sino con una escenografía que no resulta ser un simple marco o decorado. El discurso novelesco no emerge de un espacio ya instituido. Por el contrario, la enunciación se nos presenta en su mismo devenir al esforzarse en poner progresivamente en funcionamiento su propio dispositivo de habla. Es decir, la escenografía resulta ser un mecanismo de habla que se despliega e introduce en el marco escénico. En el momento en el que acontece la escenografía, la enunciación de *Díptico de la frontera* presupone una escena que, como ya se ha dicho, se confirma gradualmente a través de la misma enunciación. La escenografía es aquello de lo que procede el discurso y lo que éste engendra. *Díptico de la frontera* legitima un discurso que a su vez debe legitimarse. Es decir, debe dejar establecido que esa escenografía de la que Mora Ballesteros procede es, precisamente, la requerida para contar la historia de la frontera colombo-venezolana.

La articulación en *Díptico de la frontera* de géneros discursivos distintos y de medios diferentes, impulsa una nueva dinámica de relaciones socioculturales en el tejido narrativo. La negociación de identidades en una u otra orilla de la frontera colombo-venezolana, redimensiona la relación de unos con otros en lo diverso. El cruce de las fronteras simbólicas *entre* los géneros discursivos y los procesos de hibridación *más allá* de la frontera de los medios, ponen en jaque las prácticas de escritura convencionales, abriendo las posibilidades de ampliación de la noción de literatura y del género de la novela, en particular. La ambivalencia discursiva hace posible la reorientación del trabajo de ficcionalización novelesca. En *Díptico de la frontera* se produce la escisión enunciativa de quien habla en la novela y de quien habla en los reportajes y notas de prensa. El sujeto de la enunciación aparece dentro de los esquemas y estrategias del discurso

novelesco. El espacio ambivalente pone en entredicho la emisión de uno u otro: *ahí*: ausente y presente: "[...] La escisión del sujeto de la enunciación destruye la lógica de sincronicidad y evolución que tradicionalmente autoriza al sujeto del conocimiento cultural [...]" (BHABHA, 2002, p. 57). El sistema sociocultural transfronterizo colombo-venezolano, se fragua en un espacio paradójico y ambiguo, que pone en evidencia la zona intersticial indeterminada en la doble imagen encubridora del nómade fuera de la ley. La novela *Díptico de la frontera* en expansión, a través de diversos lenguajes y/o diferentes medios, hibridiza la escritura, apropiándose de las formas discursivas del reportaje, las notas de prensa y las canciones del vallenato. Esto nos conduce hacia una poética de lo *transversal*, atravesada de lado a lado contra la idea de textualidad canónica, total y fija. El lector es descentrado hacia un *entre*-dos que lo transforma y puede conducirlo a un trance. La condición *trans* de *Díptico de la frontera* entraña el acto de atravesamiento móvil y dinámico a través de la frontera. Observamos la convergencia de elementos dispares de distinta procedencia para conferirles un nuevo sentido. *Díptico de la frontera* implica hablar *entre* y *más allá* de las fronteras reales y simbólicas: *entre* la confluencia de dos o más corrientes (*trans*) genéricas, *entre* dos o más (*trans*) medios, de formas en constante travesía. Lo transfronterizo implica la transferencia discursiva, mediática y cultural. La dimensión de la frontera posibilita, por contacto y permeabilidad, el surgimiento de un *intermedio* en situación de pasaje.

REFERENCIAS

BHABHA, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002, 308 p.

HANCIAU, N. J. Entre-lugar. *In*: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2ª ed. Brasil: Editora UFJF / EdUFF, 2010, p. 125-141.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. 2ª ed. São Paulo: Parábola, 2008, 183 p.

MINGHI, J. Los estudios de frontera en Geografía Política. *Geopolítica(s)*. Revista de estudios sobre espacio y poder. Ediciones Complutense. 9 (2), 2018, p. 291-325. Disponivel em: https://www.readcube.com. Acesso em: 15 abr. 2022.

MORA Ballesteros, L. *Díptico de la frontera*. Mérida-Venezuela: La Castalia, 2020, 205 p.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação". Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: NOGUEIRA Diniz, T, F, (Org,). *Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte/Brasil: Editora UFMG/Humanitas, 2012, p. 15-45.

ROSA, J. G. *Primeiras estorias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 213 p. (Ed. Especial)

SANTIAGO, S. El entrelugar del discurso lantinoamericano. *In*: AMANTE, A. y GARRAMUÑO, F. *Absurdo Brasil. Polémicas de la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos. 2000, p. 61-77. Disponivel em: https://www.scribd.com. Acesso em: 05 abr. 2022.

VALENZUELA Arce, J. M. Transfronteras y límites liminales. *In*: VALENZUELA Arce, José Manuel (Coord.). *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. Tijuena/México: El Colegio de la Frontera Norte, 2014. Disponivel em: http://fdocuments.ec/document/valenzuela-transfronteras--procesos-culturales.html. Acesso em: 18 abr. 2022, 332 p.

Lenguaje siamés: poesía, collage y desplazamiento

Cristina Gutiérrez Leal[1]

Ricardo Piglia en *Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)* (2001) presupone algunas posibilidades para completar la obra inconclusa de Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1990), proponiendo varias categorías para pensar la literatura y su futuro. Una de ellas es el desplazamiento, "ese movimiento hacia otra enunciación" (PIGLIA, 2001, p. 36). Recuperado por Elena Palmero González en la entrada "Deslocamento", del *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos* (2010), dice "La formulación de Piglia se presenta, entonces, como una alternativa: lo desplazado ante lo consciente; o, digamos, como una lectura desde el margen, [...] mirando el mundo desde la perspectiva del desplazamiento" (2010, p. 113, traducción mía). Ciertamente, el desplazamiento se posiciona como una forma (llevada a ser) posible de habitar el mundo y configura, especialmente en este tiempo inter e hiperconectado, nuevas formas de imaginación que parten de paisajes en movimiento, paisajes expresivos del intenso flujo de personas e imágenes que caracterizan al mundo contemporáneo.

El desplazamiento será privilegiado en este trabajo como la principal matriz de sentido con potencia suficiente para pensar los más distintos modos de movilidad humana, pues, en palabras de Palmero González, pensar en el desplazamiento "significa referirse a las distintas formas de movilidad, física, espiritual, lingüística; a las

1 Doctora en Literatura Comparada (UFRJ). Profesora sustituta del ILEEL (UFU).

diversas prácticas de la emigración, el exilio, la diáspora, el éxodo, el nomadismo, el movimiento humano; significa pensar en traslados y tránsitos de todo tipo" (2010, p. 109, traducción mía)", así, esta noción me servirá como un paraguas para abrigar las múltiples caras del tránsito a sabiendas de que cada experiencia tiene particularidades y diversas implicaciones epistemológicas. Además, no solo no será el desplazamiento físico el centro de las reflexiones, sino que lo pensaré articulado con sus consecuencias formales, es decir, en este trabajo, el "desplazamiento" tiene dos vertientes siempre en comunicación: la geográfica y la estética, puesto que en las obras que son el objeto de estudio -y aquí ya planteo la principal hipótesis de este- se puede pensar un doble movimiento: sus autoras son cuerpos desplazados y sus poéticas desplazan la literatura de su especificidad[2] para hermanarla con otra materialidad artística: el collage.

Me refiero a *Cosmonauta* (2020) y *Simetría del hematoma* (2021), de Enza García Arreaza y Flora Francola, respectivamente. Ambos poemarios, publicados recientemente, dan cuenta de un

2 Florencia Garramuño en *Mundos en común* (2015) expone la puesta en duda de nociones como lo propio, la especificidad y la no pertenencia de las artes contemporáneas a través de la idea de lo común como una apuesta por el ensanchamiento de los límites y el rompimiento de las grandes narrativas del arte. Dice "gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas hacen destellar la emergencia de un saber de lo inespecífico" (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición), para hablar del rompimiento con la especificidad de los medios, soportes artísticos, formas del lenguaje preestablecidas, formas de organizar las propuestas estéticas y sobre todo la convivencia de los diferentes soportes artísticos como una forma de "cuestionar también la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, hasta de la lengua, muchas de esas prácticas crean una noción de lo común" (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición) que es a su modo de ver "la gran conquista de la apuesta por la inespecificidad del arte" (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición). De ahí que en este trabajo Garramuño reflexione acerca de la obra de artistas como Rosangela Renno, Nuno Ramos, entre otros, quienes formulan en sus obras la idea de que los modos que conocemos para manifestarnos artísticamente pueden convivir y alimentarse en pos de un mundo en común.

fenómeno por todos conocidos: el desplazamiento de venezolanos alrededor del mundo. Aunque sea esperado en este tipo de contextos históricos y sociales, ambas propuestas no asumen una voz colectiva, de hecho, el movimiento que el yo poético parece emprender es hacia dentro. Y en ese moverse hacia dentro -estando geográficamente afuera- se inicia la búsqueda por nuevas plataformas de enunciación que vehiculen lo que se gesta en su espacio biográfico, es decir, la huida, el irse de los sitios que garantizan (o no) la pertenencia: casa, familia, país. Tal búsqueda desemboca en el collage. Así, estamos ante dos obras poéticas que incorporan el collage a sus poéticas en una especie de lenguaje siamés.

¿Qué se va a entender por "lenguaje siamés" en este texto? Lo vamos a entender como una llave teórica para pensar cuerpos-obras que dependen de sus dos ramificaciones para existir a plenitud. La dialéctica de su autonomía-dependencia es aquella que ofrece características y funcionamientos específicos de cada vertiente, pero también proporciona puntos de encuentro que devienen solidaridad y enriquecimiento mutuo, en gran medida, dependiente para su existencia significativa.

En el caso de las obras trabajadas, esas dos ramificaciones que actúan bajo la lógica de la solidaridad son, como ya se dijo, la poesía y el collage. La noción de literatura siamés surgió en mis investigaciones como una forma de entender obras literarias que incorporaban fotografías, inserción sin la cual no funcionarían con la misma potencia de sentido. A pesar de que la fotografía y el collage tengan lógicas distintas de funcionamiento artístico, la solidaridad que se fragua entre la fotografía y la literatura en ciertas obras podría asimilarse a la misma que acontece en *Cosmonauta* y *Simetría del hematoma*, pues tal vez abrumadas por lo inefable, sus autoras busquen expresar el desplazamiento, el estar fuera de su país, a través de otro movimiento, uno fuera de la literatura.

La literatura fuera de sí

Sobre este "salirse" que muchas obras contemporáneas emprenden se ha teorizado considerablemente, sobre todo con respecto a la relación entre arte pictórica y literatura, por muchos críticos vista como potencia y por otros, vista con recelo, pues son consabidas sus diferencias procedimentales y su suerte de fusión generó rechazo y celebración simultáneamente. La tradición pictórica ha estado emparentada a la noción de espacio y la literatura, a la de tiempo. Sobre esa distinción trabajó Lessing, detractor de la unión texto--imagen, quien fue interpretado por Carlos Rincón: "El propósito de Lessing es prohibirles [a las artes visuales] invadir el terreno de lo espiritual: el tiempo, la acción y la historia, que corresponden a la literatura" (RINCÓN, 2002, p. 9). Ya con la utilización del término "invadir" se marca un precedente para comprender cómo los grandes defensores de la superioridad de la palabra se sentían amenazados por otros códigos representacionales y sobre todo la importancia que tenía para ellos no dar pie a la convivencia de las artes, sino a su jerarquización, esto es: la relación con su territorio conquistado, con el poder, en suma.

Para suavizar estas tensiones dicotómicas, la llamada posmodernidad tuvo una participación muy importante, pues vino a desdecir la mayoría de los estatutos que el discurso moderno había establecido. Se instauró sobre la base de la duda, formuló la inestabilidad como concepto medular de sus postulados, "así como una desconfianza tácita hacia los sistemas cerrados y las soluciones totalizadoras" (VIDAL, 2002, p. 169, traducción mía), que si bien sucedió en sistemas sobre todo políticos y sociales, en el plano estético también en tanto hubo un desconocimiento de la formación irrestricta de géneros, categorías, límites y, sobre todo, jerarquías infranqueables. Más recientemente, las investigaciones acerca de lo contemporáneo permiten un acercamiento revelador sobre las artes

como formas que no están ya más separadas, pues el mundo actual y su efervescente modo de exponer la realidad convoca también nuevas formas de expresión y/o su constante actualización. Por ejemplo, Julio Ramos (2012) en su texto *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*, a partir de la noción de solidaridad, asoma la idea de un "estado siamés, instancia de indiferenciación" (RAMOS, 2012, p. 162), que tomé en este trabajo como clave de lectura para entender esa escritura doble, es decir, verbal y visual, que se encuentra y une en un solo lugar, en lo común de la enunciación, para formarse desde ahí.

Una de las nociones con las que más comulga este trabajo es con la idea de "literatura fuera de sí" -que Natalia Brizuela toma de Ticio Escobar en *El arte fuera de sí* (2004)- para explicar que "la noción de una ida hacia afuera encuentra eco en una serie de formulaciones sobre los límites, las fronteras, los extremos, los bordes, los medios y los pasajes que se han hecho desde finales de los años 60 hasta hoy en una diversidad de disciplinas" (BRIZUELA, 2014, p. 85). Así, esta autora, tomando también las ideas de Mario Bellatin, habla sobre la fotografía como un "vehículo de desplazamiento, de transferencia, que lleva a la literatura fuera de su propio medio y la hace asumir la categoría de práctica artística" (BRIZUELA, 2014, p. 17). De esa misma forma pensamos aquí el collage, un modo de llevar a la literatura fuera de sí. El collage es sobre todo un discurso de lo fragmentario, que desafía los procesos representacionales y que nombra los fragmentos de lo real con fragmentos materiales, que elabora artísticamente una interrupción, pues "el estudio del collage es el estudio de la fragmentación y de las relaciones del sujeto con la realidad objetiva que lo rodea." (SÁNCHEZ OMS, 2012, p. 13). Además: "ha sido generalmente considerado como el medio idóneo para expresar artísticamente una interrupción. Interrupción de saltos abruptos que rompen el instante inicial de un estado de ánimo, de una estructura plástica o de un contenido literario" (KOONIG, 1953, p. 129).

En el caso de las obras que aquí nos competen: esa realidad objetiva es la interrupción de la idea de nacionalidad como garantía de estabilidad, pertenencia e identidad. Collage y poesía se unen en una propuesta estética que toma de lo real los fragmentos residuales -simbólicos y materiales y los hace hablar desde la herida país como esa interrupción cuya puesta en escena no demanda solo palabras sino también otros soportes. Pues, así como el collage "siempre implica la transferencia de materiales de un contexto a otro" (PERLOFF, 1988, s/n). Las voces poéticas que aquí interesan son también voces que han sido "transferidas" de un contexto a otro, como los materiales de un collage. Veámoslo en las obras.

Cosmonauta, lo animal

En *Cosmonauta*, Enza García Arreaza propone, al parecer, uno doble relato: el de los poemas y el de los collages. Digo "relato" porque, en primera instancia, salta a la vista que el poemario está escrito sobre un registro narrativo, tal vez sea porque la producción literaria de la autora, hasta este momento inclusive, haya sido casi netamente de libros de cuentos: *Cállate poco a poco* (2007), *El bosque de los abedules* (2010), *Plegarias para un zorro* (2018) y un solo libro de poesía titulado *El animal intacto* (2015). Su poesía no se deslastra de ese gesto cuentístico y ofrece una poética que se nutre, principalmente, de una historia familiar, siendo casi imposible no considerar una suerte de personajes a las presencias que alimentan el poemario: mamá, papá, gato, marido. Así, el viaje de *Cosmonauta* es, sobre todo, hacia la familia; plantea una puesta en escena –verbal y pictórica– de algunas ramas de su árbol genealógico.

El libro, comercializado y difundido por su editorial (La Poeteca[3]) como un "poemario", no inaugura su propuesta con versos,

3Es importante mencionar que la editorial La Poeteca ha sido un proyecto que le ha dado voz a poéticas emergentes de la literatura contemporánea venezolana y representa una fuerza de resistencia en el contexto sociopolítico actual. Su trabajo puede ser revisado aquí: https://lapoeteca.com/.

lo hace con dos collages, anunciando directamente que el lector tendrá ante sí un libro cuya propuesta es siamesa, es decir, que tiene dos vertientes y aunque, al parecer, fragüen relatos paralelos, están unidos irremediablemente, primero, por la propuesta artística y consciente de su autora y, segundo, por ciertos eslabones de sentido a los cuales volveré más adelante.

Figura 1: Collage 1. Edificio con platillos voladores.

Fuente: GARCÍA ARREAZA, Enza. *Cosmonauta (*2020, p. 8)

Figura 2: Collage 2. Diversos animales.

Fuente: GARCÍA ARREAZA, Enza. *Cosmonauta (*2020, p. 9)

Estas dos primeras composiciones traen ante el lector las figuras que seguirán apareciendo durante la mayoría de los collages: platillos voladores (en alusión al título, supongamos), fragmentos de paisajes arquitectónicos, fragmentos aleatorios de figuras geométricas o florales y, sobre todo, animales de muchos tipos: peces, pájaros, mamíferos, etc, y sobre este último aspecto me detendré.

Figura 3: Collage 3. Cosmonauta con animales diversos.

Fuente: GARCÍA ARREAZA, Enza. *Cosmonauta (*2020, p. 10)

Figura 4: Collage 4. Cosmonauta con animales diversos y recortes de textos incorporados.

Fuente: GARCÍA ARREAZA, Enza. *Cosmonauta (*2020, p. 31)

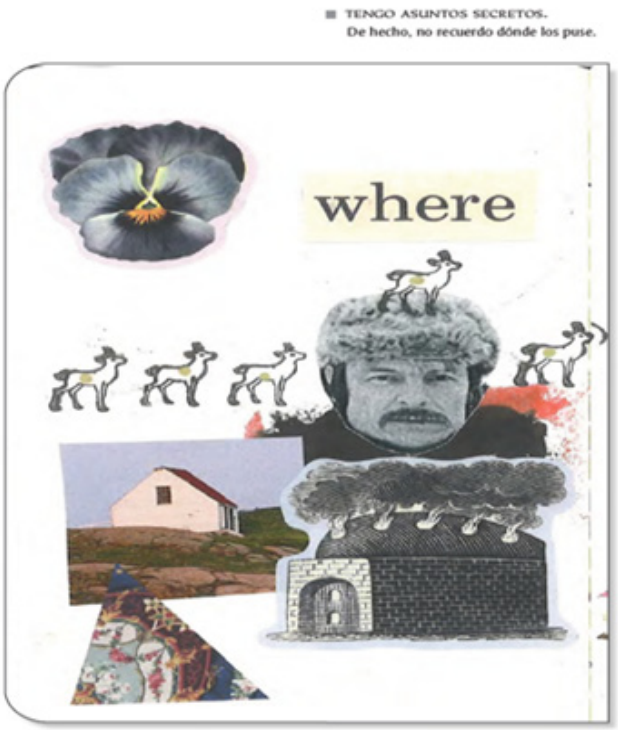
En los collages, la voz poética va narrando una historia alternativa, atravesada por lo animal. Es alternativa porque en los poemas, y lo veremos inmediatamente, la presencia de lo animal no es tan recurrente, ni tan diversa, ni tan definitiva. Sin embargo, vemos también en la misma página del collage (p.10) un guiño inicial: los primeros versos del libro tratan acerca de la imaginación y la definen, precisamente, como un "animal aparte": "La imaginación es un síntoma de la verdad, el síntoma que delata un órgano secreto que añade relevancia a las cosas. La imaginación es un animal aparte" (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 10). Preguntas posibles: ¿es "aparte" como la disposición de sus collages en el libro? ¿Los collages serían un tipo de escritura "aparte"? ¿Estarían nombrando un desplazamiento "aparte"? La idea de vincular la imaginación, lo animal y un collage en la misma página no es fortuito, nada de la disposición de los poemas y las imágenes en ese tipo de proyectos siameses lo es, pues entiéndase que forma parte de una consciencia espacial del sentido que se construye durante el proyecto estético.

La idea de lo animal y su lazo con el lenguaje en la poesía venezolana ya ha sido estudiada por Gina Saraceni, quien en su artículo "El grado animal de la lengua" (2012) analiza cómo "El animal entonces es esa variación de lo humano que deshace sus límites y lo proyecta hacia un más allá de lo humano al volverlo materia intensiva y expresiva" (SARACENI, 2012, p. 168).

Así como el collage es un discurso de lo fragmentario y su relación con la literatura desafía límites de especificidad (GARRAMUÑO, 2015) y autonomía (LUDMER, 2007), lo animal se presenta como una categoría que parece convocar otras formas de subjetividad y, por tanto, otras formas de nombrar, ahí donde la experiencia de lo real que excede conceptos antes considerados fijos -en este caso, el de patria y casa- "encuentra un lugar de inscripción en la estética." (SARACENI, 2012, p. 168). En este caso, el lenguaje siamés se haría cargo de vehicular lo animal, esa imaginación desbordada que tal

vez sea “el único lugar donde estamos a salvo, aunque es bien sabido que los libros también nos hieren.” (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 38). Entonces parece haber una tríada entre animal, refugio y herida. Incluso para la misma voz poética lo animal es un enigma para desvendar (¿a través del collage?): “nunca sé a quién darle/ mi voracidad triste de animal despierto” (2020, p. 42); “¿qué animal quiero sacar de la jaula?” (2020, p. 50). Como ya se dijo, hay poquísimos momentos del libro donde collage y palabra están juntos en la misma página, pero hay un momento donde parecen comunicarse espacialmente:

Figura 5: Collage 5. Animales y estructuras diversas, rostro, texto en inglés.



Fuente: GARCÍA ARREAZA, Enza. *Cosmonauta (*2020, p. 20)

A la afirmación en el poema "Tengo asuntos secretos/ De hecho, no recuerdo dónde los puse" (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 20), el collage, de nuevo entre animales (y otras figuras), pregunta "where". Aquí tenemos tal vez la única comunicación medianamente explícita entre los poemas y los collages, donde el uso del español y el inglés da luces para entender en cuál de las materialidades están, por un lado, la memoria y por otro el proyecto de vida reconstruido después del desplazamiento. En español se afirma en el poema, en inglés se pregunta en el collage. En los poemas se habla de la familia -mamá, papá, esposo, gato– en los collages no cesan de aparecer otros animales y figuras fragmentadas. A sabiendas de que García Arreaza ha publicado sobre todo narrativa -hasta *Cosmonauta*- sin haber incorporado el collage en esas producciones -y en el único libro que incorporó otra materialidad (ilustraciones) fue el poemario *El animal intacto*-, surge la pregunta ¿es la poesía y el collage una respuesta al desplazamiento, una forma de hacerse cargo desde otras instancias? ¿El inglés que pregunta "where" lo hace desde ese lugar "aparte"? A todas estas interrogantes respondería afirmativamente, pero sé que la riqueza de sentido de *Cosmonauta* me lleva a responder un ~~"sí"~~, una afirmación tachada, porque siempre hay un "where" por develar, que no será abordado en esta oportunidad, pues este trabajo no tiene intenciones exhaustivas.

He dicho que *Cosmonauta* se yergue sobre varios eslabones de sentidos. Uno de ellos, como ya también lo he dicho, es la familia. Así, los poemas están plagados de referencias hacia la madre, el padre, el gato y el marido. Simplificando, podría decirse que madre y padre aparecen desde una añoranza, digamos, agridulce. Familia como, de nuevo, refugio y herida; el gato, casi único animal que aparece en los poemas, siempre visto desde la ausencia dolorosa, una añoranza cabal sin zonas grises; el marido (que en el poemario se llama "James") como posible refugio. Veamos una secuencia de versos que ayudan a ver este panorama más nítidamente,

Sobre el padre:

> Mi primer coqueteo con el parricidio aconteció una tarde calurosa, cuando papá
>
> interrumpió un episodio de *Sailor Moon*, transmitido por Televen, para ordenarme que le planchara una camisa. (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 12)

Sobre la madre:

> mamá solía pegarme en la cara cuando yo era niña. Era la época de sus sandalias altas y de verse preciosa. Si estaba de mal humor, cualquier cosa la hacía estallar y aquello terminaba conmigo recibiendo un trancazo. Era agotador sobre todo aguantar las ganas de llorar en la calle. Tal vez por eso a veces, todavía, no me gusta hablar duro y me tropiezo de la manera más ridícula incluso en mi lengua materna. Fui a Estados Unidos, pasé cuatro meses sin verla. Me hizo bien. Algunas mañanas no la extrañaba en lo absoluto, daba gracias por no formar parte de una dinámica alrededor de ella. Fue maravilloso no escuchar su voz mientras desayunaba. Pero otras mañanas quería saludarla y preguntarle cómo estaba. (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 13)
>
> --
>
> a mamá nadie la soporta
>
> por eso no tiene amigas
>
> para ella todo está mal hecho (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 38)
>
> --
>
> acotaré que todos estos poemas
>
> hablan de ella
>
> la muy insufrible que ni hablar bien sabe
>
> seguro diría que este poema es cizañero
>
> que mejor me siente y me sirva un pedazo de torta (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 40)

Sobre el gato:

> la ausencia de mi gato se ha convertido
> en un duende sórdido
> un grillete
> ángel que me amputaron y dejó
> un hueco en el futuro
> la ausencia de mi gato es un quásar y un documento (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 24)

Sobre el marido:

> *JAMES o el intento de hogar*
> en nuestros delirios romántico-paranoides
> James y yo nos preguntamos
> si su agente de la NSA
> también se hará la paja con mis fotos
> [...]
> después lloro
> y James cierra los ojos (GARCÍA ARREAZA, 2020, p. 15, énfasis mío)

La familia del poema no aparece en los collages. El viaje al pasado que se hace desde la poesía atraviesa al árbol genealógico hasta fundar una nueva rama (marido) para construir un tipo de registro estético de la experiencia que tiene que ver tal vez con el proceso de elaborar-nombrar y no con el de imaginar de forma fragmentaria y visual a través de los collages. La protagonista de ese árbol es la madre, también lo es en *Simetría del hematoma* (2021). Veamos.

La madre y la patria: hematomas

A diferencia de lo que significa *Cosmonauta* en la obra literaria de Enza García Arreaza, *Simetría del hematoma*, de Flora Francola (Maracaibo, 1988), presenta un proyecto que podría leerse como la desembocadura de su sistemático trabajo con collage y con poesía,

como la consolidación de un tipo de escritura siamesa que su autora ha cultivado desde que se le conoce en el panorama literario venezolano[4]. Aquí la hipótesis de que únicamente el desplazamiento convocaría la utilización del collage en algunas poéticas venezolanas actuales no es del todo definitiva, pero sí podría observarse la urgencia para incorporar los collages en un primer libro de su autora, cuyo tema, como veremos inmediatamente, no escapa a la necesidad de dialogar/elaborar/lidiar con la pérdida de un país, de un pedazo de mar y de tierra que hubiese podido decirse "nuestro" sin más. Digo "mar" no fortuitamente, pues es, de hecho, uno de los grandes *leitmotiv* del poemario.

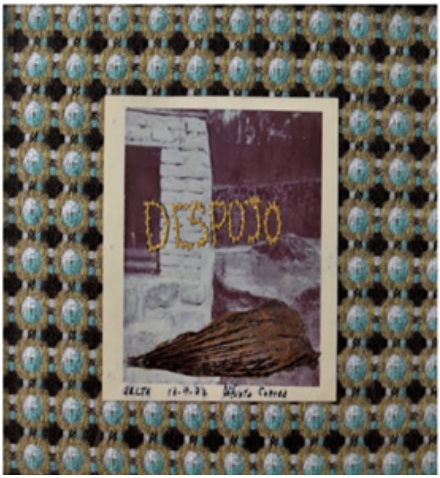
Con respecto a la incorporación y disposición de los collages en este libro, los lectores nos encontramos con un relato más intercomunicado, no parecen ser puestas en escenas que caminan paralelamente, sino que se comunican con bastante evidencia. Son solo cinco collages y todos aparecen acompañados de versos que funcionan como título o nota al pie. Sobre la construcción de este libro, la misma Flora Francola revela su carácter siamés: "Lo que intento es llevar esa imagen de mi mente, fotografías o collages, a palabras que tengan un ritmo y sonoridad estética" (FRANCOLA, 2021, online). Entonces, la condición de médium de ambas materialidades entra en esa lógica de solidaridad-dependencia que sostiene un proyecto sobre la base del cual su autora nombra la herida ciudad, la herida mar, la herida madre, la herida memoria.

4 En estos links se puede ya rastrear el trabajo visual de la autora: Revista *Muu*: https://revistamuu.com/2020/12/08/flora-francola-2/ ; blog personal: https://florafrancola.blogspot.com/ ; revista *Babélicas*: https://babelicas.wordpress.com/2017/09/21/madrugada/.

Figura 6: Collage 1 [Extraño la ciudad].

Fuente: FRANCOLA, Flora. *Simetría del hematoma* (2021, p.6)

Figura 7: Collage 2 [Polaroid de un olvido]



Fuente: FRANCOLA, Flora. *Simetría del hematoma* (2021, p.13)

Figura 8: Collage 3. [Habitantes del mundo]

Fuente: FRANCOLA, Flora. *Simetría del hematoma* (2021, p. 21)

Figura 9: Collage 4. [Río y lago] [Los puentes rotos]

Fuente: FRANCOLA, Flora. *Simetría del hematoma* (2021, p. 26)

Figura 10: Collage 5. [Río y lago]

Fuente: FRANCOLA, Flora. *Simetría del hematoma* (2021, p. 28)

Como vemos, en cuatro de los cinco collages, hay agua en sus múltiples formas: mar, río, lago. Esta recurrencia hídrica sería fácilmente comprendida desde el espacio biográfico de la autora, pues su lugar de origen es Maracaibo, una ciudad que se une a gran parte del resto del país por el emblemático "Puente sobre el lago" que, creo, es el protagonista del collage [Los puentes rotos]. Pero no solo hay agua en los collages, en todos hay textos dentro, fragmentos de textos arrancados de revistas, periódicos, o bordados (en el caso del [Polaroid…] con la palabra "Despojo") sobre las texturas. Parece entonces que la propuesta estética de Francola no permite que el collage funcione sin texto, de ahí su irrefutable formación siamés cuyas dos vertientes sostienen la construcción de sentido del texto. De tal forma, el hematoma se deja ver en ambas vertientes de este cuerpo.

Así como en *Cosmonauta*, en *Simetría del hematoma* aparece la madre, pero esta vez no desde una nostalgia agridulce, y sí desde una nostalgia plena, como cura, deidad y destino, como es evidente en los dos poemas siguientes:

> Mamá dice que la gripe es tristeza,
> las madres dicen lo que conocen
> y dan palmadas en la espalda
> para curar con eucalipto,
> para curar los quebrantos.
> (FRANCOLA, 2021, p. 8)
> --
> Los kilómetros que cuento para verte,
> las cuadras que no permiten escucharnos.
> Madre, destino improbable, planeta desahuciado.
> El futuro puede ser la orilla que no se ve
> desde la metrópoli
> que no sabe de la sal del mar.
> (FRANCOLA, 2021, p. 23)

El hematoma, la sangre que se acumula y duele en este libro, tiene varios nombres: madre es uno de ellos. Patria es otro. Y a veces están juntos. En varios de los poemas se hace alusión no explícita a las experiencias violentas que se vivieron en Venezuela durante las protestas de 2016 y 2018, en dos de ellos el tema convive con recuerdos/alusiones a la madre. Leamos un fragmento de "Símbolos patrios":

> Nadie habló del hambre de los niños,
> excepto por ese comercial de jamón
> en temporada navideña.
> ¿Habrá jamón este año?
> El hambre de aquellos era el silencio.

> El hambre de hoy es silencio hasta la muerte.
> Veinte años no son nada,
> mi madre cosiendo en el cuarto del fondo,
> mi abuelo, los cuentos de Tío Conejo
> y cantar el himno frente a la bandera en las fechas patrias.
> Fecha: indicación de un tiempo en que ocurre una cosa.
> Patria: país al que se pertenece por vínculos históricos.
> Patria: excusa para las guerras.
> Patria: vacío de significado.
> (FRANCOLA, 2021, p. 19)

Ya desde en el título, considerado marco del poema, se advierte el sarcasmo con que van a ser elaboradas ambos temas: lo simbólico y la patria. Este sarcasmo corre a contramano de la figura que tradicionalmente se le adjunta al exiliado: una idealización de la patria, una añoranza por el pedazo de territorio que vio perder y al cual no puede volver; aquí se desdeña la idea de que patria es lugar seguro, de que pertenencia no pueda ser un lugar de tensiones. Así, la referencia a "veinte años" no es gratuita, cuando la voz poética dice "veinte años" el lector puede inferir que se trata de los años que el país ha estado, hasta la fecha que se escribe el poema, sobre el mandato de Hugo Chávez y su sucesor, Nicolás Maduro. Es un lapso temporal que resuena en el imaginario de la Venezuela a la que asistimos en el poema, un país que ya enfrenta uno de sus más grandes dolores: el hambre. Aparece el hambre en el poema junto a la palabra "niños" "silencio" y "muerte", así, la configuración de sentido no está moviéndose solo en el plano figurativo, sino que ubica el hambre donde ella trabaja: en el día a día de las familias venezolanas, mientras la madre cose y el abuelo cuenta historias. Abuelo, madre: la genealogía, otra vez, vista desde afuera, pensada en el contexto "patrio" que devela el vacío de esa noción para quien ya se fue e incluso para quien se quedó: "Patria: país al que se per-

tenece por vínculos históricos. / Patria: excusa para las guerras / Patria: vacío de significado" (2021, p. 19).

La madre y la herida de la patria vuelven a aparecer en el poema "Plegaria":

> Mar, Madre.
> Lava con la espuma las almas que fueron arrancadas,
> toma el dolor, cada gota, [...]
> y diluvia sobre *los aviones que contienen el odio*
> que *cobran por los muertos,*
> centella en línea recta al corazón del *verdugo en forma de bala*.
> (FRANCOLA, 2021, p. 10, énfasis mío)

La secuencia "aviones", "odio", "muertos", "verdugo", "bala" en un poema cuya autoría es la de un cuerpo migrante venezolano podría tener varias lecturas, pero la primera que salta a la vista -al menos a la vista de algún lector venezolano o sensibilizado con la reciente historia venezolana- es la de un poema-oración que representa la violencia de habitar un país cercado militarmente, y, en el texto, la angustia de construir desde la lengua poética sucinta, breve y llena de imágenes, una especie de salvoconducto para ver hacia atrás y lo que ese "atrás" representa, para reconstruir a través de la memoria de la madre y el agua una suerte de puente que conecta a la sujeta poética con lo que dejó atrás, inclusive con aquello que sería mejor olvidar, ahí donde el pasado se yergue como fuente de desasosiego de identidad que debe ser reconstruida fuera, pues "patria" ha perdido significado (o se ha resignificado).

Si en *Cosmonauta*, la referencia al nuevo país viene de la mano de la figura del marido (James) y el uso del inglés, en *Simetría del hematoma*, llega a través de referencias a la vida en Buenos Aires:

> No he comido bien, me hago vieja
> con los cambios de temperatura.

Las voces negras de un bolero
se han metido en mis pulmones,
que duelen cuando exhalo
como el miedo al olvido.
Cuando termine el invierno,
hoy o mañana,
quizás el viernes,
seguiré con esta tempestad en el pecho,
entre las costillas.
(FRANCOLA, 2021, p. 8)

--

Una mujer se refugia en la boca del subte.
Un señor vende paraguas en la esquina.
Muchos cubren sus cabezas con abrigos
[...]
De las estaciones, el otoño es el regreso,
amor sin prisas ocre dorado,
(FRANCOLA, 2021, p. 9)

En estos poemas vemos una relación entre geografía y cuerpo desde la cual pueden pensarse ciertas configuraciones de la experiencia y la escritura. El cuerpo que se desplaza carga sus temperaturas, su relación con el espacio geográfico, su modo de construir comunidad en ciertas configuraciones espaciales comunes, conocidas, ya escritas. El cuerpo textual recoge las nuevas formas de experiencias del cuerpo físico y las traduce a imágenes en el poema y en el collage, pues ante la reconfiguración en el plano de real -no hay estaciones marcadas en Venezuela y en Argentina sí-, se convocan nuevos protocolos para vehicularlas, en este caso, el lenguaje siamés sería ese nuevo protocolo de experiencia que sostenga el nuevo espacio geográfico y diseñe rieles para atravesarlo e ir, poco

a poco, poblando el texto de referencias de una comunidad que se va haciendo con lugares, personas, olores, estaciones, el "subte", el otoño, el invierno, el señor que vende paraguas, los cambios de temperaturas, formas que ese nuevo lugar tiene para interpelar el modo en que se le habita y que desembocan, irremediablemente, en la escritura. En estos libros, *Simetría del hematoma* y *Cosmonauta*, se escribe con la mano y con el ojo.

Hacia una posible genealogía

Podría entenderse que la relación entre poesía y collage en *Cosmonauta* y *Simetría del hematoma* son productos estéticos del fenómeno migratorio venezolano, y aunque ciertamente se haya intensificado en voces recientes de la poesía venezolana como las de Enza y Flora, y también en las obras de jóvenes poetas como Pamela Rahn, Oriette D´Angelo y Jhensy Lucena, se puede rastrear con más o menos frecuencia de aparición en poetas-collaguistas como Alejandro Sebastiani, Jacqueline Goldberg, Dira Martínez, Elisabetta Balasso y, sobre todo, en Rafael Castillo Zapata, que, además, ha reflexionado sobre el tema y afirma una idea con la que concuerdo y cierro estas reflexiones: "El collage es otro gesto arquitectónico, como lo es, sin duda, la escritura: siempre hemos estado cortando y pegando al escribir" (CASTILLO ZAPATA, 2014, online).

REFERENCIAS

CASTILLO ZAPATA, Rafael. Quizás el collage sea una forma de leer el mundo, Entrevista por Alejandro Sebastiani. Prodavinci, Caracas, 2014. Disponible en: https://historico.prodavinci.com/blogs/quizas-el-collage--sea-una-forma-de-leer-el-mundo-rafael-castillo-zapata-por-alejandro--sebastiani-verlezza/. Acceso en: mayo 2022.

DE KOONING, Elaine. Vicente pinta un collage. *Art News*, 52, n. 5, p. 38–41, 1953.

FRANCOLA, Flora. *Simetría del hematoma*. Caracas: La Poeteca, 2021.

GARCÍA ARREAZA, Enza. *Cosmonauta*. Caracas: La Poeteca, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.

LUDMER, Josefina. *literaturas pós-autônomas*. Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, jul. 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

RAMOS, Julio. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2012.

FRANCOLA, Flora. Los golpes que me daba cuando estaba chiquita se replican ahora de grande. [Entrevista cedida a] JORDAN, Disponível em: https://eldiario.com/2021/04/17/flora-francola-entrevista-libro-simetria--hematoma/ Acceso en: mayo 2022.

RINCÓN, Carlos. Texto-imagen más allá de la comparación. Presentación. Lima-Hanover: Revista de crítica literaria latinoamericana. XXVIII, 56, p. 7-17, 2002.

SARACENI, Gina. El grado animal de la lengua. *Voz y escritura*, n 20, enero-diciembre, p. 163-179, 2012.

SANCHEZ OMS, Manuel. El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/9894?ln=en. Acceso en; mayo 2022.

PALMERO GONZALEZ, Elena. Deslocamento. In: BERND, Zilá (org). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

PERLOFF, Marjorie. La invención del collage. Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura. Disponible en: https://circulodepoesia.

com/2021/12/la-invencion-del-collage-texto-de-marjorie-perloff/. Acceso en; mayo, 2022.

VIDAL, Paloma. Diálogos entre Brasil e Chile; Em torno às novas gerações. In: RESENDE, Beatriz (org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

El cuerpo mudo de la lengua en el nuevo mundo habitado: *Rua* São Paulo de Jesús Montoya

Daniela Campos[1]

qué ocurre cuando la lengua pierde el suelo y hay que buscarle otro territorio

Josefina Ludmer, 2010.

La poesía venezolana contemporánea tiene hilos que vislumbran los rastros de los desplazados y de las personas que han cruzado la frontera. Estos temas son desarrollados desde diferentes perspectivas: la crisis con la lengua, con la identidad, con la convivencia con el otro, la adaptación al nuevo espacio habitado y la enunciación desde lo solo. También existen las poéticas venezolanas que se enuncian desde su lugar, y lo que padece un sujeto que está en medio de un espacio cercado por el abuso de poder y la decadencia del país, con todas las precariedades que eso implica, aunado a las constantes despedidas.

En los últimos años, la literatura venezolana ha adquirido nuevos adjetivos como por ejemplo literatura del desarraigo, literatura de la diáspora (RIVAS ROJAS, 2014), literatura del exilio o literatura de la migración. Todos esos adjetivos exponen una situación-país que el venezolano no puede estar omiso, ni mucho menos distante, al contrario, al incorporar esos temas, se evidencia la marca de una fractura dolorosa, y sobre todo traumática, de la experiencia de vivir

1 Doctora en Letras por la Universidad Estadual de Londrina.

en un país en decadencia y que obliga a sus ciudadanos a abandonarlo en busca de nuevas posibilidades de existencia.

En la tesis de maestría en Ciencias Sociales de Diego Maggi Wulff (2018), titulada *La dislocada identidad nacional del migrante venezolano en tres novelas*, explica cómo los escritores contemporáneos venezolanos huyen del país por la polarización política, la crisis social, política y económica, la inseguridad y, podríamos agregar también, la falta de oportunidades y de salarios que permitan tener una mejor calidad de vida, aunado a la falta de alimentos, medicamentos y servicios básicos:

> [...] durante la diáspora venezolana los escritores de este país han migrado por decisión propia, sin haber padecido, en su mayoría, persecuciones políticas. Como se observa en el argumento de Méndez Guédez, casi todos estos escritores prefieren vivir en el extranjero por su descontento con el gobierno y la realidad del país, y por su deseo de tener una mejor calidad de vida. (WULFF, 2018, p. 70).

Irse del país es una decisión que se toma por obligación y no justo por deseo. Se trata entonces de una violencia enmascarada, porque ciertamente los escritores en su mayoría no sufren una persecución política propiamente dicha, pero se ven obligados a migrar. Según el informe de ACNUR (la Agencia de la ONU para los refugiados) son más de seis millones de migrantes venezolanos esparcidos por el mundo, convirtiéndose "en la segunda crisis de desplazamiento externo de mayor magnitud en el mundo" (online, 2022).

Así, comienza a surgir una literatura venezolana que habla de otros lugares, que fusiona lenguas, culturas, que compara el español y sus variantes, como por ejemplo la novela de Juan Carlos Méndez Guédez, *Una tarde con campanas* (2004). Entonces surgen también personajes que no están dispuestos a ceder en el nuevo espacio y se empeñan en mantener, pese a todo, sus tradiciones venezolanas o, por el contrario, que olvidan hasta su acento.

Existen esos dos tipos de migrantes, el que se niega a aceptar la cultura y le parece una desgracia esa separación con su lugar de origen y el que simplemente acepta, bien por practicidad, o bien porque ve las posibilidades que ese nuevo espacio le trae. El primer caso es mucho más doloroso y causa amargura, insatisfacción y frustración. Por su parte, el segundo es más resignado, pero práctico y mucho más abierto en ver las oportunidades que ese lugar de llegada le ofrece. Ana Pizarro (2004) reflexiona sobre este tema y piensa en esas dos formas de experiencia, en su caso, dos dimensiones del exiliado:

> El exilio se vive fundamentalmente en dos dimensiones. Se experimenta con profundidad en la dimensión de la memoria: la memoria es una instancia que invade y envuelve nuestro presente. [...] La otra dimensión es el futuro. La única y total dimensión del mañana es el regreso. Es lo que también nos hace rechazar el presente, ignorar la generosidad de la gente que nos acoge, experimentar la incapacidad de sentir la belleza, de mirar con interés ese «otro» lugar en el que estamos y al cual ningún futuro puede ser asociado. (PIZARRO, 2003, p. 84)

Ahora bien, el libro *Rua* São Paulo (2019) de Jesús Montoya forma parte de la literatura venezolana contemporánea construida desde el sujeto desplazado. El yo poético configura un tejido textual con la marca de la fragmentación, el quiebre y la cisión, propia de los sujetos migrantes. Montoya ganó la segunda edición del Premio Franco Venezolano a la Joven Vocación Literaria, dedicada a la poesía con este libro. Este es su tercer poemario, el primero fue *Las noches de mis años* (2016) y el segundo se titula *Hay un sitio detrás de los incendios* (2017).

En este capítulo me propongo estudiar el cuerpo de la lengua en poemas seleccionados del libro y sus diversas formas de textualización: desde la memoria afectiva, el silencio y desde la intersección de otra lengua: el portugués. Para este análisis será necesario revisar a la crítica venezolana Gina Saraceni (2008) y la relación que esta-

blece entre la herencia, la lengua y la memoria, así como también las reflexiones sobre la lengua del migrante que explican Josefina Ludmer (2010) y Julia Kristeva (1988) para pensar cómo ese sujeto desplazado se presenta como un quiebre que se metaforiza en la lengua. Y, además, se pretende reflexionar sobre la incorporación de fotografías en el libro y cómo estas se presentan.

La lengua: sus formas de pertenencia y afectividad

por tus cañerías hablarás en otra lengua.

Jesús Montoya, 2019.

El hecho de introducir palabras del portugués y colocar de epígrafe un fragmento de la novela *Mar Paraguayo* de Wilson Mora (1992) escrita en portuñol, ya revela desde el inicio la crisis del lenguaje y la convivencia entre dos lenguas, que se mezclan, pero que en el caso de la novela, funciona como una lengua de frontera, que sobrevive gracias a esos hilos tensionales de contacto, donde no existe una jerarquía, al contrario, la lógica del poder es cuestionada en tanto forma parte de otro sistema de existencia. Sin embargo, la presencia del portugués en la poesía de Montoya, puede representar un punto álgido en el proceso de escritura y de experiencia vital con el espacio habitado, como sugiere el verso que sirve de epígrafe para este apartado.

En el primer poema que abre este libro, la voz poética enuncia:

> La lengua como medusa en la página circula.
> Rumiante es su golpe incomprensible.
> Escribo, hablo arrancado entre las patas,
> la silla o la olla mortuoria, cápsula envuelta al paladar.
> Pronuncia alguien la llaga y su consumación,
> costas como cabezas de otros días en el viaje.

Antes, parecía un cuerpo de sol impío en el centro de la ciudad.
Antes, caminaba refundido en cuadernos,
risas semejantes a letras que cantan,
signos como dagas rondando la garganta seca.
Lengua sin capullo zarpada de la cosa, a quemarropa,
húmeda frente a mí.
La selva es la voz preciosa del niño. (MONTOYA, 2019, p. 20)

En estos versos aparece la imagen de la lengua envolvente que atraviesa la página. Sin embargo, es una lengua que no logra ser comprendida. La lengua es presentada en dos momentos: antes y después del viaje. En el momento presente del poema, esa lengua está atrapada en su interior y no logra comunicarse o, por lo menos, sus intentos de materializarse con el exterior resultan dolorosos. Ese presente es contrastado con un "antes" que, por ser una memoria, está plagada de una suerte de atmósfera idílica, de alegría y, sobre todo, de productividad, de clareza en la enunciación. El poema retoma el tiempo presente y acentúa la pérdida del espacio. La lengua fue violentada, arrancada de su lugar y de su espacio seguro para expresarse.

En el texto "Imigração e memória", Leoné Astride Barzotto (2017) explica cómo los sujetos migrantes experimentan la distancia y, más aún, la experimentación de la lengua y de la cultura, en tanto no resulta una relación amena, sino de crisis, de encarar la existencia en el entre-lugar, convivir y negociar en los espacios, privado y público, su propia alteridad. Barzotto enfatiza cómo en el espacio privado impera el dominio de la "lengua materna" y todo lo que eso implica: tradiciones y valores de la "tierra natal". Sin embargo, en el espacio público se imponen otros códigos vigentes de ese espacio habitado, al cual se debe adaptar:

> Pienso que solo quien está realmente muerto
> puede volver a casa. [...]
> Los portarretratos son como raíces.
> Guardianes del iris,
> guardianes ásperos de la risa. (MONTOYA, 2019, p. 55)

La voz poética nos lleva al plano visual y nos muestra la importancia de la memoria captada en fotografías, sobre todo si pensamos en estos tiempos de sobreexposición de la imagen, donde absolutamente todo es captado en fotos, pese a que ese momento pueda estar comprometido por el gesto de capturar una imagen. No obstante, las fotografías se presentan como "guardianes del iris", es decir, que la voz poética despierta la memoria afectiva a través de la imagen, es un recuerdo mediado por las fotografías.

Vemos entonces cómo la figura del migrante intenta restablecer los lazos con su lugar de partida, más allá de la comida y de la lengua, lo hace también a través de las fotografías que comienzan a estar presentes en los espacios como signo de reminiscencias al lugar de las primeras raíces.

Por otro lado, el poemario de Montoya recoge historias que va escuchando de otras personas que también cruzan la frontera. En los poemas aparecen Iván y Julio, y junto con ellos sus tragedias: un padre que se suicidó, una soledad profunda, pero también la violencia que sufren quienes cruzan la frontera a pie y se topan con abusos de poder. En el poema "Memorial" queda registrado un suceso:

> Viajabas con miedo.
> Bajo el sol del mediodía, antes de conocer a Julio,
> los guardias desnudaron a Iván.
> Una habitación de alambres, acaso un golpe.
> No supiste mucho.
> Ocupaban entonces palabras más violentas tu pensamiento.

En esa habitación preguntaron tu nombre,
quitaron lo poco que tenías.
Memoria.
Dolor.
[...] (MONTOYA, 2019, p. 53)

La violencia ejercida sobre sus cuerpos reduce el dolor por la partida y surge la rabia, la impotencia y la frustración. El cuerpo del sujeto desplazado es una mina de sentimientos encontrados y en ellos, no se distingue la rabia del dolor y también el sentirse diferente, el extraño en el nuevo lugar, por eso la pregunta recurrente "De onde você é?" aparece en portugués en el poema "Cemitério da saudade". Al pisar São Carlos, aparece esa interrogante que le deja saber al sujeto desplazado cuál es su lugar: el extranjero:

[...]
Entonces mis primeras pisadas en São Carlos
se extendieron con la noche.
Una chaqueta oscura, unas botas viejas
para cubrir el canto de estrellas.

De onde você é?
[...] (MONTOYA, 2019, p. 61)

La pregunta inviste al sujeto poético en una atmósfera de extrañeza y sobre todo de oscuridad, por tratar primero de un lugar desconocido para él, donde la oscuridad de la noche se mimetiza con su ropa para cubrirlo y luego, esta voz externa irrumpe y acentúa lo diferente: una nueva lengua en su nuevo espacio habitado, recordándole su no pertenencia a ese lugar.

La lengua es un cuerpo que experimenta su lugar en la extranjería. La voz poética exalta en estos primeros poemas la experiencia de quien parte y sus formas de conexión con su lugar de partida,

como es el caso de las fotografías, los portarretratos y las memorias del viaje cargan no solo el dolor por la partida, sino además las historias de los sujetos migrantes que, muchas veces, suelen ser traumáticas, sobre todo pensando en las personas que cruzan a pie la frontera y se topan de frente con ese sistema otro que funciona en los espacios fronterizos: la violencia y el caos.

Una sonoridad apagada: cuando la lengua no se encuentra

> *Ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire nocturne du corps, du sommeil aigre-doux de l'enfance.*
>
> Julia Kristeva, 1988.

Una parte del poemario *Rua São Paulo* se título "Língua" y está compuesto por tres poemas "Mudo nudo", "Anamórficas" y "Ninguém", ya desde el título de estos textos podemos ver cómo el portugués continúa atravesando el tejido poético del libro. Muchas veces mediado por el dolor de no poder hablar su lengua materna, como nos dice Julia Kristeva en el epígrafe, y trayendo constantemente memorias sonoras de su lugar de partida.

Específicamente en el poema "Mudo nudo", la lengua se transforma en un cuerpo y la boca una casa. Hay momentos en que la voz se confunde con la lengua y forman un solo cuerpo. La lengua padece el aislamiento, la soledad y el silencio de quien desea expresarse, pero no consigue las palabras:

> [...]
> La lengua tiñe cosmética su atareo,
> ¿ustedes le dijeron algo? Díganle la verdad,
> porque estoy tan solo, quiero decir, tan sola la lengua está
> que inventa una deshabitada acentuación,
> un oportuno corte.

Barre la casa y escucha canciones de su tierra.
La tierra de la lengua es exterior a su cuerpo
pero la realidad le impone.
¿Le impone?
La realidad turbulenta le impone sucesos.
Su bisabuela, por ejemplo, murió el martes pasado.
Y la lengua lloró solitaria en unas escaleras
frente a los árboles.
[...]
Hace días que la lengua no barre.
Hace días que no ve a nadie, que no habla con nadie.
Pero hoy es lunes de imágenes sumergidas,
de objetos desmoronados como sonidos vastos.
Pastosa está ella, cada papila camina por un vocablo diferente,
fracturado.
Cada una recorriendo surcos, descifrando grafías en los escondrijos.
[...]
Ya no viste igual.
Sus trapos descansan como esqueletos en urnas.
O eso imagina cuando los ojos la suturan entera,
torpe al trabarse sin justificación.
También imagina que es una multitud muda [...]
(MONTOYA, 2019, p. 80-82)

La metáfora de la lengua como cuerpo despierta la sensibilidad, porque traduce el sentir de quien desea hablar, pero se traba "sin justificación" o imagina ser una "una multitud muda" y termina escondiéndose en sí misma.

La voz poética exalta el dolor del desplazado y las pérdidas constantes a las que se ve obligado a someterse: la pérdida del lugar

de partida, la pérdida de lo conocido y, sobre todo, la pérdida física de un familiar, y con ello la imposibilidad del encuentro con los otros para compartir abrazos de luto.

"Mudo nudo" suena, es un poema que remite a una memoria que es activada a través de sonidos, de "canciones de su tierra", "sonidos vastos" y, al mismo tiempo, es un poema que habla desde un "mudo nudo", desde el silencio doloroso de quien no habla y de quien no escucha a nadie. Gina Saraceni en *La soberanía del defecto* afirma: "La memoria es una cuestión de oído. No se puede recordar sino dentro de una lengua y la memoria es el modo como esa lengua suena" (2012, p. 19). La memoria afectiva es activada con un gesto de la cotidianidad, como el simple hecho de limpiar la casa escuchando música "de su tierra" y esa imagen resulta dolorosa porque es un intento de mantener costumbres en su nuevo espacio habitado. "Mudo nudo" representa la imposibilidad de hacer audible el dolor. Con respecto a esto, Saraceni continúa explicando:

> La lengua madre es la primera memoria, en ella se hace audible aquello que de la identidad es puro sonido porque allí donde la madre suena, la pertenencia es una posibilidad sonora, un hecho de voz, una afectividad de la lengua" (SARACENI, 2012, p. 20)

En la condición de desplazado, esa "posibilidad sonora" se va apagando de a poco, la mudez se va apoderando del cuerpo de la lengua, en el caso del poema, y cuando por fin se anima a recuperar la voz, aparece el corte, la fractura, se traba, se vuelve torpe, crea su propio acento y hasta se imagina "una multitud muda".

En "Le silence des polyglottes" Julia Kristeva (1988) piensa al migrante como un sujeto que no se permite hablar, no porque no conozca el idioma, sino porque esa nueva lengua adquirida le parece un instrumento artificial, una prótesis. Sus afectividades, sus memorias y hasta sus chistes están atrapados en su primera lengua y eso condiciona su nueva personalidad: los extranjeros suelen ser tímidos y silenciosos. Experimentar el afuera y nuevas lenguas,

no necesariamente le da la posibilidad de expresarse, al contrario, muchas veces se silencia o, como dice el mismo poema, se "impone" el silencio: "Le silence ne vous est pas seulement imposé, il est en vous: refus de dire, sommeil strié collé à une angoisse qui veut rester muette, propriété privée de votre discrétion orgueilleuse et mortifiée" (KRISTEVA, 1988, p. 187). Es un silencio que también es negación, es una angustia que quiere permanecer muda, discreta.

En el poema "Camino" el silencio se presenta como una decisión, como investidura para no ser percibido, como una forma de reducción:

> Antes de mí detengo el paso.
> Haré silencio.
> Aprendí de la planta.
> Aprendí frente a las flores a ser nadie. (MONTOYA, 2019, p. 46)

La voz poética premedita su comportamiento que, además, es aprendido. En el poema "Domingo" el yo poético afirma: "Eres mudo como los gatos" (MONTOYA, 2019, p. 50). La mudez se impone y con ella la ausencia, sobre todo, de la madre. La imagen de la madre aparece en varios poemas como signo de dolor por causa de su ausencia:

> [...]
> Anhelo ver a mi madre tenderse muda sobre su cama,
> amanecer,
> rezar su primer rosario para que la cuerda en la garganta
> no diluya mi bondad.
> [...]
> La distancia única es el cuerpo,
> [...]
> Anhelo amanecer a mi madre, su columna primaveral
> es una ventana que atraviesa todos los países.
> [...]
> (MONTOYA, 2019, p. 33-34)

Estos versos pertenecen al poema "El río" y en ellos se puede leer el dolor de quien necesita la presencia física de la madre, puesto que esa figura es la única quien puede salvar a la voz poética de sus desaciertos y permite devolverle toda "bondad". En estos versos aparece el cuerpo como "La distancia única", podríamos pensar en la distancia real, la única que realmente impide cualquier tipo de contacto y es precisamente el contacto físico que puede calmar a la voz poética. Solo el cuerpo de la madre es el único que puede apaciguar el dolor que encarna la distancia.

La palabra silencio aparece innúmeras veces a lo largo del libro, junto con memorias sonoras, dando cuenta de la experiencia del sujeto desplazado: espacios vacíos y la experimentación del silencio en todas sus formas, de quien no habla, pero tampoco escucha a nadie. Y cuando escucha, es otra lengua, es decir, escucha lo desconocido.

¿Todas las fotografías son mudas?

El viaje como experiencia original es siempre un quiebre
Ana Pizarro, 2004.

Muchos de los poemas que conforman *Rua São Paulo* evocan fotografías, como parte de la memoria afectiva del sujeto desplazado. Pero ya en la última parte, titulada "La imagen flotante" las fotografías forman parte del libro, convirtiéndolas en un álbum de la ausencia, una materialidad de lo ido, un rastro del lugar de partida y un complemento de la palabra, hay versos que se conectan inmediatamente con la imagen capturada. Es como un ejercicio de experiencia sensorial: los poemas leídos toman forma en las fotografías mostradas.

"La imagen flotante" es un compendio de diecinueve fotografías con sus leyendas anecdóticas y podemos seguir el viaje y el

recorrido del sujeto desplazado y también su quiebre, como nos dice Ana Pizarro en el epígrafe de este apartado.

La primera fotografía que abre esta parte es justo aquella en la que aparece la bisabuela, como el primer plano, un retrato del rostro de la nona Gregoria, la misma que aparece, o bueno, aparece la noticia de su partida, en "Mudo nudo", como sugiriendo un orden de esas despedidas, que podríamos pensar como transcendentales, porque la posibilidad de encuentro con este miembro familiar es inexistente. A diferencia de esos espacios recorridos que el sujeto poético vuelve, es decir, él parte de su lugar de partida, pero regresa a él, se reencuentra con los suyos y, nuevamente, emprende el viaje de ida.

Figura 1 – La nona Gregoria (2008)

Fuente: *Rua São Paulo*, Jesús Montoya (2019, p. 95).

Ese registro fotográfico permite visualizar los caminos recorridos por el sujeto desplazado: desde su lugar de partida, el estado Mérida, en Venezuela, pasando por imágenes donde aparece el doctor José Gregorio Hernández, una figura de devoción del país, una pared con una toma recortada de la palabra Venezuela, objetos, pasajes hasta su lugar de llegada, São Carlos en Brasil. De Mérida, pasamos por la Gran Sabana, y acompañamos al sujeto poético a cruzar la frontera Venezuela-Brasil, hasta su nuevo espacio habitado.

La única fotografía donde aparece el rostro de una persona es la toma frontal de la bisabuela, un sujeto ausente, al igual que la imagen de José Gregorio Hernández. Una otra imagen donde aparecen cuerpos es la titulada "Trasandina", y la toma es de un autobús que cubre la ruta Tovar-San Cristóbal y captura al conductor, su acompañante y entre ellos un hombre acostado, a ninguno de los tres se les ve el rostro. En la leyenda dice: "Viaje por la llamada Carretera Trasandina, entre merengues viejos, cumbias y vallenatos, la cual recorrí con frecuencia durante veintitrés años de mi vida." (MONTOYA, 2019, p. 96). Este texto evoca la música particular de los medios de transporte en Venezuela. Al leer el texto junto con la fotografía es casi inmediato escuchar esa imagen. La memoria nuevamente remite a la sonoridad y, en este caso, es la fotografía que suena, que tiene ritmos, músicas y hasta letras.

Figura 1 – La nona Gregoria (2008)

Fuente: *Rua São Paulo*, Jesús Montoya (2019, p. 97).

En esta fotografía, aparte del hombre que está en el medio y que no sabemos con exactitud cuál es su postura, es decir, no sabemos si duerme o está en posición de dolor, vemos un camino en el fondo, luminoso, arbóreo y que sabemos que cubre una ruta específica de Venezuela: Tovar-San Cristóbal. La imagen sugiere que este sujeto estuvo en constante movimiento, idas y vueltas, dejando en evidencia que el viaje siempre estuvo presente en su proceso vital.

Figura 3 – La guacharaca (2017). San Cristóbal, estado Táchira

Fuente: *Rua São Paulo*, Jesús Montoya (2019, p. 111).

Esta fotografía es un plano detalle de una propaganda política del gobierno chavista, que completa sería: "Venezuela ahora es de todos". Este plano detalle en sí, es realmente importante, justamente porque al hacer ese corte, fragmenta la frase como metáfora de la polarización y la separación de los venezolanos frente a ese sistema político. Esta toma permite exaltar una carga emocional muy relevante para los venezolanos: la fractura del país motivada por la ideología política.

La imagen también muestra la decadencia del paisaje y las rejas pueden simbolizar la frontera —la ciudad de San Cristóbal en el estado Táchira donde fue tomada esta fotografía es una ciudad fronteriza con Colombia, y desde donde han partido millones de venezolanos— la división de un lado y del otro, pero también, remite a la idea de encierro. Las hojas de plátanos están dentro, pero hay otras que quieren salir y estar en el lugar del pájaro: al otro lado de la reja. ¿Al otro lado de la frontera? ¿Un espacio para la libertad? Podríamos jugar con el orden de esa frase cortada y preguntar(nos): ¿Es hora de partir?

La voz poética nos dice en el poema "Las piedras": "Las matas de plátano están mudas" (MONTOYA, 2019, p. 36). Están mudas y encerradas en un país polarizado y fragmentado. Solo el pájaro puede cantar al otro lado de la cerca, pero se queda quieto mirando al horizonte y también se queda en silencio.

El resto de las fotografías que configuran esta última parte del libro capturan espacios naturales desolados, caminos, casas deshabitadas, árboles, pájaros, cielos nublados y despejados, un lago, rutas; convirtiéndose en la cartografía de la partida, en el mapa fotográfico del sujeto desplazado.

La última fotografía que aparece en "La imagen flotante" captura el nuevo paraje de la voz poética, São Carlos:

Figura 4 – Las nubes en reflejo (2018). São Carlos, Brasil

Fuente: *Rua São Paulo*, Jesús Montoya (2019, p. 131).

Esta fotografía se titula “Las nubes en reflejo” (2018) y resulta interesante la imagen del agua como reflejo, no solo de las nubes, como el título indica, sino además la idea de lo doble. Si en otras fotografías se captura al cielo directamente, en esta se captura su reflejo que está anclado a la tierra, al lugar de llegada. Esos juegos con el lente de la cámara también permiten ver la trayectoria visual del sujeto migrante. Nos permite mirar esas personas, los espacios deshabitados, los caminos, el cielo y luego bajar la mirada para enfocar un reflejo, pero también su lugar de llegada, como queriendo decir: “estoy aquí, en esta tierra”. En el poema “El río” la voz poética enuncia:

> Mis alucinaciones en el siglo nuevo son un viaje sin retorno.
> Imposibles como un punto ciego.
> La boca, geografía de aceras, devuelve imágenes
> en el espejo a las que ya no pertenezco.
> [...]
> Cruzaré el río para buscarlo.
> Conozco la enredadera que proclama,
> él sabe que escribo un libro de amor para volver.
> [...]
> Cruzaré el río y mis pies serán lluvia solemne.
> Buscaré el libro al otro lado
> [...]
> (MONTOYA, 2019, p. 33-34)

El río está ligado a la imagen del correr del tiempo, pero además en este caso de reflejar lo vasto, de traer otra imagen, como en la fotografía. Cruzar al otro lado le permite a la voz poética encontrar el libro, este libro que enmarca el viaje, el cruce de fronteras.

Rua São Paulo se va haciendo en los caminos recorridos, cada verso es un capture que luego lo vemos materializado en las fotografías. Cada mirada de esta voz poética está en cada verso y podemos experimentar de cerca el proceso de la creación poética: "En las señales de tránsito leíste el nombre de este libro, pasajero." (MONTOYA, 2019, p. 60). Y nosotros como lectores seguimos de cerca el viaje y sentimos que somos el compañero de al lado de este pasajero.

En el libro *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Didi-Huberman (2011) explica, a través de los montajes de Aby Warburg, la figura de Atlas, entre otras cosas, como la figura del exiliado y el que poseía el saber como consecuencia del sufrimiento. La figura del Atlas es muy compleja y posee varios enfoques de análisis, desde el mito hasta su devenir: la montaña el Atlas, el Atlántico, la Atlántida, los atlantes.

Sin embargo, la idea que más me llama la atención es la figura del Atlas como libro que no tiene una continuidad, es decir, se comienza a leer y luego no seguimos la secuencia, no tiene un fin. Después tenemos la transposición texto e imagen, que permite acceder a una suerte de ilustración que el texto explica, y esa es la imagen que pienso cuando nos acercamos a las fotografías de *Rua São Paulo* 0, a lo que llamo, álbum poético del sujeto desplazado, y que remite a "la imagen dialéctica" (2011, p. 65) que explica reiteradamente Didi-Huberman, como una suerte de método para pensar la historia con base en reunir fragmentos, ruinas y hasta objetos que se mantienen invisibles en la historia. Al reunir estas fotografías junto con los versos en este libro, tenemos la ruptura del sujeto migrante con su geografía y sus lazos de afecto y eso permite tener una idea de la experiencia del desplazado.

Por su parte, Josefina Ludmer (2010) en su libro *Aquí América latina: una especulación*, analiza novelas publicadas en los años 2000 de sujetos desplazados, específicamente de latinoamericanos que emigran para Europa y los Estados Unidos, y piensa esa situación en crisis de la pérdida del espacio y la lengua de estos sujetos. Si bien es cierto, la crítica argentina analiza textos narrativos, su análisis nos permite pensar también la poesía de Jesús Montoya justamente por la relación lengua y espacio de los migrantes:

> La lengua (y la subjetividad migrante: son lo mismo) se hace íntima y pública para mostrar que hoy ya no hay zonas puramente interiores.
>
> El centro de los relatos es la pérdida de la nación en tanto territorio, y el cambio en el estatuto de la lengua y de los sujetos. Las ficciones dejan ver (el lenguaje tiende a la imaginarización en las escrituras de los últimos años) qué ocurre cuando la lengua pierde el suelo y hay que buscarle otro territorio. La labor del relato de migración (el pasaje de la nación a la lengua) constituye una experiencia afectiva y lingüística radical, límite; un trabajo

> de afecciones, de fusiones y desfusiones de palabras (algunas sacralizadas) y de ideas recibidas. (LUDMER, 2010, p. 182)

El hoy de Ludmer fue hace más de una década y, sin embargo, su análisis se mantiene vigente en la producción literaria contemporánea de los escritores en su experiencia de extranjería. En el caso de Montoya, vemos cómo la voz poética evidencia el sufrimiento por la pérdida del espacio y de su lengua, y la experimentación con esa nueva lengua, el portugués, como bien apunta el epígrafe de este trabajo y que lo retomo dentro del fragmento citado: "qué ocurre cuando la lengua pierde el suelo y hay que buscarle otro territorio", en el caso de la poesía de Montoya la lengua se silencia y cuando consigue expresarse se fragmenta, aparece el corte, el nuevo acento, se vuelve torpe y se silencia nuevamente: "Como si el sujetolengua quedara reducido a la interioridad" (LUDMER, 2010, p. 184). Y solo encuentra morada en la palabra, así sea para hablar de su silencio.

Poesía y fotografías complementan el viaje, el recorrido y la memoria. La imagen se poetiza y, al mismo tiempo, potencializa la palabra. Podríamos pensar, como ya se dijo, en una suerte de álbum poético del sujeto desplazado.

Me gustaría terminar este capítulo reflexionando sobre la idea del quiebre, el corte, la fisura, la cisión, que remite justamente a la idea de bipartito, bilingüismo, de frontera, pero también de texto e imagen que al mezclarse en este libro potencializan el sentido, colocándolo en una suerte de diario poético del desplazado, colectivizando una experiencia personal, que podría ser la historia de muchos de quienes cruzamos la frontera y sabemos del silencio profundo, de los espacios deshabitados, de la torpeza de la lengua, del acento, de transformarse en el sujeto extraño, el silencioso, el que viene de afuera y el que habla raro.

Rua São Paulo materializa la mudez del desplazado. La lengua se transforma en cuerpo, que se sabe frágil, que se aísla, que padece de la enfermedad de los migrantes: la soledad de quien no quiere

estar solo. La voz poética intenta llenar esos espacios vacíos con palabras, las únicas en donde puede guardar la memoria y hacerla sonar.

REFERENCIAS

ACNUR, Agencia de la ONU para los refugiados. Situación de Venezuela. 2022. Disponible en: https://www.acnur.org/situacion-en-venezuela.html. Acceso en: 10 jul. 2022.

BARZOTTO, Leoné Astride. Imigração e memória. In: GONZALEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris. *Em torno da memória*: conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017. p.191-201.

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas*. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

KRISTEVA, Julia. Le silence des polyglottes. In:_____ . Étrangers *à nous--mêmes*. París, Fayard, 1988. p.26-30.

MONTOYA, Jesús. *Rua* São Paulo. Premio Franco-Venezolano a la joven vocación literaria. Edición 2018 / poesía. Caracas: Fundavag Ediciones, 2019.

LUDMER, Josefina. De la nación a la lengua. In:_____. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

PIZARRO, Ana. Viaje, exilio y escritura. In: _____. *El sur y los trópicos*: ensayos de cultura latinoamericana. Santiago de Chile: Cuadernos de América sin nombre, 2004.

RIVAS ROJAS, Raquel. Ficciones diaspóricas: identidad y participación en los blogs de tres desterradas venezolanas. *Cuadernos de literatura*, v. XVII, n. 35, p. 226-246, 2014.

SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás*: Herencia, lengua, memoria. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

SARACENI, Gina. *La soberanía del defecto*: Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea. Caracas: Equinoccio, 2012.

WULFF, Diego Maggi. *La dislocada identidad nacional del migrante venezolano en tres novelas*. Tesis (Maestría en Literatura). Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, 2018.

Desplazamientos en la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez: una lectura de *Una tarde con campana* (2004) y *Y Recuerda que te espero* (2015)

Juliana Bevilacqua Maioli[1]
Tatiana da Silva Capaverde [2]

Palabras preliminares

El tema del exilio y los viajes ha dejado sus huellas en la historia literaria de Venezuela desde el siglo XIX. Pese a que ese país haya recibido a muchos inmigrantes de distintas nacionalidades hasta mediados del siglo pasado, ese asunto ocupaba siempre un lugar secundario en la literatura, la cual se destacaba más por los diálogos planteados con la historia, la política y la violencia de los centros urbanos. Sin embargo, la crisis económica agudizada por la coyuntura política, sobre todo, a partir de 1998, con la llegada de Hugo Chávez al poder, fue un factor determinante para el incremento de la masiva emigración de los venezolanos, los cuales se sintieron impelidos a buscar acogida en otros destinos.

El impacto del movimiento diaspórico que se impuso cómo realidad a la nación venezolana pronto fue incorporado a la materia literaria de los años 90 y de las primeras dos décadas del nuevo milenio[3]. Desde la emergencia cómo derroteros de la literatura

1 Universidade Federal de Rondônia (UNIR, Brasil)
2 Universidade Federal de Roraima (UFRR, Brasil)

3 En 2012, la tertulia "Venezuela: Narrativas migratorias" llevada a cabo en la XXVI Feria Internacional del Libro de Guadalajara acredita la relevancia de ese asunto en la literatura venezolana contemporánea. En esa ocasión, estuvieron presentes los autores invitados Juan Carlos Méndez

venezolana actual, las categorías del viaje, inmigración, extranjería, exilio, diáspora, entre otras, son retratadas estéticamente por diferentes puntos de vista y tomas de posiciones por parte de los sujetos en tránsito. Eso acreditan las obras de autores como Carmen Vincenti, Mónica Montañés, Adriana Villanueva, Juan Carlos Méndez Guédez, Héctor Bujanda, Isaac Chocrón, Gustavo Valle, Eduardo Sánchez Rugeles, Miguel Gomes, Liliana Lara, entre otros, las cuales tratan de enunciar desde distintos enfoques el tema del desplazamiento, ya sea por la mirada de los que parten al extranjero o de los que se quedan.

No obstante, pese a la heterogeneidad de esas narrativas, los estudios apuntan hacia una tendencia que las atraviesa, es decir, el énfasis que se atribuye al carácter conflictivo y ambiguo de las movilidades humanas. Eso lo plantea la doctora Luz Marina Rivas en su estudio titulado "¿Irse o quedarse? la migración venezolana en la narrativa del siglo XXI", de 2011. Tras analizar a las que denomina "Narrativas del desarraigo", la autora concluye que:

> En los primeros años del siglo XXI, cuando el país ha conocido un éxodo inédito en su historia [...] la ficción recoge la pregunta ¿Irse o quedarse?, la pregunta que tantos venezolanos se hacen. Estas ficciones no se plantean tanto la vida más allá de las fronteras, sino el intersticio entre un espacio y otro, este, que ya no pertenece, y aquél, que nunca nos pertenecerá. (MARINA RIVAS, 2011, p. 10)

Guédez y Eduardo Sánchez Rugeles que, bajo la moderación de Rodrigo Blanco, debatieron acerca de los procesos involucrados en las nociones de escritura, la extranjería y la identidad nacional de un país achacado por una profunda crisis sociopolítica y económica. Tres años después, la antología de cuentos Pasaje de ida: 15 escritores venezolanos en el exterior (2015), organizada por Silda Cordoliani, ratifica la temática del desplazamiento como una de las directrices de la producción literaria de Venezuela en las últimas décadas. La compilación más reciente es Escribir afuera: cuentos de intemperies y querencias (2021) organizada por Katie Brown, Liliana Lara y Raquel Rivas Rojas.

La incertidumbre adscrita a la disyuntiva “irse o quedarse” revela que, en las narrativas de la primera década del siglo XXI, “ninguno de los dos caminos parece ofrecer alguna salvación” (MARINA RIVAS, 2011, p. 09). Tal como lo plantea Marina Rivas, los relatos contemporáneos tienden a representar el desconcierto de un sujeto que, en el intento de escapar de una realidad cercenada por la violencia política, se da cuenta de que ya no encuentra lugar en su país de origen y, tampoco, en su país de destino o en cualquier otra parte del mundo. La condición de destierro conlleva al sentimiento de pérdida identitaria, nostalgia y desarraigo que, muchas veces, refuerza la dimensión negativa y traumática de las distintas experiencias de tránsito.

En general, los ejes argumentativos de esas narrativas suelen girar en torno de las razones del destierro, el proceso de adaptación a la nueva cultura, los contrastes culturales e ideológicos entre el “aquí” y el “allá”, las reflexiones críticas sobre el escenario políticode Venezuela, y, asimismo, pueden discurrir acerca los mecanismos de resemantización del sentimiento de pertenencia. Sobre ese aspecto, Víctor Carreño, en el ensayo “Identidades portátiles: migración y cruce de fronteras en la literatura y el cine venezolanos” (2011), destaca la emergencia de una “fluida estructura de sentir” subyacente a los discursos enunciados desde las encrucijadas culturales. En esa zona movediza, el sujeto opera las negociaciones de sentido entre el pasado y el presente, revisitando los afectos y raíces identitarias con las que trata de construir nuevos territoriosdónde arraigarse, es decir, un asidero para las identidades móviles. A esa búsqueda de sentido a la subjetividad escindida y cambiante del sujeto en tránsito, parecen responder las novelas de Juan Carlos Méndez Guédez, uno de los más destacados autores venezolanos de la contemporaneidad.

Nacido en Barquisimeto, en 1967, emigró a España en 1996, país dónde reside hasta la actualidad. Es licenciado en Filología y doctor en Literatura-hispanoamericana por la Universidad de

Salamanca. Sus narrativas aluden con frecuencia tanto asuntos relacionados con la movilidad de venezolanos hacia la península, como también el caminocontrario recurrido por los europeos hacia Venezuela. Al analizar el conjunto de la obra de Méndez Guédez, Capaverde (2019) verifica que, en muchos de sus textos, el autor discurre sobre la problemática de la migración, el exilio y la errancia desde de múltiples enfoques.

En este trabajo, proponemos la lectura de dos novelas de Méndez Guédez, *Una tarde con campanas* (2004)[4] y *Y recuerda que te espero* (2015), con el fin de analizar cómo se operan, en esas narrativas, la resemantización de la experiencia de tránsito, ya sea la migración, como en el primer caso, o el viaje, en el segundo. Sostenemos que, en ambos relatos, es posible observar "la fluida estructura del sentir", tal como señala Carreño (2011), materializada en una discursividad híbrida, en que las referencias a espacios globalizados y mundializados se articulan a la discontinuidad temporal del ámbito de las memorias y percepciones subjetivas de sus personajes. De esta manera, buscamos demonstrar la vocación de un proyecto literario que parece caminar hacia una estética del desplazamiento, a su vez, orientada a superar la retórica del desarraigo y la dimensión traumática, a menudo asociada a las escrituras diaspóricas, para alcanzar una dicción transnacional, por la cual pone en tela de juicio los valores del mismo tránsito sucedido en distintas circunstancias históricas y socioculturales.

4 Para este trabajo, los fragmentos transcriptos en esta novela fueron extraído de la primera reimpresión fechada en 2015. Sin embargo, al considerar las normas técnicas vigentes en Brasil, en las referencias y en las citaciones trataremos de indicar el año 2004 correspondiente a la fecha de la primera edición.

La partida: *Una tarde con campanas* hacia la escritura desplazada

Una tarde con campanas es una narrativa que representa plásticamente la ambivalencia de la condición migrante. Sin embargo, es posible notar que parte de la fortuna crítica sobre la novela, suele enfatizar el aspecto más negativo de tal experiencia. De hecho, Veras Rojas (2013) afirma que ese texto es reconocido como uno de los más importantes acerca de la inmigración latinoamericana llevada a cabo durante la primera década del siglo XXI y, además, señala que se trata de "uno de los relatos que con mayor esmero demuestra la situación de pérdida en la que se encuentran sus personajes en tantoque exiliados" (VERAS ROJAS, 2013, p. 206).

Incluso, hay que mencionar que la dimensión conflictiva de la migración plasmada en *Una tarde con campanas* fue anteriormente aludida por Patricia Valladares-Ruiz en el artículo "Narrativas del descalabro: El sujeto migrante en dos novelas de Juan Carlos Méndez Guédez" (2012). En su lectura, Valladares-Ruiz pone de relieve el corte traumático de la desterritorialización representada en las narrativas de Méndez Guédez. Destaca que, de ellas, es posible observar la presencia de un discurso marcado por los signos de desarraigo y nostalgia perenne que materializan en el lenguaje literario la condición del sujeto desplazado, el que jamás podrá recuperar el territorio de los afectos. Sin embargo, Veras Rojas, en el ensayo "Relatos de desamor y desarraigo. Apuntes para una lectura de la literatura del exilio venezolano contemporáneo" (2013), ofrece otra interpretación sobre las tensiones que atraviesan la subjetividad del sujeto en *Una tarde con campanas* y en otros tres relatos de Méndez Guédez, entre ellos *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997), *El libro de Esther* (1999), y *Tal vez la lluvia* (2009). Para la autora, lo que sobresale de las novelas de Méndez Guédez es la voluntaria desidentificación de sus personajes con la tierra o

los códigos culturales del imaginario venezolano legitimado por las metanarrativas oficiales, como un gesto político de rechazoa los mecanismos de significación de la nación y sus ficciones identitarias. Según Veras Rojas (2013, p. 212), "solo las lógicas emocionales del afecto otorgan sentido y arraigo alas subjetividades" emergentes de tales narrativas. Así que, frente a la fractura identitaria derivada de la migración, todavía quedan los caminos alternos de las emociones y los recuerdos individuales que conllevan a las alianzas entre el sujeto y su lugar de origen.

El matiz político subyacente a la deliberada pérdida identitaria dialoga con la noción de "desarraigo renuente" enfatizado por Raquel Rivas Rojas en su artículo "Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano" (2013). Para Rivas Rojas, ese deseo de fuga introducido por el cuento *El* último *que se vaya*, de Méndez Guédez parece "presidir y servir de punto de partida para toda la narrativa del desarraigo" (RIVAS ROJAS, 2013, p. 5) que desarrollan los escritores venezolanos asentados fuera de las fronteras nacionales a partir de los años 90 cómo una clase de reacción a una tradición literaria:

> [...] que ha tenido entre sus valores más extendidos la construcción de relatosidentitarios arraigadores, [...] [y] para la cual la representación del terruño y elcompromiso con el territorio y sus habitantes se ha convertido en un tema no solo crucial sino casi inevitable. (RIVAS ROJAS, 2013, p. 6)

En su estudio, sin pretender agotar el asunto, Rivas Rojas trata de señalar algunasdirectrices estéticas planteadas por Juan Carlos Méndez Guédez y otros autores, entre ellos Miguel Gomes, Eduardo Sánchez Rugeles y Liliana Lara, que, desde el destierro, buscan insertar sus voces a la vertiente de las literaturas transnacionales emergente en losalbores del siglo XXI, no solo en Venezuela, sino en el panorama literario de Latinoamérica. Sobre el futuro de los relatos del desarraigo, la investigadora pondera queuna de las condiciones

para que las narrativas venezolanas alcanzaran resonancia en el escenario de la literatura occidental, dependería de su capacidad y aliento para encontraruna dicción propia con la que pudiera contar "el exilio desde un lugar menos dramático", más allá de su dimensión traumática. Por otras palabras, Rivas Rojas alude a la necesidad de resignificar estéticamente el signo del tránsito, replanteándolo a partir un lenguaje trascedente más acorde con la conciencia escindida y los nuevos imaginarios de los sujetos desplazados.

Una tarde con campanas se inscribe en esa tendencia. Aunque el argumento recrea ficcionalmente las diversas formas de violencia enfrentadas por una familia de inmigrantes recién llegada a Madrid, hay un elemento que merece ser examinado más detenidamente, es decir, el enfoque narrativo enunciado desde la perspectiva de un niño, José Luis, el protagonista de la trama. Ahí está la clave de lectura que ilumina los rasgos de lo que vendría a configurarse en tanto una estética del desplazamiento, a través de la cual, las obras de Juan Carlos Méndez Guédez alcanzan superar la retórica del desarraigo, adoptando una voz transcendente y transnacional.

Frente a ese planteamiento, sostenemos la hipótesis de que en *Una tarde con campanas* se materializan algunos rasgos estéticos, ya visibles en relatos anteriores, sobrelos cuales se edificará un proyecto literario que, posteriormente, se hará del conjunto de las narrativas de Méndez Guédez un modelo de escritura desplazada, caracterizado por su lenguaje fronterizo, insubordinado a los límites geográficos, culturales, genérico- textuales, lingüísticos e ideológicos. Vale destacar que, el signo del viaje incorporado a ese lenguaje, no solo es resignificado en el eje argumentativo, sino que aporta sentido estético a la misma estructura del relato. Eso ya se observa en *Una tarde con campanas* y, es bastante sobresaliente en *Y espera que te recuerdo*, tal como señalaremos acontinuación.

Pese a que varias voces atraviesan su discurso narrativo fragmentado y descontinúo, entretejido por los eslabones de la

experiencia del presente y las memorias del pasado, la focalización central del relato recae sobre la mirada (aparentemente) ingenua de un niño. La perspectiva infantil que ensambla las demás partes de la novela ofrece al lector un acceso parcial a los hechos, descritos siempre a partir de un tono oblicuo y, a la vez, sugerente. La escena introductoria es un ejemplo de ello:

> En la esquina vive un muerto. Usa camisas verdes, zapatillas de deporte y cuándo recién llegamos al barrio nos pedía dinero. Como nunca le hacíamos caso comenzaba a insultarnos y gritaba: viva España, cago en dios, viva francu. Ahora, cuando nos ve, sólo grita. Ya sabe que nunca le vamos a regalar ni una moneda. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 11)

Ingresamos en la novela a través de la perspectiva de José Luis que, de manera lacónica, con tintes de humor e ironía, nos relata una escena ambivalente. De un lado, losverbos en el presente de indicativo asociados a acciones estructuradas desde el pretérito imperfecto, connotan los insultos xenófobos que sufren los inmigrantes recién llegados a España. De otro, la condición de miseria a que se encuentra el hombre que les grita, en laocasión comparado a un muerto, no deja de sugerir, a partir de un enfoque sesgado, que la misma sociedad de acogida se hallaba en proceso de reconstrucción económica tras lacaída de Franco. Además, la anécdota parece funcionar como un marcador temporal: la familia de José Luis llega a ese país en los 90. En ese contexto, se puede inferir que tantolas identidades y como los paisajes son móviles y se inclinan a la apertura de un nuevo ciclo.

Todavía, conviene señalar la irónica actuación descrita en la escena. En ella, los que se niegan a dar monedas a un español son los inmigrantes. Hecho por lo que se nota que, en esa novela, se lleva a cabo un mecanismo de inversiones de sentidos que tratan de replantear la condición del migrante y el signo del tránsito en el discurso narrativo. Asimismo, otros momentos de la novela igualmente tratan de romper con la lógica que relegan al extranjero un lugar de

subalternidad. Eso lo advertimos, por ejemplo, en la anécdota del vecino del primero, considerado por familiares de José Luis como un hombrede suerte:

> El vecino del primero estuvo a punto de morir hace poco tiempo. Regresaba en el metro y un señor comenzó a golpear una muchacha. Nadie hacía nada. La muchacha gritaba, intentaba escaparse, así que el vecino del primero trató de calmar al hombre. Luego comenzaron a discutir, a darse empujones. Cuandose acercaba el tren, al vecino lo empujaron en medio de las vías.
>
> El vecino del primero perdió un pie. La cara también le quedó extraña. [...] El día que llegó la policía a buscarlo nos pegamos un susto y nos encerramos en los apartamentos sin hablar para que pareciera que allí no había nadie. [...] Pero al día siguiente el vecino apareció en la televisión con sus dos caras, saltando en un solo pie para darle la mano al Alcalde y recibir su permiso de trabajo y una medalla porque él era un héroe. [...] El vecino sonreía con la mitad de la boca. Por eso mi mamá y Somaira dicen que el vecino del primerotiene mucha suerte. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 13-15)

La versión enunciada por José Luis asoma como una mirada distanciada de los hechos. La distancia, recurso que le confiere una aparente imparcialidad y rasgos de ingenuidad a la enunciación, pone de relieve las circunstancias límites a las que está sometido el vecino. La gravedad de lo sucedido es subvertida a partir de un discurso que altera irónicamente su lógica de casualidad: en este caso, el intento de asesinato – que lo dejó tullido – terminó por salvarle la vida porque, como recompensa a su actitud heroica, consiguió el "permiso de trabajo". Por ello, se le consideraba un hombre de "mucha suerte". La ironía presente en la descripción del vecino qué "sonreía con la mitad de la boca", a principio, señala una crítica a la sobreposición del valor de los papeles sobre la integridad humana. Sin embargo, no deja de sugerir simbólicamente las conquistas de un migrante derivadas de sacrificios que le tullen el cuerpo y, también el alma.

El tono irónico y la perspectiva distanciada aparecen aún en otros pasajes del relato, tales como en los que el narrador José Luis exprime la angustia de la madre frentea la larga ausencia de su padre; las inestables condiciones de trabajo de Somaira y Augusto (sus hermanos mayores); o, cuando hace referencia al piso pequeño compartidocon otra familia; entre muchas otras situaciones que sugieren el lugar de marginalidad ocupado por su familia en Madrid, sometida a condiciones precarias de existencia. Esos cuadros prosaicos de la vida en la sociedad de acogida, a su vez, asoman cómo la cara más negativa de la experiencia migrante, muchas veces, relacionadas con el trauma, el desconcierto y el desarraigo.

No obstante, pese a los retos enfrentados por sus familiares, es posible observar que, desde la mirada de José Luis, la narrativa construye una espacialidad fronteriza dónde la misma condición migrante es resignificada en cuanto territorio privilegiado de negociación de sentidos. En esa zona intersticial se produce la interacción cultural oscilante entre sentimientos encontrados que materializan estéticamente la experiencia del tránsito y el proceso de subjetivación del sujeto frente a su nuevo entorno, sacándolo de una posición subalterna para insertarlo como agente activo en la sociedad de llegada, la que paralelamente también atraviesa un proceso de abertura democrática.

El enfoque narrativo en *Una tarde con campanas*, enunciado desde la perspectiva distanciada de José Luis, da lugar a la emergencia de un discurso ficcional fluido que se erige a partir de la sobreposición de distintos planes espaciales y temporales, cuya coherencia interna configura un territorio intermedio de negociación de sentidos que terminan por resignificar las ideas del arraigo, la nostalgia y pertenencia, aportándoles acepciones que están más allá de la dimensión traumática o de la pérdida comúnmente asociada a la condición migrante.

En esa espacialidad fronteriza ya no se evoca la idealización el lugar de origen. En cambio, el desarraigo que le afecta a sus padres,

produce cierta inquietud al niño JoséLuis:

> Yo no entiendo porque lloran.
>
> Beben cerveza, ponen música y luego lloran. [...] Dicen que tienen nostalgia, que recuerdan aquello (así dicen siempre, aquello, para hablar de dónde vivíamos antes), y que a pesar de todo somos de allá.
>
> Yo esto lo entiendo menos que nada. ¿Somos de allá? ¿Qué quieren decir con eso? ¿Es bueno o malo? [...] Allá siempre había moscas. Todo el año. Aquí sólo en verano, pero allá todo el tiempo. Moscas, moscas, moscas.
>
> Yo odiaba las moscas.
>
> Por eso no entiendo tanta nostalgia.
>
> Yo no quiero volver a la ciudad de las moscas.
>
> Y una tarde mi papá me dio una cachetada cuando dije eso [...] Pero odio a las moscas. Que lo sepan.
>
> Detesto las moscas. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 55-56)

El discurso de José Luis revela una suerte de desacralización del pasado que se expresa por su perplejidad frente a las memorias de allá ("Yo no entiendo porque lloran"),articulada a una imagen de reproche ("Detesto las moscas") con la que asocia reiteradamente a su país natal. Ese, tampoco es identificado nominalmente en la narrativa,aunque haya referencias políticas, culturales y lingüísticas que permiten al lector identificarlo como siendo Venezuela:

> No digas coche, se dice carro. No digas sandía, se dice patilla. No digas polla, se dice güevo. No digas cortado, se dice marrón. No digas cacahuete, se dice maní.
>
> Carajo, que no digas, no digas, que no hables así, carajo.
>
> (Mi padre los domingos. Tercera cerveza). (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 85)

La lista de palabras refleja los contrastes de la diversidad lingüística del español peninsular y el venezolano. Ese capítulo, en especial, reproduce la voz del padre de JoséLuis (tras la tercera cerveza, es decir, en un momento en que posiblemente se afloraba la nostalgia de allá), echándole bronca a su hijo que pronto empezaba a asimilar el lenguajede un nuevo entorno cultural, cómo que señalando el inicio de un proceso de reterritorialización que, según la perspectiva del padre, presupone la consecuente pérdidaidentitaria. Pero, en ese contexto narrativo, los mismos valores morales atribuidos al sentido de la pertenencia son alterados ("¿Somos de allá? ¿Qué quieren decir con eso? ¿Es bueno o malo?"). Hay una tensión subyacente a esa escena en la que fuerzas opuestas – lo *propio* versus lo *ajeno* – disputan en el territorio lingüístico la hegemonía semánticasobre la cual se construirá una nueva identidad.

El rechazo a la idea de volver a la "ciudad de las moscas", acompañado de asimilación lingüística por parte de José Luis son elementos que deconstruyen a nivel dellenguaje la imagen idealizada de lo propio. Sin embargo, el discurso narrativo abre pasoa que otras formas de arraigo se resemantizen en la enunciación del niño. Eso se nota conrespecto al uso de la expresión "chévere chambur" empleada afectuosamente en la convivencia familiar entre padre e hijo:

> – Chévere cambur – grita mi padre y yo corro para abrazarlo.
>
> Me gusta cuando me llama así en plena calle porque nadie nos entiende.
>
> Sólo él y yo (bueno... y mis hermanos, bueno... y mi mamá... bueno y las muchachas y las viejas que alquilan el cuarto) comprendemos ese grito.
>
> Mariana me preguntó un día qué significaba y yo no supe explicarle. Chéverecambur es chévere cambur. Es mi papá que regresa, es mi papá cuando vamosa comer solomillo, es mi papá cuando le llevo una cerveza helada junto al televisor. [...] Chévere cambur es chévere cambur y ya está. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 39)

La identidad emergente producida desde la encrucijada cultural se encuentra intraducible, única. Los sentidos que se le atribuyen al lenguaje ya no se someten a las convenciones de la norma gramatical. Resultan, en cambio, de procesos de subjetivación por los que el sujeto se constituye en cuanto ser en el espacio que habita. Es, a la vez, el signo que señala su identidad y su diferencia, es decir, su condición de extranjería. A partir de ese lugar oscilante entre el arraigo, la asimilación y la pérdida, José Luis elabora subjetivamente los sentidos atribuidos al sonido de las campanas que aparecen en el título de la novela:

> En la otra ciudad sonaban las campanas. Lo recuerdo en las tardes. Tom, tom,tommmmmm. Y, cuando empezaban a sonar, es que ya volvía mi papá, que yaregresaba Somaira, que ya volvía Augusto, que ya iba a comenzar en la televisión mi programa preferido: Capitaaaaaán Centella. La noche llegaba un poquito después, y cuando yo estaba chiquito pensaba que las campanas eran las que traían la noche, que ellas sonaban y por eso se ponían oscuro y así volvía mi papá a casa gritando desde la esquina: chévere cambur; chévere cambur.
>
> Acá en Madrid también suenan. También me gustan mucho, porque cuando suenan las campanas pasan unos minutos y aparece el señor Cunqueiro con Mariana. [...] Yo la saludo desde el balcón, doy gritos, y Mariana y el señor Cunqueiro se ríen. Pero, hace unos días, Mariana volvía caminando sola. [...] Ya lo vi. Comencé a gritarle y ella movió los brazos para saludar. Entonces, no sé muy bien lo que pasó. Bueno, más bien sí lo sé. Ismael Prados estaba sentado en su banco de siempre, allí con el libro, con su cara de bobo, con su cara de pajúo [...] y yo me fui hasta la cocina. Agarré un tomate podrido que mamá había tirado en la basura. [...] volví al balcón. Cuando Mariana estuvo cerca, [...], apunté bien y le pegué un tomatazo en la cabeza a Ismael Prados. Después comencé a hacer avioncito para que ella me viera. Pero cuando volvía mirarla me asusté. Mariana estaba rara. Mariana no sonrió ni un poquito. [...] Mariana ya no me

> habla. No me saluda en las mañanas, ni me llama en las tardes para que suba a jugar con la consola.
>
> Las campanas siguen sonando todas las tardes. Ya no me asomo a mirar a Mariana porque ella no me contesta [...] Ahora odio esas campanas. No las quiero oír. A mí no me gustan. Porque ojalá se acaben, que no suenen más nunca, que no se oigan esas campanas en Madrid. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 117-118)

Los lazos de amistad que establece con Mariana, hija de los Cunqueiros, sus vecinos españoles, es un elemento que permite a José Luis construir un territorio de los afectos que lo conecta a Madrid, planteando así un nuevo sentido de pertenencia a ese espacio, lo cual aparece relacionado a las sensaciones evocadas por el sonido de las campanas de un allá. Sin embargo, esa dulce asociación de sentimientos es inestable. Depronto, los choques culturales y de valores producen la ruptura que desconcierta a José Luis ("Entonces, no sé muy bien que pasó. Bueno, más bien sí lo sé"), desplazándolo de la aparente zona de seguridad – su amistad con Mariana – para lanzarlo a un lugar de extrañamiento e incertidumbre. En *Una tarde con campanas* lo efímero se instituye comola condición misma de todas las cosas. Es decir, en ese relato, ningún sentido es fijo o absoluto. Los signos se mueven y replantean nuevos significados según el contexto al cual se articulan ("Ahora odio esas campanas. No las quiero oír. A mí no me gustan"). Incluso el nombre la niña Mariana parece dialogar con esa lectura, como veremos a continuación.

La manera como está compuesta la novela connota idea de un proceso que nuncatermina, es decir la experiencia de viaje se confunde con la misma vida. En *Una tarde con campanas*, el tránsito es más bien un derrotero que se impone al hombre como un destino. Eso se puede inferir a partir del examen de los sueños de José Luis. Enunciadospor la voz de un narrador omnisciente, los tres relatos de las pesadillas del protagonista, intitulados "Primera noche", "Segunda noche" y "Tercera noche", hunden las fronteras de

lo real y lo onírico, de modo que esos capítulos parecen postular, a la vez, tanto la manifestación de traumas inconscientes del niño, a menudo asociados a la pérdida de losafectos y a la sensación de desamparo, como también parecen aportar un sentido premonitorio, señalado por el olor misterioso que, al final, estaría relacionado con el mar.Los tres episodios se caracterizan por un tono épico, en el que la fuga, el regreso a casa, la evocación de la fe y la lucha por la sobrevivencia siempre figuran como elementos entrelazados en las memorias entre el aquí y el allá. Mariana y José Luis entablan juntosla aventura de superar a los riesgos que se les imponen, pero, al final, le toca al niño seguirsolo, acompañando a Marinferínfero, personaje misterioso que un día le ayuda a llegar acasa aun cuando vivía en su país natal. De ahí la revelación:

> Mira allá, dijo Marinferínfero y apunto con su bastón de madera hacia un puntoindefinido: mira, mira hacia allá.
>
> Una lámina azul, una textura brumosa. Agujas de yodo, espuma, arena. Desdeel mar que aparecía entre las nubes, el niño escuchó un desconocido rumor: olas golpeando como látigo la orilla. El sol fue abriéndose paso entre las aguasy llenó la superficie de ojos luminosos, naranjas, heridas de luz.
>
> José Luis respiró con toda su fuerza de sus pulmones. Reconoció el olor que loasaltaba en las noches.
>
> El mar agitó su aroma: incendio de sal. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 221)

El signo del mar, de la espuma y de la arena son bastante relevantes en la estéticade Juan Carlos Méndez Guédez, como se nota en las producciones posteriores, entre ellas*Y recuerda que te espero*... En *Una tarde con campanas* emergen en la dimensión oníricacomo condensación inconsciente de los signos del tránsito que marcaría su destino. Mariana y Marinferínfero, personajes claves en los sueños de José Luis, de un lado, parecen anunciar un preludio a la travesía

que le fue asignada a su vida, pues llevan el "mar" en su composición. Sus vínculos afectivos, al establecer códigos alternativos de lealtad y confianza, siempre lanzan José Luis a la inmensidad del océano. Había que mirar – con distancia – "hacia allá".

Por otra parte, la sal en esa novela cobra el valor simbólico de la purificación, perotambién, si se retoma el sentido bíblico, ese elemento, además de añadir sabor al alimento,aún conserva lo que aquel tiene de bueno y nutritivo. Si trazamos un paralelo con la condición migrante a que le fuera asignada a José Luis cómo una fuerza del destino, es posible asociar la sal a la misma experiencia del desplazamiento. La sal del mar sellaría su esencia y anunciaría las futuras mezclas y fusiones derivadas del tránsito, lo que, pesea las pérdidas, también podría resultar en nuevas alianzas constituidas desde una doble mirada cultural e identitaria.

Eso se advierte en el último relato de la novela, lo cual narra la partida de José Luis y sus hermanos hacia Salamanca. La despedida de Madrid es marcada por lágrimasy tristeza:

> Menos mal que mi papá no me vio, porqué lloré un poquito, [...] y a papá no le gusta verme en esa vaina.
>
> Y lo que pasa es que yo no puedo ver gente llorando, y allí lloraban todos. El señor Cunquiero, la señora Cunqueiro, y Mariana lloraba mucho y estaba rojitay tenía que quitarse las gafas para limpiarlas y volvérselas a poner.
>
> Somaira también lloraba. Y Augusto un poco. Y en la casa, antes de irnos, mamá también quedó llorando en la cocina. No me gusta. Odio esa pendejada.(MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 223)

La tristeza de la despedida también es tratada desde una actitud defensiva de un niño que quiere parecer fuerte frente a los cambios. De hecho, el rechazo al dolor de la despedida no tiene por qué ser negado. Sin embargo, en énfasis que sobresale en el desenlace de la novela recae sobre el vislumbre de un nuevo ciclo que se pone

en marchaen el momento en que José Luis se depara con el paisaje de piedra de Salamanca:

> Yo me quedo viendo un rato. Después me distraigo. Acabo de acordarme que cuando me despedí de Mariana en la estación de autobuses, cuando la abracé, me pareció que en el pecho le estaban saliendo unas punticas, unas puyitas que eran blandas y por eso seguí abrazado, porque me parecía muy raro que mi amiga tuviese esas peloticas que yo hasta ahora no le había visto. Creo que poreso dejé de llorar. Ahora me acuerdo, y me da como frío, y después calor, y otra vez frío. Yo quiero volver pronto a mi calle para abrazar a Mariana. (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2004, p. 225)

El fragmento trasmuta el duelo de la despedida en inspiración provocada por la descubierta del amor, o de otro sentimiento cargado de afecto que lo mueve y, a la vez, lo desconcierta. Al referirse a Madrid, emplea la expresión "mi calle" que apunta hacia ese nuevo espacio de pertenencia al que se siente incorporado. Las distancias – así como las piedras alumbradas de Salamanca (que, incluso por las noches, "alumbran, alumbranmucho") tratan de iluminar sus sentidos, despertándole nuevas sensaciones que antes no había advertido. Desde esa perspectiva, la escritura en *Una tarde de campanas* asimila estéticamente la experiencia del tránsito cómo para echar luz a un proyecto literario que, a partir de un lenguaje desplazado, subvierte lógicas de casualidad y de valores, asignando espacios intermedios donde se producen negociaciones de sentido que tratan de superar la dimensión traumática asociada a la condición migrante.

Hacia un viaje sin fin: la escritura desplazada en *Y Recuerda que te espero*

Una de las discusiones críticas que se presentan con relación a la novela *Y Recuerda que espero te espero* (2015) es si la novela pertenece o no al género relato de viajes. Considerando la trayectoria de Juan Carlos Méndez Guédez en la construcción denarrativas que

buscan no polarizar lo nacional y lo internacional, lo local y lo global, lo real y lo ficticio, jugando siempre estéticamente con la estructura narrativa a través de lasconstrucciones que establezcan nuevas experiencias temporales y espaciales, bien como observamos a partir del análisis de *Una tarde con campanas*, parece imposible clasificar la obra del autor dentro de los géneros tradicionales.

Frente a la novela *Y Recuerda que espero te espero* podemos decir, sin lugar a dudas, que estamos ante una narrativa ficticia que tematiza el viaje, pues nos presenta el relato de dos viajes emprendidos por el protagonista en tiempos pasados, él mismo en eltiempo presente de la narración en tránsito por el Panamá. De manera intercalada, los capítulos narran el tiempo presente de los acontecimientos y el relato de experiencias pasadas. Así que, el hecho de no relatar un viaje empírico ya establece una hibridación entre los géneros relato y novela, lo que pone en tela de juicio los límites entre la realidady la ficción. Incluso en la simulación que caracteriza la narración novelesca hay algunas interconexiones con la estructuración del relato, pero esta apropiación del género ocurre a partir de la desconstrucción, pues el relato producido por Fermín es oral, es decir, una narración de los hechos realizada verbalmente a una oyente. El tiempo cronológico de lanarración se limita a unas pocas horas, periodo en el que, tumbado en una bañera de un Hotel en Panamá, Fermín relata sus viajes a Barquisimeto y a Madrid. Le acompaña unaperiodista llamada Arantxa, quien, tras numerosos intentos de conseguir con que salgana visitar a la ciudad, se convierte en oyente del relato narrado. Podemos afirmar, por tanto, que los desplazamientos también están presentes en los elementos estéticos y que el juegoentre géneros narrativos tiempos y espacios conforman un mosaico de interpretaciones dela obra. El protagonista afirma que, al igual que Vila-Matas, prefiere hacer un largo viajesin moverse y es a partir de esta imagen que podemos entender la complejidad que

es serun viajero según la perspectiva de nuestro narrador.

En la trama, Fermín, narrador protagonista ficticio (aunque mantenga algunas aproximaciones biográficas con el autor, así como otras personalidades también ficcionalizadas en la novela), es editor de una guía de bares inolvidables. Para elprotagonista hay una distinción entre diferentes tipos de viajes y, a veces, una aproximación entre movimiento y estancamiento, pues ambos pueden ser artificiales o simulados, como se puede ver en algunas situaciones de la trama. Cuando se le preguntapor qué no le gustaría conocer la ciudad, contesta:

> Me parece perfecto. Y ahora me parece bien seguir aquí. No quiero conocernada más. El año pasado ya hice un viaje; el viaje que deseaba hace tiempo.
>
> - Pero te moverás todo el tiempo por muchos lugares.
>
> - Tú lo has dicho. Me muevo entre aviones, aeropuertos, taxis. Lo vengo haciendo desde que era niño. Pero te hablo de mi verdadero viaje. Uno que yo decidí, que no tenía ningún fin concreto, que no tenía ninguna utilidad, que no era inmenso como esos viajes que contaba Manu Leguineche o Leigh Fermor. Mi viaje.
>
> - ¿Y a dónde fuiste?
>
> - A Barquisimeto y a Madrid.
>
> - ¿Y por qué esos lugares?
>
> Por dos fotografías. Tenía dos fotografías en esas ciudades estando yo muy pequeño, tan pequeño que no podía recordar nada de ellas. Y son las únicas fotos que mis padres me hicieron cuando niño. (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p.13)

A partir de ese momento, junto a Arantxa, los lectores siguen el relato de los viajesrealizados en el pasado a Barquisimeto y Madrid. Cuando el protagonista realiza la rememoración de los dos viajes, mientras él mismo se encuentra de paso por Panamá, verificamos que hay una construcción *en mise in abyme* (es decir, un viaje dentro

de otroviaje...). Además, queda claro que hay una diferencia entre los desplazamientos por los no lugares (AUGÉ) y lo que él llama del verdadero viaje, pues son formas de tránsito diferentes, como señala ya al principio de la narración.

Para pensar en su estadía en Panamá, es importante rescatar el concepto de no lugar definido por Marc Augé (2000, 2007). Según el autor, en un contexto sobremoderno, los no lugares son todos aquellos lugares que no pueden definirse como identitarios, relacionales e históricos:

> La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‹lugares» de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico. [...] un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje [...] (AUGÉ, 2000, p. 83-84).

El autor cita los espacios de aviones, aeropuertos y taxis como aquellos espacios típicos de paso que caracterizan las relaciones efímeras de la sobremodernidad. Podemos incluir los hoteles a la categoría de los no lugares, porque además representa una estancia temporal que no busca caracterizarse como un lugar antropológico.

Así, es significativo pensar el protagonista en una bañera, rodeado de agua, acompañado de una desconocida, en un hotel en Panamá, un istmo que establece conexión entre América Central y América del Sur a través del Canal de Panamá y une interoceánicamente el Atlántico y el Pacífico. Económicamente su posición geográfica adquiere importancia global, pues los tránsitos entre los continentes y los océanos son estratégicos, además del protagonismo comercial con la Zona Franca. Muchos vuelos intercontinentales entre América del Sur y los países del hemisferio norte tienen escala en El Panamá y el país ha explorado con éxito su diversidad cultural

y su posición geográfica estratégica con el turismo. Podemos decir que las relaciones, los desplazamientos y los intercambios determinan la constitución identitaria del país y de sus habitantes, y que para muchos constituye un lugar de desplazamientos, tránsito y relaciones efímeras. Como resultado, la ubicación de nuestro protagonista en un hotel en Panamá refuerza simbólicamente el estado de fugacidad que la obra busca enfatizar, refiriéndose a construcciones espaciales que no funcionan como espacios identitarios, sino que, por el contrario, demarcan el estado provisional de relaciones entre sujetos y territorios.

El agua, otro elemento importante en esta construcción simbólica que ya apareceen *Una tarde con campanas*, representa ahora el movimiento y los contactos, a veces el aislamiento y la distancia. Panamá y su estrecha franja de tierra bañada por océanos porambos lados es una imagen que puede materializar el pensamiento archipiélago definido por Édouard Glissant (1928-2011), cuando busca caracterizar culturalmente a los países caribeños. Para Glissant (2008), que se centra en la condición insular del Caribe en su obra, la ebullición intercultural caribeña se da precisamente porque es un espacio geográficamente aislado, pero parte del centro del desplazamiento. Así, la noción de pertenencia se construye a partir de la movilidad y del tránsito, lo que se puede entender mejor si pensamos desde el concepto fractal, que también será una referencia para las teorizaciones de Ottmar Ette (1956-) cuando establece las diferencias entre Isla-Mundo y Mundo Insular. Para el autor "la isla, así se puede decir, oscila consecuentemente entre su separación de un mundo coherente y su totalidad que se difiere cada vez más, como un mundo propio". (ETTE, 2018, p. 125. Traducción mía.)

A partir de estos campos conceptuales y considerando que nuestro protagonista está "en tránsito" aunque se halle tumbado en una bañera, es decir, rodeado por las aguas en un país que tiene

una relación tan estrecha con los océanos y la insularidad caribeña, podemos apuntar que la obra nos lleva a la percepción de las oscilaciones entre la inmovilidad y el desplazamiento, entre la vivencia y la memoria, entre el todo y la parte, entre los espacios internos y los externos, entre los lugares y no los lugares. Ese ir y venir de las olas, esa liquidez de los referentes, de los recuerdos y de las relaciones se inscriben en el movimiento fractal presente en las construcciones simbólicas en diferentes situaciones del viaje. En la obra la presencia de la repetición de lo mismo que caracteriza el fractal aproxima el viaje narrado en dos espacios distintos (Venezuela y España) que ahora serán revisitados por la mirada de un viajero en Panamá que irá revivir, desde otra posición, los caminos del pasado, en una sobreposición en *mise in abyme*.

A partir de las más diferentes perspectivas temporales o espaciales podemos clasificar el viaje de Fermín a Panamá como un estado de intervalo, como determina Onfray (2009), porque no está.

> [...] en el lugar que se ha dejado, todavía no en el lugar pretendido. Flotando, vagamente unido a dos mojones, en un estado de ingravidez espacial y temporal, cultural y social, el viajero penetra en la tierra de nadie, como si abordase las costas de una isla singular. (p. 35. Traducción mía.)

De la isla, que en la trama es el espacio de una bañera en un hotel en Panamá, es decir, el no lugar (AUGÉ, 2000, 2007), emprende un nuevo viaje, que tendrá sus particularidades: no involucra desplazamiento físico y su relato será elaborado a partir del proceso de actualización de la percepción de las imágenes de la memoria[5] (BERGSON, 1999), construidas en el momento de las vi-

5 En Materia y Memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu, Henri Bergson busca establecer el recuerdo como punto de intersección entre el espíritu y la materia. Es a través del reconocimiento que recobramos el pasado en el presente. Para el autor, la pura memoria o movimiento se deriva de la acción motora experimentada en el pasado; las imágenes de la memoria

sitas a los espacios de las fotos pero que son reeditadas en el tiempo presente de la narrativa. Es decir, tiene como elemento mediador los desplazamientos temporal y espacial que conectan el instante de la foto, la visita a los espacios de la memoria a través del viaje y la narración que la recrea en el momento presente de la narrativa.

Llevando en cuenta la naturaleza del relato de nuestro protagonista, percibimos el tiempo como un punto de inflexión entre la vivencia del pasado y la narración del presente. Así, podemos destacar aquí otra forma de desplazamiento existente en la trama:la narración como un segundo viaje que permite al protagonista revisitar espacios y sentimientos desde una nueva posición enunciativa. Él mismo afirma que hizo el viaje cuando estaba "tan pequeño que no podía recordar nada de ellas". (MÉNDEZ GUÉDEZ,2015, p. 13), lo que significa que emprenderá nuevas experiencias y significados, como afirma Onfray (2009):

> De una manera al fin y al cabo platónica, invocamos la idea de un lugar, el concepto de un viaje, y luego nos vamos a verificar la existencia real y factual del lugar ambicionado, entrevisto por los iconos, las imágenes y las palabras. Soñar un lugar, en ese estado de ánimo, permite menos encontrarlo que reencontrarlo. Todo viaje vela y desvela una reminiscencia. (p. 32. Traducción mía)

El lugar codiciado en la novela se presenta a través de dos imágenes registradas en fotos. A partir de ellas, Fermín busca un escenario que ya no existe, por eso solamente hay la posibilidad de la construcción de un reencuentro, como afirma Onfray (2009), considerando escenarios actuales que se desplazan de las imágenes registradas. Así como toda fotografía, las imágenes registran el pasado, el *esto ha sido*, según Barthes (p. 136, 1989), porque "Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más

son la actualización de la memoria desde el reconocimiento en el tiempo presente; y la percepción es el contacto con el objeto a tiempo presente.

podrá repetirse existencialmente." (BARTHES, 1989, p. 31) De esa manera no tenemos la coincidencia entre los mismos espacios en diferentes tiempos y el paralelismo entre el sujeto y su imagen fotográfica que tampoco coincide con la del presente, pues según la perspectiva bartheana, hay una desconexión entre los dos, como nos describe el autor:

> [...] es 'yo' lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la quees pesada, inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y, soy 'yo' quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto, agitándome en mi bocal. (BARTHES, 1989, p. 42-43)

Así, se evidencia la disociación que el elemento fotográfico añade a la trama, puesestablece la alteridad y el movimiento como puntos que guían el viaje y apuntan a un referente, pero no a un significado, ya que solo el viajero y espectador podrá atribuirle sentido. "Así es la Foto: no sabe decir lo que da a ver." (BARTHES, 1989, p. 153)

La narración del viaje, así como la lectura de sus fotos, velan y revelan reminiscencias, como afirma Onfray (2009), pues promueven el acto de moverse. El viajea Venezuela tiene como motivación la separación matrimonial del protagonista pocos díasantes de sus vacaciones. Vivía en Australia y su esposa decidió establecer su residencia en Nueva York y no regresar a casa. Recoge su "mastodóntica maleta" (MENDEZ GUÉDEZ, 2015, p. 15) y, caminando por Manhattan, reflexiona: "Comprendí que debía regresar. Volver a casa. Pero me percaté de que ese lugar no existía." (MENDEZ GUÉDEZ, 2015, p.15) Así, es evidente que el viaje a Venezuela no es un retorno a la patria o al hogar, pensando en el hogar a partir de la atribución de significado dada por Bachelard (2000), es decir, "un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusionesde estabilidad". (p. 37). También considera ir a la casa de sus padres, pero se da cuenta de que no tiene expectativas de una buena estancia con ellos y, dentro

de la Biblioteca Pública de Nueva York, tras leer algunos cuentos, percibe que necesitaba moverse, así como la monja del cuento que ha decidido abandonar el convento para mirarlo desde fuera. El momento de toma de decisión es descrito de la siguiente manera:

> Quedé tirado en la silla. Comencé a sudar. Otros autores siguieron leyendo pero las piernas me temblaban, exhausto y pleno al haber acompañado a la monja en su inmenso, inabarcable desplazamiento.
>
> Durante mi vida conocí mil aeropuertos, cientos de ciudades. Primero de niño,acompañando a mis padres en sus viajes como embajadores, y luego al casarme, moviéndome de uno a otro lugar, pero casi siempre ebrio, algo mareado por el estrés, las obligaciones familiares y las copas de alcohol con las que iba borrando los días.
>
> 'Necesito moverme', pensé.
>
> Miré en mi *tablet*. Vi listas de ciudades. Mi dedo se deslizaba por mapas y se extraviaba en ellos. Fue entonces cuando pensé en Barquisimeto. Me gustaba ese nombre, me gustaba que la cuidad guardase casi de manera oculta las cincovocales del idioma español. Y recordaba una entrañable foto de niño cuando mis padres hicieron un viaje a ese lugar. (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 17- 18)

En ese momento, decide regresar a la ciudad en la que nació y apenas conocía, yaque como hijo de embajadores estuvo allí muy pocas veces ya que vivía en los más diferentes países. La identidad venezolana para él es solo una formalidad documental, lo que se presenta evidente cuando se presenta en la aduana, pues, después de entregar su pasaporte australiano, es interrogado sobre su pasaporte venezolano. Reflexiona que le parecía violento que se hiciera pasar por un venezolano una vez que había permanecido allí no más de veinte días de su vida, y así demuestra que el viaje no constituye un rescatede recuerdos identitarios o el regreso de un expatriado, sino

más bien la búsqueda por lonuevo a través de la mirada de un viajero.

El primer propósito de su viaje fue recoger el lugar donde había tomado la fotografía cuando era niño. Afirma: "Me gustaba la idea de buscar ese lugar. Moverme hacia una foto. Moverme hacia una foto feliz." (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 40) Posteriormente añadió, a partir de la historia de vida del poeta Paul Celan[6] - que, estando impregnado por el poema de Apollinaire, se suicida en el puente del río Sena - que quería hacer un viaje con la misma intensidad pero con sentido antagónico, hacia la felicidad: "Viajar, moverme, fluir hacia la felicidad de una fotografía en la que apenas conseguía reconocer una parte de mí." (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 42) No es posible reconocer el lugar donde fue tomada la fotografía, por lo que él empieza a elegir lugares de la ciudad que podría haber sido el escenario de su momento feliz, de un instante en el cual cree poder conocer una parte de sí mismo, pero del cual no tiene ningún recuerdo. Así, nuestro protagonista se caracteriza como aquel viajero que, motivado por el deseo de nomadismo, busca en el movimiento encontrar lo nuevo y redescubrirse a sí mismo, como explica Onfray (2009):

> Uno mismo, ese es la gran pregunta del viaje. Uno mismo, y nada más. O pocomás. Hay pretextos, ocasiones, cantidad de justificaciones, ciertamente, pero, de hecho, nos ponemos en marcha movidos solamente por el deseo de partir a nuestro propio encuentro con la intención, muy hipotética, de volver a encontrarnos, cuando no de encontrarnos. (p. 75. Traducción mía)

Los encuentros y reencuentros subjetivos evidenciados en la

6 Pablo Celan (Cernăuţi, 23 de noviembre de 1920 – París, 20 de abril de 1970), seudónimo de Paul Pessakh Antschel (en alemán) o Paul Pessakh Ancel (en rumano), fue un poeta, traductor y ensayista rumano que vivió en Francia. Sobreviviente del Holocausto, Celan es considerado uno de los poetas modernos de habla alemana más importantes. En los últimos años de su vida, presentó tendencias autodestructivas, delirio de persecución y episodios de amnesia. Se suicidó ahogándose en el río Sena en abril de 1970 a la edad de 49 años. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Celan)

narración pasan por la experiencia sensorial del descubrimiento de lo nuevo que impregna todos los sentidosde Fermín. En el viaje de nuestro protagonista el primer sentido involucrado es la visión,ya que dos imágenes serán la guía del movimiento. El segundo sentido más presente en sus percepciones es el oído, que aparece en varias descripciones. Esto se puede percibir a inicios de la estancia en Barquisimeto, en su visitación a Catedral. Fermín busca en el mapa de la ciudad "un lugar donde el sonido tuviese una resonancia particular" (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 43) Su descripción de la Catedral de Barquisimeto – "LaCatedral de Barquisimeto es de aire. Creo que fue concebida desde la levedad que transmitiría al conjunto la figura aérea del Jesús crucificado que flota sobre el altar" (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 44) – y toda experiencia en el espacio están mediadas porlas percepciones sensoriales visual y sonoro. Citando el cuento "Catedral" de Raymond Carver,[7] el protagonista relata que, así como el personaje ciego del cuento que conoce laCatedral a través del toque en el dibujo realizado por su interlocutor, ya que las palabrasresultaron insuficientes para describirlo, él ahora conoce la Catedral de Barquisimeto de otra manera: "No sólo su forma, sino, sobre todo, su luz y era una luz que sonaba." (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 48) De esta manera el protagonista se configura cada vezmás como un viajero que se propone nuevos descubrimientos e inmersiones sensibles, ya que "estar en la Catedral fue como sentir un viaje que iba de un sonido a otro y escuchartodo lo que encontraba en el medio". (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 49)

Cuando finalmente encuentra el lugar en que han sacado su foto en Madrid – en Glorieta de los Tilos, en Jardín Botánico – Fer-

7 Escritor que ha nascido en 1938 en ciudad de Clatskanie, Oregón, Estados Unidos. Destacado de la literatura americana del siglo XX, murió temprano con cáncer de pulmón en 1988. Publicó el cuento "Catedral" en volumen con el mismo título en 1981.

mín concluye que hay diferentes niveles depercepción de un mismo acontecimiento, valorando sus nuevas posibilidades sensoriales:

> Entendí mejor que nunca aquella frase del mexicano Fabio Morábito cuando explicaba que las cosas realmente nos suceden la segunda vez que las hacemos. Ese instante cuando la perplejidad, el estupor de las primeras veces se diluye y al fin nuestros sentidos se centran en comprender, en paladear, en atender lo vivido. Viví con mayor hondura aquel momento: mis hermanos correteando entre los tilos, mis padres tomados de la mano y yo posando para una fotografía.
>
> [...]
>
> Me senté en el banco. La lluvia arreció, se hizo poderosa, sonora. Abrí la boca para que el agua entrara en mí. Por unos segundos, los juegos de claroscuros que surgían de las siluetas de los árboles me parecieron dibujar la figura de una mujer montada sobre una danta.
>
> Me sentí leve. Sí. Quizás me sentí como un sonido. (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 110-111)

Este fragmento resume bien la dimensión sensorial de la experiencia y la recreación de los sentimientos que impregnan el espacio de la memoria. Dentro de esta misma lógica, por supuesto que no podemos esperar en la narración del protagonista un relato basado en la veracidad de los hechos, sino en la recreación, porque "lo real no existeen sí mismo, sino es percibido" (ONFRAY, 2009, p. 79. Traducción mía.). Cuando Fermín termina de narrar el viaje a Venezuela, Arantxa pregunta:

> -Pero eso no es verdad – dice Arantaxa.
>
> - ¿Qué no es cierto?
>
> - Lo de esa calle, lo de tu foto.
>
> - Por supuesto que sí. Recordé el sonido del aceite y las empanadas de harina de maíz. Lo viví, lo escuché de nuevo.

> - ¿Y lo de la Plaza Altagracia? Eso no era verdadero.
>
> - Digamos que lo de la plaza era un recuerdo decidido y que lo de las empanadas fue un recuerdo encontrado por azar. Los dos son recursos. Mira, Pániker dice que cuando Josep Pla escribía sobre el pan con tomate nodescribía, sino que construía. Yo me estaba construyendo. A veces con lo que el viaje me regalaba, a veces, con lo que yo decidía arrancarle a las horas.
>
> [...]
>
> - ¿Escribiste ese viaje?
>
> - Tomé notas. Pero no soy escritor. [...] Digamos que mis notas meconstruyeron. (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 67)

Así tenemos la dimensión ficcional de la narrativa de Méndez Guédez y del relatode Fermín, que a partir de dos fotos hace un viaje que apunta a una revisitación de espacios, recuerdos y percepciones. Un viaje intenso y sensorial que, sin salir de la bañerade un hotel, transporta a nuestro protagonista a otros espacios.

En el último capítulo, después de finalizar el relato, así como todo viajero que regresa al punto de partida, él desea realizar nuevo desplazamiento. Transcribimos el diálogo magistral entre Arantxa y Fermín:

> - Pero ya terminaste de contar tu viaje. O no sé si terminaste de contarlo, pero me gustaría que acabase allí, en ese momento en el Jardín Botánico, rodeado por la lluvia.
>
> - Sí. Tienes razón. Es un buen momento para cerrarlo.
>
> Pero no quiero levantarme de esta bañera. Y tú tampoco... se me ocurre que vuelvas a contarme tu viaje. Entero. Otra vez. Será igual y distinto, Fermín.
>
> - Es una gran idea – acoto -. Vaciamos el agua, volvemos a llenar la bañera con agua muy tibia y empezamos de nuevo. Una segunda vez.

> [...]
>
> Nos quedamos abrazados mucho rato. Pienso que así deben comenzar y terminar los viajes, pero no lo digo en voz alta. Recuesto mi cabeza de los hombros de mi amiga y escucho los sonidos sutiles de su cuerpo. Allí me quedo. El agua tibia nos rodea. (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 113)

El viaje se reinicia. Igual y distinto. Viajar y leer se acerca al "verdadero viaje", asídefinido por el protagonista, porque:

> Solo el verbo contiene los cinco sentidos y más. El trayecto conduce cosas a las palabras, vida al texto, viaje al verbo, de sí mismo hacia sí mismo. En la operación que conduce desde el universo infinito a su fórmula puntual y momentáneamente culminada se sintetizan fragmentos de memoria transfigurados en recuerdos centelleantes. (ONFRAY, 2009, p. 100. (Traducción mía.)

Los desplazamientos en el lenguaje reconfiguran el relato de viaje y el tema de lamovilidad. Debemos recordar que los tránsitos de Fermín no presentan la intención recurrente de dominar el mundo o superar obstáculos, sino más bien lleva consigo lo queél cree ser los principales fundamentos de un viajero, citando a Mariano Picón Salas, "[...]ojos penetrantes, estómago firme, y cortesía para interrogar a las gentes y a las cosas..." (MENDÉZ GUÉDEZ, 2015, p. 19) De esta manera el viaje se convierte cada vez más enun viaje sensorial, con percepciones sonoras y visuales, sabores y apropiaciones de espacios que conocía a través de la lectura. El protagonista logra identificar y visitar lasdos escenas de las fotos de su infancia y reinscribe los recuerdos que, en un segundo relato, igual y distinto, pueden adquirir otros significados, señalando la construcción de la memoria a través de la palabra y los sentidos.

Conclusiones transitorias: las distancias que acercan...

A partir del análisis de dos novelas, *Una tarde con campanas* y *Y recuerda que teespero*, reflexionamos como la novelística

de Juan Carlos Méndez Guédez trata estéticamente la experiencia del tránsito. Así, buscamos enfatizar como sus relatossuscitan da emergencia de un proyecto literario que materializa en su estructura un lenguaje desplazado, desde el cual logra subvertir las lógicas de casualidad, los valores morales e, incluso, pone en tela de juicio, el mismo signo del desplazamiento. Luego es posible verificar que, desde el discurso narrativo, asoman espacios intermedios donde se producen negociaciones de sentido que, de un lado, tratan de superar la dimensión traumática asociada a la condición de extranjería y, de otro, proponen una hibridación degéneros que promueve el debate del viaje a partir de los desdoblamientos subjetivos y sensoriales.

Las novelas examinadas en este estudio revelan el sentido ambivalente del signo del tránsito. Más allá de su corte dramático deflagrado por el desarraigo, la soledad o la sensación de pérdida, es posible vislumbrar la siguiente paradoja en los relatos de Méndez Guédez: en ellos las distancias acercan. Eso porque las lejanías, ya sean espaciales, temporales, culturales o lingüísticas, alumbran otros ángulos por los cuales es posible atribuir significados a la realidad presente, a la historia o a las memorias. Desde esa perspectiva, observamos la emergencia de una escritura desplazada que logra transcenderlas distancias, atravesar los sentidos hasta tocar la dimensión sensorial, convirtiendo la experiencia misma de la lectura en viaje sin fin.

REFERENCIAS

AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Campinas: Papirus, 2012.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceio: EDUFAL; UNESP: 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara:* nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: NovaFronteira, 1984.

CARREÑO, Víctor. Identidades portátiles: migración y cruce de fronteras en la literaturay el cine venezolanos. *Revista de Literatura Hispanoamericana*. s/l. n. 62, Enero-Junio, 2011, p. 83 – 111.

ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *ALEA*.

Rio de Janeiro, vol. 18, n. 2, mayo-agosto, 2016, p. 192-209.

ETTE, Ottmar.: Mundos insulares caribenhos: sobre a geometria fractal de um modelo literário insular. In:____. *Escrever entremundos:* literaturas sem morada fixa. Curitiba:Ed UFPR, 2018. p. 121-152.

GLISSANT, Edouard. Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente.*Revista Aleph,* n. 146, v. 14, año XLII, 2008, ISSN 0120-0216. Disponible en: https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/208-pensamientos-del- archipielago-pensamientos-del-continente. Acceso en: agosto 2021.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. *Una tarde con campanas*. Madrid: Alianza Editorial,2004.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. *Y recuerda que te espero*. Caracas: Editorial Maderafina, 2015.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem:* poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.RIVAS, Luz Marina. ¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo

XXI. In: *VII Jornadas Nacionales Investigación Humanística y Educativa. Visiones paraun pensamiento en libertad*. San Cristóbal. Universidad Católica del Táchira: Venezuela, 2011.Disponible en: https://www.academia.edu/3860554/Irse_o_quedarse_La_migraci%C3%B3n_venezolana_en_la_narrativa_del_siglo_XXI. Acceso en: jun. 2022.

RIVAS ROJAS, Raquel. Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano. In: TINAJERO, Araceli (Ed.). *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*. Madrid: Verbum, 2013. Disponible en: https://hcommons.org/docs/ficciones-de-exilio-o-los--fantasmas-de-la-pertenencia-en-la-literatura-del-desarraigo-venezolano/. Acceso en: jun. 2022.

VALLADARES-RUIZ, Patrícia. Narrativas del descalabro: El sujeto migrante en dosnovelas de Juan Carlos Méndez Guédez. *MLN*. v. 127, n. 2, Marzo, 2012, p. 385-403.

VERA ROJAS, María Teresa. Relatos de desamor y desarraigo. Apuntes para una lecturade la literatura del exilio venezolano contemporáneo. In: VALLADARES-RUIZ, Patricia; SIMONOVIS, Leonor (eds). *El tránsito vacilante*. Miradas sobre la cultura venezolana contemporánea. Ámsterdam; New York: Rodopi, 2013, p. 195-215.

ZAMBRANO, María. Arquivo: Uma metáfora da esperança: as ruínas. Tradução de Rodrigo Lopes de Barros Oliveira. *Desterro,* v. 37, out. de 2010, p. 1-4 Disponible en:http://www.culturaebarbarie.org. Acceso en: 15 abr. 2022.

El espacio desplazado en tres novelas venezolanas contemporáneas

Liliana Lara[1]

Me interesa abordar aquí la noción de espacio narrativo en tres novelas contemporáneas, escritas por autores venezolanos migrantes, que tienen en común el hecho de que sus acciones ocurren en un país no nombrado, pero con fuertes reminiscencias a Venezuela. Las obras que estudiaré son *Mujeres que matan* (2019), de Alberto Barrera Tyzska; *Ficciones asesinas* (2021), de Krina Ber; y *El tercer país* (2021), de Karina Sainz Borgo. Estas novelas fueron publicadas en un período de tiempo cercano y en medio de un contexto marcado por una fuerte crisis social y política en Venezuela. La pregunta central que quiero contestar es si está situación histórico-contextual tiene implicaciones en el hecho de que las tres novelas eligen situar la historia en una especie de espacio – limbo, así como el alcance de este espacio desplazado como metáfora de la crisis actual venezolana. Para responder esta pregunta abordaré la noción de espacio desde tres perspectivas no excluyentes, a saber: **a.-El espacio del texto:** referido a la forma espacial de la organización del texto en sí mismo (nivel sintáctico). **b.-El espacio en el texto**: es el escenario de la trama (nivel semántico) **c.- Espacio alrededor del texto:** el *espacio real*, tanto de producción como de recepción de la obra (nivel pragmático).

Dentro del corpus narrativo relacionado directa o indirectamente con el tema de la migración escrito por autores venezolanos en los últimos años, la representación del espacio narrativo se ha visto problematizada por el traslado y el movimiento en el que se

1Escritora e investigadora independiente.

encuentran estos autores, o por la lejanía física y metafísica de una Venezuela que se percibe fracturada, en cada caso con distintas resonancias. Pienso que no es casual que en los últimos cinco años, por ejemplo, hayan sido publicados textos narrativos en los que el espacio en el que ocurren las acciones, con claras reminiscencias a Venezuela, no es nombrado directamente, como ocurre en las novelas que abordaré, pero seguramente en algunas otras más. Así como también, algunos autores han hecho declaraciones acerca de su cada vez más complicada capacidad de referir el espacio venezolano en sus textos narrativos, tal como lo hizo Fedosy Santaella, por ejemplo, en una ponencia presentada en Lasa – Venezuela, en junio de 2021 (y más tarde publicada en el portal *Prodavinci*) en la que ponía de manifiesto su necesidad de ubicar las historias de los cuentos y novelas que estaba escribiendo en la actualidad en un espacio indefinido, casi fantástico, más parecido a Japón, que a algún país latinoamericano. Santaella atribuía este fenómeno a la sensación de ruptura que ha marcado su salida del país:

> Tengo un par de novelas donde Venezuela está presente, pero, sin el país, tan solo de telón de fondo, me centro en la intimidad de los personajes y, sobre todo, me apiado de ellos, les busco una salida, un salvavidas, una isla en medio de la oscuridad y del mal. Porque, eso sí, la presencia del mal, en todos estos textos es enorme, insoslayable. Luego he comenzado a trabajar otros –cuentos y una novela– en los que me he ido totalmente lejos del país. No lo nombro ni tampoco hay en ellos personajes venezolanos. Quizás, como una reacción contraria a lo antes dicho, mis nuevas historias transcurren en una tierra inventada. Algunas veces es un bosque, otras en un país parecido a Japón pero que no es Japón. Eso sí, siento que estos textos, al igual que los otros que he referido, buscan la poesía, la belleza en medio del caos y del mal, y son, en cierta manera, tristes, profundamente tristes. (SANTAELLA, 2021, online)

Según se desprende de este comentario, Venezuela como referente de su obra ha comenzado a significar un peso y una complicación para Santaella. La presencia del "mal" pareciera estar asociada también a esta problemática espacial, pero volveré a este punto más adelante. Lo cierto es que está búsqueda de anulación del espacio venezolano en el texto literario, bien sea por la insistencia en el espacio íntimo o por la ubicación de la anécdota en una "tierra inventada", podría responder a muchas razones, algunas estéticas, es cierto, pero en mi opinión hay aquí también razones políticas íntimamente ligadas al contexto de escritura, es decir, el espacio cultural y geográfico de producción de la obra, o lo que he llamado *espacio alrededor del texto*. En el caso tanto de Santaella, como de Barrera Tyszka y Sainz Borgo, a pesar de que el espacio de producción de sus obras está fuera de Venezuela (dos autores escriben desde México y una desde España), sus ojos están puestos en este país. En el caso de Ber, ella se encuentra en Venezuela y generalmente aborda los espacios de su periplo biográfico en su escritura (Venezuela, Israel, Polonia, entre otros). Sea como fuere, el referente venezolano está problematizado en estas obras por razones que en mi opinión van más allá de la búsqueda estética y que se conectan evidentemente con la situación del país. Por otro lado, al ubicar las historias en un país no nombrado, además de dar una cualidad universal a la problemática referida, se está nombrando desde la ausencia. Hay aquí un vacío que comunica, en cada caso de distinta manera, según explicaré más adelante.

La creación de espacios novelescos está íntimamente relacionada con los cambios históricos, tal como ha mostrado Mijaíl Bajtín (1989) en su estudio precursor sobre el papel del tiempo y el espacio en la novela. En su opinión, los modelos espaciales efectivizados en los textos literarios buscan su expresión en los grandes paradigmas que la época ofrece. Así, la comprensión del espacio que posee un autor determinado se puede apreciar en su texto. Esta puede esta-

blecer una relación de diálogo o de negación de la concepción del espacio imperante en su época. Bajtín estudia la relación entre el mundo representado y el mundo real, no sin antes puntualizar que no se puede mezclar o fusionar el mundo configurado en el texto con el creador de ese mundo. No obstante, no deja de advertir que ambos están estrechamente ligados y en constante intercambio. Siguiendo esta línea, Bajtín ha postulado la noción de *cronotopo creador* "en el que tiene lugar ese intercambio entre la obra y la vida" (p. 404). Este cronotopo del autor permite establecer un vínculo entre la concepción del espacio de la época, en el que se encuentra inmerso un autor y el espacio narrativo que este construye en su obra.

La construcción del espacio novelesco de estas tres obras está ciertamente ligada, en mi opinión, al momento histórico en el que han sido escritas. Las tres fueron publicadas en un período de tiempo cercano (de 2019 a 2021) y, cada una con matices diferentes, relatan anécdotas situadas en un lugar innombrado que sin embargo se caracteriza meticulosamente a través de descripciones detalladas que a todas luces aluden a un referente claro. El espacio, en tanto ambiente y atmósfera que rodea las anécdotas, lleva a cabo un papel fundamental en el moldeado de las acciones en estas tres obras, según veremos. El hecho de no nombrar el referente geográfico abre el espectro de las significaciones y le otorga una fuerza metafórica a la anécdota que es necesario indagar. En todo caso, se trata de una metáfora en ausencia, en la que el término comparado, que se elude, es Venezuela.

Por otra parte, el espacio narrativo de textos escritos por autores migrantes venezolanos contemporáneos se está construyendo desde una muy interesante problematización y creo que es necesario detenerse a pensar en las repercusiones de este hecho. Como hemos señalado en el prólogo de la antología de relatos sobre la migración venezolana que compilamos Katie Brown, Raquel Rivas Rojas y yo (2021), en la mayoría de estos relatos se problematiza el espacio que

soporta la anécdota. En muchos casos se relata desde o sobre lugares desdibujados (abundan las casas y cosas abandonadas). En otros textos se superponen los lugares dejados atrás y los nuevos lugares de arraigo. Muchos de estos relatos se desarrollan en espacios cerrados y por tanto opresivos, o bien espacios públicos (que resaltan la extranjeridad). Algunos otros ocurren en espacios de transición (especie de umbrales que conducen hacia otra vida).

En las obras que me ocupan el espacio referencial se presenta como ámbito conocido, pero a un mismo tiempo insólito y perturbador. Desprovistos de asideros geográficos, los espacios en estos textos llevan al lector al centro de la paradoja conformada por un vacío, extrañamente muy habitado, pero esto debe ser explicado con detenimiento.

Un espacio fantasma. *Mujeres que matan*, de Alberto Barrera Tyszka.

Alberto Barrera Tyszka es uno de los autores venezolanos con-
 temporáneos más reconocidos a nivel mundial. Nacido en Caracas, en 1966, tiene es su haber premios importantes, como el Herralde y el Tusquet, ha sido traducido a muchos idiomas, y actualmente vive en México.

Ha señalado Raquel Rivas Rojas (2020) que, aunque Barrera Tyszka vive en México desde hace un tiempo, su literatura solía referir el espacio y en el imaginario venezolanos, cosa que no ocurre en la novela *Mujeres que matan*:

> Sus textos podían leerse como crónicas de actualidad, y de hecho así fueron leídos con demasiada frecuencia. Pero en el caso de esta novela, el mismo Barrera ha reconocido en distintas entrevistas que su intención había sido, en un principio, ubicar la historia en México y alejarse de los referentes venezolanos. Hasta que se dio cuenta de que la historia no le funcionaba. Entonces optó por ubicarla en una ciudad que no se nombra, un lugar que "día a día se desplomaba con puntual rigurosidad, como si siguiera

> un programa de gobierno", donde vivir es como "jugar a la ruleta rusa". (RIVAS ROJAS, 2020, online)

De modo que Venezuela está en estas páginas, pero de una manera más compleja. El epígrafe que abre esta novela anticipa esta ausencia espacial: "Pero ¿dónde está mi casa y dónde mi cordura?" reza el verso de Anna Ajmátova, trayendo dos elementos claves para la lectura que propongo: la casa y la cordura, que en esta metáfora extendida se encuentran ligadas, pero también extraviadas. Se indaga por el lugar y la existencia, tanto de una como de la otra, especies de centros perdidos. El país reflejado en esta novela no solo carece de nombre, sino que pareciera ser una casa desdibujada y desaparecida, al mismo tiempo que ha desaparecido el juicio de quienes lo habitan y gobiernan. Quienes lo habitan deambulan entre la apatía, el hambre y la rabia. Quienes lo gobiernan promueven un discurso disociado y manipulador característico de los regímenes totalitarios.

Esta novela se inicia con el suicidio de Magaly Jiménez, y la posterior investigación de sus causas por parte de Sebastián, su hijo. Como en toda novela policial, la investigación es el centro de la trama y a lo largo de ésta el hijo va descubriendo también aspectos que desconocía de su madre, entre ellos un club de lectura en el que ella participaba y que es central para comprender los acontecimientos pasados que cincelaron el suicidio. Este club de lectura, en medio de una realidad terrible, se constituye en refugio de un grupo de mujeres que han sufrido de alguna manera los embates de la violencia estatal y social que las rodea, pero también es a su vez un disparador de acontecimientos violentos. La novela se desarrolla en un país que nunca es nombrado por el narrador en tercera persona, pero que al lector no le quedará ninguna duda de que se trata de la Venezuela contemporánea.

La escena del suicidio de Magali Jiménez está rodeada del perenne malestar social que caracteriza a ese país innombrado: "Afuera ya había ruido de bocinas, un barullo de fondo. Tal vez nue-

vamente había gente improvisando barricadas y trancando calles" (BARRERA TYSZKA, 2019) Mientras que luego, en unos párrafos más adelante, en la televisión aparece un general diciendo que todo está en orden. El país, entonces, está afuera, es un rumor lejano de disparos y protestas sobre las que la televisión (manejada por el poder) no da cuenta, pero que de igual manera se cuela en el espacio privado y en la tragedia individual. Esta situación es, en todo caso, la causa de la depresión y el posterior suicidio de esta mujer, como se descubre en el transcurso de la novela.

La notoria ausencia del nombre del país se transforma, de este modo en una presencia fantasmal y aporta una lectura que va más allá del espacio en el texto, conectando inevitablemente este hecho al espacio alrededor del texto, el espacio de su producción. El autor ha hablado directamente de la elección de esta modalidad de presentar el espacio, tal como ha señalado Rivas Rojas (2020), dejando clara una posición estética, por supuesto, pero también la imposibilidad de situar sus historias en otros contextos por no poder desprenderse del imaginario venezolano. No obstante, de igual manera elude la mención del país. En mi opinión, esta contradicción entre el no nombrar y el seguir apegado al imaginario venezolano habla de una incomodidad, de un movimiento doble de fuerzas contrarias de apego y desapego.

En lo referente al espacio en el texto, este "espacio fantasmal" aparece en la novela en dos sentidos: primero que nada, como ya he dicho, por la elusión del referente geográfico, por la ausencia de la marca identitaria que otorga un nombre y su consiguiente concreción geográfica en coordenadas claras. Sin embargo, es una especie de "desterritorialización" muy territorializada, pues es evidente en cada línea que la novela ocurre en Venezuela. Un fantasma que no se materializa, pero cuya presencia es innegable. Por otra parte, este espacio espectral se concretiza en las descripciones que esbozan un espacio signado por el abandono. La vida ha pasado por allí, pero ahora solo quedan despojos:

> La ciudad parecía estar llena de zombis o de fantasmas, deambulando, caminando sin sentido, en cualquier dirección. Muchas calles estaban vacías. Otras, llenas de gente esperando su turno frente a un mercado o una farmacia. Era común encontrarse a personas hurgando entre las bolsas de basura, buscando comida. (BARRERA TYSZKA, 2019)

La ciudad se derrumba en cámara lenta, cada vez hay menos tráfico, menos gente, más oscuridad, la mayoría de los edificios están habitados a medias. Una ciudad en la que el racionamiento ha obligado a cambiar los horarios y las rutinas de las personas, y en la que ya no se puede salir de noche. Para Magaly Jiménez el espacio que la rodeaba se encontraba en un doloroso proceso de abandono, no sólo en sus infraestructuras, sino también por lenta huida de sus habitantes. Mientras que para Sebastián el paisaje urbano estaba desvencijado y agotado. Para la mayoría de los habitantes/personajes de esta novela aquella: "no era una ciudad sino una muerte disfrazada de calles y edificios..." (BARRERA TYSZKA, 2019)

Al suprimir las referencias a Caracas y a Venezuela en general, la historia adquiere un tono simbólico pues se abre a un referente más amplio y se conecta, además, con el género distópico. Evidentemente, se trata de un espacio distópico característico de las obras del tipo sociopolítico que reflejan mundos regidos por regímenes dictatoriales, en los que el sujeto ha sido despojado de su humanidad y libre albedrío. En la novela de Barrera Tyszka, ese régimen está representado por el "Alto Mando", una especie de estado orweliano con una forma de gobierno basada en la propaganda, la desinformación, la anulación de las disidencias y la tortura: "¿Quién era el Alto Mando? Nadie parecía saberlo. ¿Qué era? Era una voz acompañada de muchos hombres con armas. ¿Dónde estaba? En todos lados" (BARRERA TYSZKA, 2019,). Esa voz, rodeada de un ejército, proclama que la violencia y el hambre que cubre las calles no es real, sino ficciones ideadas por enemigos internos o externos.

Ese "Alto Mando" es una "fábrica de producir verdades" (BARRERA TYSZKA, 2019), innumerables, desechables, simplificadoras. Y en ese contexto aparece la lectura, y el complejo discurso de la literatura, como refugio. Hay en esta novela una interesante batalla entre discursos (dogmáticos, propagandísticos, literarios y de géneros menos apreciados como el de la autoayuda). Los clubes de lectura aparecen en la ciudad como "una suerte de trincheras ante la cotidiana expansión del caos" (BARRERA TYSZKA, 2019) El espacio de la lectura se transforma en un espacio subversivo en medio de un contexto de opresión y violencia. Allí encuentran refugio el grupo de mujeres de esta novela, y allí también consiguen un disparador para llevar a cabo sus distintas venganzas. Ya en las primeras páginas el narrador dice de manera premonitoria que toda mujer tiene un crimen pendiente. El primer crimen ocurre por accidente, los siguientes serán premeditados y conducidos por las propuestas del libro de autoayuda que se cuela en el club de lectura, cuyo discurso pareciera triunfar en esa batalla de discursos a la que me referí antes. Si en el libro de la autora ficticia Alma Briceño, *Te daría mi vida, pero la estoy usando*, la mujer debe tomar las riendas de su vida, es precisamente eso lo que terminan haciendo estas mujeres para encontrar un poco de justicia en medio del caos. Llevando así a extremos insospechados el discurso de autoayuda que implica la autodeterminación y el empoderamiento.

Un espacio cárcel. *Ficciones asesinas*, de Krina Ber

Ya en la novela de Barrera Tyska se prefiguraba la imagen de un país habitado por personas mayores y por quienes no pueden irse a ningún lado huyendo de la crisis social y económica, y este mismo tópico es llevado a sus últimas consecuencias en *Ficciones asesinas* (2021), de Krina Ber. Antes de comenzar con el análisis de esta novela, quisiera detenerme en algunos aspectos comunes

que tienen estas dos obras, además del ya mencionado. Ambas novelas se inscriben en el género del policial y tienen como uno de sus centros la investigación acerca de un suicidio que pareciera ser en realidad un asesinato. Así, la muerte en ambas asoma desde los títulos y marca la anécdota desde el inicio. Un Estado autoritario rige con firmeza y manipulaciones la vida de las personas tanto en la novela de Barrera Tyszka como en la de Ber. Además, la ficción es la madeja desde la cual se tejen las diversas realidades fabricadas por las instancias del poder para tapar o negar lo que ocurre. Es decir, en ambas el formato de la distopía sociopolítica marca la pauta. Y, por supuesto, el periplo vital de los personajes transcurre en un país que no se nombra, caracterizado por el deterioro, la carencia, el racionamiento, las rutinas de sus habitantes que han sido cambiadas debido a la crisis que los rodea, la oscuridad real y metafórica.

En las narraciones de Krina Ber (1948) –nacida en Polonia, criada en Israel y finalmente radicada en Venezuela– generalmente el espacio caraqueño es recreado desde la extrañeza y la meticulosidad, y en él conviven otros espacios convocados por la memoria. Sin embargo, en esta novela Caracas pierde su nombre y se transforma en una monstruosa ciudad distópica dividida en "zonas" numeradas, por cuyas entrañas corre un sistema de metro infernal, y en la que los servicios de luz y agua fallan, los alimentos escasean, la burocracia expande sus tentáculos enfermizamente, y abundan las "pruebas de lealtad" por las que las personas deben pasar para no perder los más básicos derechos ciudadanos. Aunque algunas calles conservan nombres que las conectan con calles y avenidas reales del tejido urbano de la capital venezolana, como las avenidas Solano, Las Palmas, Libertador, la calle Pascual Navarro, etc., todo referente geográfico referido a la ciudad o el país es evitado.

Esta novela, que ganó el premio Premio Anual Transgenérico de la Fundación para la cultura urbana en el año 2019, está constituida por el diario de la protagonista intercalado dentro de la narración

de un narrador aparentemente omnisciente, y relata, entre otras cosas, la historia de amor de edad madura entre Elizabeth Rosenberg (ex - escritora) y Luca Bambino (ex - detective), enmarcada en un contexto opresivo y dictatorial en el que van ocurriendo una serie de muertes de personas ancianas debido a supuestos accidentes. Además del diario intercalado en la narración, el espacio en el texto está constituido también por las voces de los vecinos del conjunto residencial en el que viven los protagonistas que desde mensajes en las redes sociales o en los grupos de Whatsapp vecinales van relatando, opinando, agregando datos, remitiendo así a las voces de un coro griego, en este caso, contemporáneo.

La novela comienza con el aparente suicidio de Ambrosio Garza, anciano parapléjico que es cuidado por la sobrina de Elizabeth, quien se transforma en la principal sospechosa ante los ojos de los vecinos, pero no ante las autoridades, a quienes no les interesa la investigación de estos casos. El país está gobernado por GOB, un sistema autoritario que se vale de los más retorcidos procedimientos para mantener cautiva a la población de aquel país innombrado, luego del llamado "Gran Éxodo" en el que un gran número de personas huyeron de la crisis, el hambre y la decadencia que reina en aquel lugar. Por una extraña ley tanto las personas menores de veinte años como las mayores de setenta necesitan personas que funjan como tutores. Estos tutores no tienen permiso de salir del país, de modo que muchos padres dejan a sus hijos menores a cargo de sus abuelos mayores para poder emigrar en busca de una mejoría económica para poder mantener por medio de remesas a sus hijos y padres que se han quedado en el país. Así que el país se llena de niños y viejos, mientras las personas de mediana edad están afuera. Al llegar a la mayoría de edad, los jóvenes deben convertirse en tutores de los ancianos. De esta manera el país se convierte en una cárcel de la que es imposible salir. A GOB le interesa una población joven y al parecer ha encontrado una forma enrevesada de deshacerse de los

ancianos y de amarrar a la juventud a través de la culpa.

La calidad de "ex" presente en la caracterización de las profesiones de los dos protagonistas los ubica en un espacio marginal desde el cual observan la realidad con una mirada inquisitiva, pero problematizada por la pregunta existencial sobre las capacidades propias y la relevancia en el presente. Ambos sienten que se encuentran en un espacio vital cada vez más comprimido y, además, con una percepción defectuosa de la realidad: "Bet se había entrenado para reducir cada vez más su percepción de la realidad, demasiado deprimente para soportarla con total lucidez" (BER, 2021). Para el ex - detective, la realidad se pluraliza en las múltiples ramificaciones de su enfermedad mental.

De modo que la realidad es un constructo del estado, de las posibles paranoias de los personajes, del coro de las redes sociales. Un terreno movedizo desde el cual Elizabeth, la ex - escritora, se pregunta constantemente acerca de las fronteras porosas de lo real: "No pretendo documentar la realidad, por más que lo intente sé que estaría inventando" (BER, 2021). Su silencio como escritora se debe precisamente a la incapacidad de referir: contar o no el deterioro, convertirse en una voz más de las tantas que relatan en diversas plataformas de comunicación alternativa las calamidades del presente, o hacer ficción pura. ¿Qué debe escribir un escritor en medio de esta situación? ¿Acaso debe ser parte de esa literatura del momento que "se vende muy bien entre nuestros compatriotas expatriados"? (BER, 2021). Tales son algunas de las preguntas que paralizan la labor creativa de la personaje.

El espacio del relato es específicamente el espacio del conjunto residencial Mayoral, un microuniverso encapsulado en el espacio de una ciudad innombrada y de un país que se ha convertido en una cárcel. El espacio del conjunto residencial es una constante en otras narraciones de esta autora, pero en estas páginas está descrito bajo el tamiz de lo distópico. Según Carmen Bellet Sanfeliu (2007), este tipo

de urbanizaciones cerradas son complejos residenciales que disponen de servicios gestionados de manera privada y que están separados de la ciudad por vallas o muros, lo que implica que el acceso a ellos es controlado. Son especies de mundos paralelos, un espacio utópico –una heterotopía, en palabras de Foucault (1995)–, un espacio de simulación: lo urbano sin ciudad, o, por el contrario, lo campestre en medio de la urbe. Sin embargo, el conjunto residencial en el que se desarrollan la gran parte de las acciones de ***Ficciones asesinas*** ha sido invadido por el afuera apabullante, como he señalado, pues las carencias que lo rodean se repiten con igual intensidad adentro. Ya no es totalmente un espacio de protección y ha perdido su condición de espacio privado, pues ha sido "estatizado" y GOB exige impuestos inverosímiles para que sus habitantes puedan seguir viviendo allí.

El país sin nombre es una gran cárcel para sus habitantes. La sensación de prisión se expresa en las palabras de la protagonista con una imagen muy reveladora cuando señala que vive en un manicomio con muros adornados por falsas ventanas. El espacio cárcel implica el insularismo, el aislamiento, las tentativas de homogeneización de la sociedad, el control. Un manicomio en el que se pretende aplanar el pensamiento. Una cárcel en la que pululan ficciones: "Toda esta puta realidad es ficción: lo que se sabe de ella en el exterior, lo que se publica, lo que se pregona sobre ella día tras día en las emisoras nacionales…" (BER, 2021), señala Elizabeth. Son estas ficciones las falsas ventanas a las que ella se refiere al principio. Ficciones, precisamente, que matan todo intento de escapar, de rebelión, de vida.

Un espacio páramo. *El tercer país*, de Karina Sainz Borgo

Las novelas analizadas anteriormente ubican sus historias en el espacio urbano, en una ciudad distópica que recuerda a Caracas, mientras que en la novela que analizaré ahora el espacio por el que transcurre la vida de los personajes es rural. *El tercer país* (2021) se desarrolla en una tierra alejada de la urbe y de las leyes, o con

leyes propias, que recuerda a la frontera entre Colombia y Venezuela, pero que en palabras de la autora puede ser cualquier frontera, pues todas tienen elementos en común, independientemente de donde se encuentren (SAINZ BORGO, 2021b). En todo caso, en mi opinión no cabe dudas de que se trata de una frontera latinoamericana (debido a que también se relatan en estas páginas ciertas costumbres culturales referidas a bailes y música muy parecida a la venezolana y colombiana) que en cierto modo ha sido reescrita desde el extrañamiento.

Karina Sainz Borgo nació en Caracas, en 1982, es periodista y vive en España desde hace muchos años. Ha gozado de gran éxito a nivel internacional a partir de la publicación de su primera novela, *La hija de la española* (2019). *El tercer país* (2021) es su segunda novela.

Tres epígrafes marcan las filiaciones literarias con las que desea conectarse esta narración, el primero es un fragmento de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, texto al que la novela hace un claro homenaje en varios niveles, pero me interesa resaltar aquí el nivel espacial. Los lugares en los que transcurre esta historia guardan mucha similitud con Comala, ese paraje imaginado por Rulfo y que junto al Macondo de Gabriel García Márquez y a Santa María de Juan Carlos Onetti, forman parte de la geografía ficcional y emblemática del imaginario literario latinoamericano. El territorio ficticio en el que se ubica la novela es una franja entre las sierras oriental y occidental de un país no nombrado, donde se encuentran los pueblos ficcionales llamados Sangre de Cristo y Mezquite, así como también el mercado clandestino Cucaña y el cementerio ilegal que lleva por nombre "El tercer país" ubicado en un territorio denominado Las Tolvaneras, que como su nombre lo indica es zona de polvo y remolinos. Un espacio páramo, según veremos, tomando la noción de "páramo" en el sentido geomorfológico del término, con su acepción más cercana a la de la geografía castiza o centroamericana, y no al páramo andino.

El páramo aquí está caracterizado por la sequedad, la polvareda, la infertilidad de un espacio entre fronteras, lugar de paso, de tráfico de personas y mercancía, de provisionalidad en el que sin embargo algunos se han ido quedando. Este espacio está habitado por grupos paramilitares, algunos lugareños y personas que quieren salir, cruzar a otro país, huyendo de una peste que trae la desmemoria. Estos "caminantes", por cierto, remiten a un episodio de la historia venezolana contemporánea: los caminantes que salen de este país con apenas lo que llevan puesto, quienes cruzan la frontera con Colombia, huyendo de la crisis económica y social. Aunque es cierto que también remiten a todos los caminantes latinoamericanos o africanos que están constantemente cruzando fronteras para entrar como ilegales a países que les ofrezcan mayores posibilidades.

La desterritorialización espacial va acompañada por una desterritorialización de la lengua en la que relata la historia la narradora en primera persona protagonista, Angustias Romero, pues se trata de un español que tiene un vaivén entre sus diversas variantes, que va de lo "latinoamericano" a lo castizo. Este pan-español acentúa la indeterminación espacial del texto.

La geografía imaginaria de esta novela está llena de referentes latinoamericanos, con muy fuertes reminiscencias al territorio venezolano, pero también españoles y del ámbito mitológico. Por ejemplo, el río Cumboto, que se encuentra en el estado Aragua de Venezuela, aparece aquí mencionado: "Entre Cocito y Villalpando, al norte del río Cumboto, se alzaba una quebrada que llamaban La Perla" (SAINZ BORGO, 2021a) Es interesante detenernos en esta ubicación geográfica por cuanto es paradigmática de la propuesta espacial que propone la novela entera: Cocito es un río del Hades, en la mitología griega; mientras que Villalpando es un municipio de Zamora, en España. Este dato es crucial para comprender el alcance de la desterritorialización a la que aspira esta obra. Esta trinidad geográfica que implica un río venezolano, un municipio español y

un río proveniente de la mitología griega representa el espacio de esta novela. Es allí, en ese punto de encuentro de tres imaginarios distintos, pero entretejidos como una trenza, en donde suceden los eventos.

Siguiendo con los espacios que refieren a ámbitos propios de la mitología, el mercado de artículos de contrabando que se encuentra en las afueras de Sangre de Cristo se llama Cucaña, tal como "El país de Cucaña" que refiere la mitología medieval, y que era un lugar utópico en el que la vida era fácil, no se requería del trabajo, los alimentos crecían de las plantas sin necesidad de atenderlos. En esta "Arcadia" latinoamericana prevalece la venta de artículos de contrabando, el comercio sexual y la rapiña. Por su parte, Mezquite es un homenaje a Comala: "La tierra de Mezquite era una paila cubierta de cardos y llantos, un lugar en el que no era necesario ponerse de rodillas para hacer penitencia" (SAINZ BORGO, 2021a). Tal como el pueblo de Pedro Páramo, este es un pueblo muerto, sórdido y asfixiante, que vive suspendido en el tiempo y en el espacio. Un pueblo rodeado de violencia y penuria, que debe su nombre a un arbusto para hacer carbón, y en el que reina la muerte.

Como ya he señalado, los personajes tienden a usar un español que mezcla diversas variantes y que da un efecto de extrañamiento y artificialidad, a mi juicio. Y este mismo efecto se logra con los nombres que llevan: Angustias Romero, Visitación Salazar, Alcides Abundio, Críspulo Miranda, entre otros. Nombres que parecen venidos de otras épocas por estar hoy en desuso, o que provienen de textos literarios clásicos latinoamericanos, precisamente de Pedro Páramo, como es el caso de Abundio, quien es el arriero en la obra del autor mexicano. Los nombres de todos los personajes y el espacio cuyo referente geográfico no es preciso apuntan hacia lo que podría llamar una "desterritorialización muy territorializada", un fenómeno que me gustaría definir como doble, pues en el que confluyen dos fuerzas distintas: una que niega el espacio geográfico o cultural y

otra que lo muestra desde su manifestación más directa, en este caso incluso estereotipada.

El segundo epígrafe de la novela proviene de la tragedia Antígona de Sófocles y así, la historia de Angustias Romero buscando la manera de enterrar a sus hijos muertos poco tiempo luego de haber nacido puede ser interpretada como una relectura de la famosa tragedia griega. Angustias es Antígona, desafiando las reglas para poder darle descanso a los cadáveres de sus hijos y no dejarlos en una morgue atestada de niños muertos o en una fosa común. Pero también cuando se une a Visitación Salazar y da sepultura a otros muertos desamparados en su cementerio clandestino, ambas se transforman en Antígonas latinoamericanas enterrando a todos los muertos que así lo requieran en el terreno del cementerio clandestino y luchando en contra de las reglas no escritas de los distintos grupos de poder que pululan por la zona.

'El tercer país' es el nombre del cementerio improvisado donde Visitación Salazar enterraba a los muertos sin posibilidades de un entierro digno, muchos de los cuales habían nacido y habían muerto el mismo día. Este cementerio era una frontera dentro de una frontera "donde se juntaban la sierra oriental y la occidental, el bien y el mal, la realidad y la leyenda, los vivos y los muertos" (SAINZ BORGO, 2021a) y quedaba en Las Tolvaneras, zona que en palabras de Visitación "no pertenece a nadie" (SAINZ BORGO, 2021a), pero que más tarde se convertirá en tierra disputada por los diversos grupos de poder que habitan el lugar. Entre ellos, los irregulares, un grupo "paramilitar" que impone su fuerza y voluntad en la zona, de la mano de Alcides Abundio, hombre de poder que manipula al alcalde y al cura.

El tercer epígrafe de la novela está tomado de la Odisea de Homero. Si Ulises se fue al exilio y regresó finalmente a su Ítaca añorada, aquí no hay ni Itacas ni regresos, pues los personajes se quedan en ese "tercer espacio", como los lotófagos a los que alude

el fragmento de la Odisea usado como paratexto. Estos comen lotos, olvidan el regreso y se quedan en ese limbo espacial, en ese entresijo.

Esta novela se construye en un espacio de frontera entre países, entre la vida y la muerte, el bien y el mal, pero prefiero explicar su propuesta espacial con la imagen de espacio páramo porque esta resalta una nada y un limbo, un intersticio del que realmente pocos salen y casi nadie entra. El espacio páramo es una tierra yerma y ventosa, que se puede conectar con el extrañamiento y la artificialidad de la lengua y los nombres de los personajes de la novela, así como también con la elución del referente geográfico que le otorga esa categoría límbica y distópica que es el centro de la lectura que propongo.

El mal espacio

Las tres novelas analizadas presentan espacios distópicos, pero se trata de una particular distopía que no sigue todas las reglas del género porque, entre otras cosas, no ocurre en el futuro, sino en un tiempo muy similar al presente de la escritura. En todas prevalece la deshumanización, los gobiernos tiránicos (bien sea un gobierno, un Alto Mando o un cacique), el insularismo, pero en cada una con matices diferentes. El significado etimológico de la palabra "distopía" es "mal espacio" y es esta acepción la que me interesa resaltar como elemento que puede dar un marco común a estas tres novelas en las que el país es una metáfora en ausencia debido a una problemática que excede el espacio textual, que es parte del espacio alrededor del texto. Esto es, la problematización del referente Venezuela debido a eventos históricos dolorosos y violentos afecta la decisión de estos autores de ubicar abiertamente sus textos en el país. No hablo aquí de una censura externa, sino de una especie de autocensura que implica la pregunta acerca de la realidad venezolana. Así como la ex - escritora protagonista de la novela de Krina Ber se preguntaba acerca de lo que debe escribir, si referir o no los terribles hechos que la rodean, si hacer ficción a partir de ellos o relatar directamente su versión de

la realidad a manera de crónica, la misma pregunta parecen hacerse estos escritores. La respuesta, en cada uno con matices diferentes, pareciera apuntar hacia la invención de un espacio en el cual ubicar sus textos y desde el cual relatar hechos conectados muy fuertemente con la realidad venezolana del momento de escritura de estas novelas, pero que al estar desconectados de un referente espacial claro, al ser Venezuela un vacío significativo, permiten una libertad y una apertura de significados. No hay que perder de vista también que estos autores son migrantes: dos de ellos - Barrera Tyszka y Sainz Borgo - escriben desde fuera de Venezuela, mientras que en Ber la inmigración ha sido hacia este país desde el cual escribe. La representación del espacio en los textos de autores migrantes venezolanos se está construyendo desde una interesante problematización, como señalé al inicio de estas líneas, y merece que se le preste mayor atención. Esta noción de "Mal espacio" puede constituirse en una categoría teórica desde la cual comprender esta problemática.

El "mal espacio" es relatado en estas tres novelas desde perspectivas diferentes, pero en todo caso se trata de un espacio signado por la opresión, en la que el ser humano ha sido despojado de su humanidad y de su libertad. El "mal espacio" mantiene con el espacio referencial una conexión incómoda y problemática, que implica el no nombrar, pero a la vez el relato realista de lo que aparentemente se elude.

El espacio del mal

La muerte en las tres novelas reina a sus anchas: en la de Barrera Tyska está efectivizada en los asesinatos (del club de lectura, pero también del Estado). En la de Krina Ber la constituyen los asesinatos de viejos, aunque también las ficciones del Estado que ahogan a los ciudadanos. Mientras que en la de Karina Sainz Borgo los acontecimientos ocurren en ese cementerio en el que las que las protagonistas se encargan de enterrar a los muertos que va dejando

una situación de violencia y pobreza extrema. El mal es el núcleo temático de estas tres obras y se presenta aquí de tres maneras distintas. Intenté explicar en estas páginas la representación de la perversidad a través de las metáforas espaciales a las que aluden estas novelas. Primero que nada, tenemos el espacio fantasmal de un país desvencijado, abandonado a la vida, en el que un grupo de mujeres toma la justicia por su cuenta. Luego el espacio cárcel, un país que cierra toda posibilidad de escape y libertad a través de estrafalarias leyes y burocracia, un manicomio que ofrece falsas ventanas. Finalmente, el espacio páramo, tierra de nadie en la que reina la muerte. En mi opinión, en los tres casos se habla de Venezuela (o de la frontera colombo-venezolana) sin nombrarla directamente, pero instalando la historia en un imaginario reconocible. En los tres casos, con distintos matices, se da una desterritorialización muy territorializada.

REFERENCIAS

BARRERA TYSZKA, Alberto. *Mujeres que matan***.** Madrid: Random House Mondadori, 2019. E-Book Kindle.

BER, Krina. *Ficciones asesinas*. Caracas: Fundación para la cultura urbana, 2021. E-Book Kindle.

BAJTIN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

BELLET SANFELUI, Carmen. Los espacios residenciales de tipo privativo y la construcción de la nueva ciudad: visiones de privatopía, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, v. XI, p. 245 – 308, 2007. Disponible en: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-24508.htm Acceso en 12 jul.2022.

BROWN, K., LARA L. y RIVAS ROJAS, R. *Escribir afuera. Cuentos de intemperies y querencias***.** Madrid: Khalatos Ediciones, 2021.

FOUCAULT, Michel. Espacios otros. *Versión. Estudios de comunicación y política*, V. 9, p. 15 – 26, 2007.

ROJAS RIVAS, Raquel. Mujeres que matan de Alberto Barrera Tyszka en

LALT Latin American Literature Today. 2020. Disponible en: https://latinamericanliteraturetoday.org/book_review/mujeres-que-matan-alberto--barrera-tyszka/ Acceso en 12 jul.2022.

SAINZ BORGO, Karina. *El tercer país*. Barcelona: Lumen, 2021a. E-Book Kindle.

SAINZ BORGO, Karina. Rabia, piedad y compasión: Karina Sainz Borgo se adentra en el mundo sin ley de las fronteras (Entrevista concedida a) Jaime G. Mora. *ABC*, 2021b. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-rabia-piedad-y-compasion-karina-sainz-borgo-adentra-mundo-sin--ley-fronteras-202103041926_noticia.html Acceso en 12 jul. 2022.

SANTAELLA, Fedosy. Cargando mis estatuas, en *Prodavinci*, 2021. Disponible en: https://prodavinci.com/cargando-con-mis-estatuas/ Acceso en 12 jul. 2022.

El país desde lejos: la migración venezolana en las ficciones de Karina Sainz Borgo

Luz Marina Rivas[1]

La escritora venezolana Karina Sainz Borgo (1982), residenciada en Madrid, publicó en 2019 su primera novela, *La hija de la española*, que resultó ser un fenómeno editorial y fue traducida a más de 20 idiomas. Esta autora emigró a España en 2006 y desde allí mira a Venezuela desde los lentes de la ficción novelesca. En su primera novela se ficcionaliza la crisis política y social, de los años recientes en Venezuela, a través de su joven protagonista, que se ve llevada por la violencia política a situaciones límite. Su historia personal se entrelaza con los sucesos que provocaron una migración masiva después del año 2014. En 2021 publica *El tercer país,* novela que ficcionaliza la tensión de la frontera entre Colombia y Venezuela, agudizada con la llegada de una migración descontrolada, caracterizada por el hambre y la desesperación, así como por los muertos de una guerra no declarada, que necesitan sepultura. También aquí, las mujeres son protagonistas que deben enfrentar a las mafias, la corrupción política y la violencia en un territorio sin ley. Nos proponemos analizar ambas novelas desde la perspectiva de las miradas femeninas de un país en crisis.

1 Coordinadora de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá.

La hija de la española, insilio, soledad y expulsión

La historia de *La hija de la española* transcurre en la Venezuela del siglo XXI, específicamente en Caracas. Tiene como narradora en primera persona al personaje de Adelaida Falcón, hija de una madre soltera que tiene el mismo nombre. El padre, nunca nombrado en el hogar, abandonó a la madre durante su embarazo. La familia, según dice la narradora, consta solamente de madre e hija, aun cuando también hay una familia extendida que solo consiste en dos tías muy mayores a quienes se visita muy de cuando en cuando en Ocumare. Por lo tanto, el mundo familiar de la protagonista es enteramente femenino y matriarcal. Desde la perspectiva de la mirada femenina se elabora toda la novela, puesto que los personajes más importantes son mujeres. La madre, soltera, es educadora y es la primera persona de la familia en graduarse de la universidad. Sin embargo, su condición económica ha sido difícil a lo largo de su vida. El personaje de la hija reconoce las grandes dificultades con las que la madre pudo sostener su educación en una institución privada y pudo darle un mínimo de estabilidad económica a costa de grandes sacrificios, en las últimas décadas del siglo XX. De esta manera, se contradice el imaginario popular cultivado en el extranjero, según el cual Venezuela era un país rico en el que sus ciudadanos vivían de la renta petrolera sin mayores problemas. Si bien se da cuenta del ascenso social de la madre gracias a la educación gratuita (la madre es egresada de la Universidad Central de Venezuela), esta pertenece a una clase media en tiempos de una crisis económica que afectó a Venezuela desde los años ochenta, con la caída de los precios del petróleo en el mundo y como efecto de una corrupción desmedida en las esferas gobernantes. Así, la infancia y adolescencia de la protagonista, Adelaida, han estado marcadas por la escasez y por el recuerdo de la violencia delincuencial y la violencia del estallido social ocurrido en 1989, el llamado "caracazo", hecho

histórico representado en la novela. En ese año, un aumento en el precio de los pasajes del transporte público desató una protesta social desbordada, de saqueos a los comercios, que terminó en una represión brutal con gran número de muertos y desaparecidos. La imagen más emblemática que refiere este momento en la vida de Adelaida Falcón es la del profundo enamoramiento que siente siendo solo una niña al ver la fotografía de un joven soldado muerto en las páginas de un periódico. Así, dice la narradora:

> La fotografía principal que ilustraba la represión militar y la carnicería nacional se había transformado en un póster que cubría la portada entera. Entonces apareció ante mí. Un soldado joven tumbado en un charco de sangre. Me acerqué a detallar su rostro. Me pareció un ser perfecto, hermoso. Con la cabeza caída y colgada en el borde de la acera. Pobre, flaco, casi adolescente. El casco ladeado dejaba al descubierto la cabeza reventada por una bala de FAL. Ahí estaba: desparramado como una fruta. Un príncipe azul con los ojos anegados en sangre. [...] Mi primer novio y mi último muñeco de la infancia cubierto por los trozos de su cerebro que había estallado por el disparo de un arma de guerra contra su frente. Sí, con diez años ya era viuda. Con diez años ya amaba fantasmas. (SAINZ BORGO, 2019, p. 42).

Este evento anticipa la violencia que sobrevendrá después, fundada en la polarización política de un país, profundizada por los discursos del socialismo del siglo XXI, como veremos más adelante.

El presente de la enunciación corresponde a Adelaida adulta, quien experimenta al principio de la novela una doble orfandad, pues la novela comienza con el funeral de la madre en la ciudad de Caracas. Ante la ausencia del padre desconocido y sin haber tenido hermanos, Adelaida se encuentra completamente sola por primera vez en su vida, en un país polarizado políticamente: por un lado, están los *Padres de la revolución,* es decir, el Comandante presidente y sus colaboradores, junto con los *Hijos de la revolución*, sus

seguidores, armados, y por el otro lado están los opositores políticos y los ciudadanos que no se identifican con ningún bando. Antes de la muerte de la madre, la narradora protagonista ha perdido a su pareja, un periodista que muere a manos de la guerrilla en la frontera, luego de haber denunciado que el Comandante presidente había ordenado matar a un empresario secuestrado, cuya liberación estaba aparentemente gestionando. Luego de la pérdida de la madre, suceden otras pérdidas. Pierde su apartamento, invadido por un colectivo de mujeres *hijas de la revolución*, quienes instalan en el mismo un centro de acopio de alimentos destinados a los revolucionarios, pero que son desviados hacia un mercado negro, el llamado *bachaqueo*. Este consistía en el tráfico ilegal de alimentos y productos escasos para la mayoría de la población. La siguiente pérdida es la de sus objetos, cuyo valor es afectivo, pues entrañan la memoria familiar. Son destruidos por las invasoras. La escena de la "Mariscala", arrojando al suelo los platos de la vajilla de su madre y destruyendo sus libros, antes de golpear su cabeza con la cacha de un revólver resulta muy significativa. Seguirá la sensación de Adelaida de haber perdido su país. De despojo en despojo, el personaje deberá dejar de ser ella misma para usurpar otra identidad que le permita sobrevivir. El motivo que vertebra la novela es la violencia de una sociedad convulsa e inestable, el contexto expulsor de los venezolanos que optan por salir del país aun en contra de su voluntad. De hecho, en más de una ocasión, la narradora expresa que se siente expulsada del país.

De eso se trata *La hija de la española,* una novela calificada por algunos lectores de las redes sociales como inverosímil, así como de parcializada, pero para un lector venezolano es fácil identificar los referentes de la historia reciente del país, entre los cuales están el ascenso al poder de Hugo Chávez, que se hacía llamar "Comandante", así como el de su sucesor Nicolás Maduro; la polarización política, que dividió al país en dos; las expropiaciones; las invasiones a la propiedad privada por parte de los llamados *colectivos* con la

anuencia o la indiferencia del gobierno; la llamada "revolución armada", según la cual se armaba a los civiles para defender la revolución. Esto resultó en un aumento de la delincuencia común y de las bandas criminales integradas por los llamados "malandros", así como la conformación de los colectivos violentos, civiles que atacaban a manifestantes o que invadían viviendas, terrenos o empresas. Se suman la represión, desaparición, prisión y torturas infligidas a los manifestantes en contra del gobierno, especialmente de los estudiantes que hicieron protestas masivas a partir del año 2014, la escasez de productos básicos y la inflación creciente, el empobrecimiento de venezolanos, el deterioro de los espacios públicos y, finalmente, la migración creciente. Todo ello está presente en la novela.

Sin embargo, se trata de algo más que de una novela política, aun cuando es innegable su contenido político. Más bien tiene que ver con la degradación moral de una población sometida a las más difíciles y extremas condiciones de vida. Esto lleva a Adelaida Falcón a tomar decisiones que ponen por encima de todo su propia seguridad y sobrevivencia, antes que la solidaridad hacia otros e, incluso, antes que sus propios valores.

Como se trata de una ficción novelesca, la narración echa mano de una serie de casualidades que mueven la acción. Así, la vecina de Adelaida, la hija de Julia Peralta, la migrante española, ha muerto sola en su apartamento, aparentemente de muerte natural, sin que nadie lo sepa, lo que le permitirá a la protagonista tener un refugio momentáneo. Las manifestaciones violentas al frente del edificio, donde se han levantado barricadas, entre hogueras y bombas lacrimógenas, le permitirán deshacerse del cuerpo de la fallecida sin que nadie lo note, para luego usurpar su identidad y poder salir del país como española. La salida a la calle con el cuerpo de la vecina la hará encontrarse con Santiago, el hermano desaparecido de su mejor amiga, devenido en victimario y formando parte de un comando de agresores de los manifestantes en contra del gobierno. Había estado

preso en la macabra Tumba y en el penal de El Dorado, dos lugares con referentes reales, donde los presos políticos son sometidos a torturas extremadamente crueles. Le confiesa a Adelaida que aceptó ser parte de los victimarios para salir de la cárcel de horror, pero que es vigilado por el comando al que pertenece, que puede matarlo por salirse de sus estrictas órdenes, que por supuesto tienen que ver con atacar a los manifestantes, como lo hace con Adelaida, a quien golpea y patea. Ella lo reconoce y cambia la situación. Adelaida le da refugio por algunas horas, en el entendido de que cada uno deberá luego arreglárselas como pueda de manera individual. La solidaridad como valor no existe ante la necesidad del "sálvese quien pueda". Hacia el final de la novela, Adelaida se enterará de que aparece muerto con un alijo de cocaína. A través de ese recurso ficcional que es la creación de esas casualidades, puede la novela dar cuenta de situaciones que la crónica periodística ha denunciado frecuentemente, pero que en el universo novelesco se alejan de la denuncia y se acercan a la narración del horror, a la percepción de los hechos filtrados por la experiencia sentida, por la subjetividad de los personajes.

La novela se estructura en la alternancia del presente de la enunciación con los *flashbacks*, que remiten a la vida anterior de la protagonista, quien crece en una sociedad en decadencia, de la cual quedan algunos gestos de la modernidad soñada, pero que se va encaminando hacia la crisis económica y la anarquía.

La vida anterior al momento de la enunciación reconstruye la infancia y adolescencia de la protagonista, muy unida a su madre, su única familia. Hay, sí, unas raíces humildes en Ocumare de la Costa, representadas en las tías mayores que regentan una pensión también humilde. Los recuerdos de la niñez de Adelaida se pueblan de ese lugar en el que pasaba sus vacaciones escolares: del sabor de las ciruelas de huesito, de la misteriosa casa del arquitecto que vivía una modernidad ajena a la vida de los pobladores de la región, de las canciones de pilón que cantaban las tías, del pastel de morrocoy que

estas cocinaban con el animal criado en la casa. La madre, migrante interna del país y educadora con pocos recursos económicos, se afana en dar a su hija la mejor educación en Caracas. La lleva a los museos, la introduce en el mundo de los libros y busca dignificar sus raíces, a través de la historia familiar del origen de la vajilla *Cartuja* que tanto cuidaba, regalo de una tía abuela casada con un extremeño, el *musiú*. En las imágenes de esta vajilla y en la blusa emblemática adornada con una mariposa monarca bordada en lentejuelas de su madre, la narradora condensa el deseo de esta del ascenso social. Ambas le serían arrebatadas y destruidas por el comando de las *hijas de la revolución* que invadirían su apartamento.

En la historia del extremeño, en los orígenes de la narradora, ya está presente el tema migratorio, que se aborda en la novela con dos caras que contrastan abiertamente: la migración recibida por Venezuela entre las décadas de los años cincuenta y setenta, que era parte de la venezolanidad, y la migración obligada de los venezolanos en el siglo XXI.

El mundo infantil de Adelaida está poblado de migrantes. Se destaca Teseo, el dueño de la zapatería donde madre e hija compraban su calzado, el señor que tenía dos casas: una en Caracas y otra "al otro lado del mar"; Verónica, la profesora del jardín de infantes, que había huido del Chile de Pinochet, para quien su país se nombraba simplemente como "allá", y la madre de Alicia, su compañera, que era argentina y formaba parte del ballet que amenizaba un programa de televisión popular: *Sábado sensacional*. Evidentemente, las migrantes más importantes de la novela serán Julia Peralta, la vecina española dueña de su propio restaurante, recientemente fallecida para el momento de la enunciación, y Aurora Peralta, su hija, que da título a la novela, quien ha debido cerrar el restaurante en los tiempos convulsos que se viven y de cuya identidad se apropiará Adelaida. La presencia de los migrantes era parte de la vida venezolana. Dice así la narradora en dos diferentes momentos:

> Crecí rodeada de hijas de inmigrantes. Niñas de piel morena y ojos claros, la sumatoria de siglos en la vida de alcoba de un país mestizo y extraño. (SAINZ BORGO, 2019, p. 45).

> Nací y crecí en un país que recibió a hombres y mujeres de otra tierra. Sastres, panaderos, albañiles, plomeros, tenderos, comerciantes. Españoles, portugueses, italianos y algunos alemanes que fueron a buscar al fin del mundo un sitio donde volver a inventar el hielo. Pero la ciudad comenzó a vaciarse. Los hijos de aquellos inmigrantes, gente que se parecía poco a sus apellidos, emprendían la vuelta para buscar en los países de otros la cepa con la que se construyó la suya. Yo, en cambio, no tenía nada de eso. (SAINZ BORGO, 2019, p. 61)

La segunda migración, la del siglo XXI, anunciada ya en esta cita con los descendientes de los extranjeros que llegaron a Venezuela cuarenta o cincuenta años antes, es también la que decide emprender Adelaida. La expulsión de su propia casa, justo después del entierro de su madre es una alegoría del país expulsor. Cuando Adelaida encuentra violentada la cerradura del apartamento y encuentra al grupo de invasoras, pierde no solo una vivienda, sino también su nexo con el pasado, con la memoria familiar, con su identidad representada en los documentos personales, los libros, la vajilla de su madre, la ropa, que se han quedado adentro. La pérdida de la casa es la pérdida del país. Cuando ella, a su vez, invade el apartamento de Aurora Peralta y se deshace de su cuerpo, se profundiza una vida de insilio. Habita en su propio país, pero en un espacio que no reconoce como suyo. Como le dirá Santiago, el lugar no es suyo, porque ni siquiera sabe dónde se guardan los vasos. Debe hablar en voz muy baja para no ser escuchada por las invasoras que están en su apartamento justo al otro lado de la pared. No puede encender las luces para no delatar su presencia. El insilio o exilio dentro del propio país es un concepto acuñado en el Cono Sur, durante los tiempos de las dictaduras en los años setenta y ochenta. La censura, la represión dictatorial, el miedo producían una conciencia enajenada. Dice Daniel Illanes:

> [...] se trata de aquel estar sin ser dentro de la propia patria de uno que a uno se le presenta enajenada, pero no enajenada exclusivamente en lo socioeconómico sino en el sentido, en lo destinal, en el adonde va todo. El insilio se caracteriza por el silencio. A veces ese silencio es casi total. [...] El insilio es una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida. (ILLANES, 2006, p. 1).

Así tenemos en la novela a una Adelaida que necesita desaparecer del radar de las *hijas de la revolución,* para salvar su vida y en esa desaparición, desaparece toda su vida anterior. El proceso de insilio ya había comenzado con la pérdida de espacios de la ciudad: el camino al cementerio obstaculizado por el funeral de un "malandro" -sobre el carro fúnebre, una niña de doce años baila un reguetón con ademanes sensuales, azuzada por su madre-; la plaza Miranda, nuevo lugar tomado por los Hijos de la revolución; la *esquina* caliente, en el centro de Caracas, lugar tomado por los motorizados de la revolución para intimidar a los opositores. La exhibición del revólver y el golpe en la cabeza con la cacha del mismo que le da la Mariscala, con la orden de irse, deja a Adelaida en una intemperie existencial: "Me lo quitaron todo, hasta el derecho a gritar" (SAINZ BORGO, 2019*,* p. 156). Esto dice Adelaida mientras escucha cómo las invasoras estrellan contra el suelo sus cosas al otro lado de la pared:

> Maldije, con mis dientes rotos, al país que me expulsó y al que todavía pertenecía sin formar parte ya de él. En mi había crecido el odio. Se endurecía como boñiga en mi vientre. (SAINZ BORGO*,* 2019, p. 156).

La idea del odio es muy importante dentro de la novela, pues se relaciona directamente con la polarización resultado de las políticas del gobierno. Evidentemente, vemos desde la mirada de Adelaida uno de los dos lados de esa polarización. Es la perspectiva de quienes se han sentido arrojados fuera de la sociedad venezolana:

> Los Hijos de la Revolución consiguieron llegar lo suficientemente lejos. Nos separaron a ambos lados de una línea. El que tiene y el que no. El que se va y el que se queda. El de fiar y el sospechoso. Levantaron el reproche como una más de las divisiones que habían creado en una sociedad que ya las poseía. Yo no vivía bien, pero si de algo estaba segura era de que siempre podía estar peor. No habitar el renglón del moribundo me condenaba a callar por decoro. (SAINZ BORGO, 2019, p.49).

En una interesante entrevista hecha por el editor Nelson Rivera, la psicóloga social Mireya Lozada ha estudiado el fenómeno de la polarización política en Venezuela. La atribuye fundamentalmente a la negación del Otro a partir de la fragmentación y división urbana entre "los de arriba y los de abajo, barrios pobres y urbanizaciones", una división que, como lo explica la investigadora, el presidente Hugo Chávez buscó profundizar en su discurso. Así describe Lozada el fenómeno de la polarización, con lo cual encontramos claves para interpretar la novela:

> Esta polarización, a la par de convocar la adhesión, confianza e identificación con el propio grupo, llama a despreciar, desconfiar y odiar al grupo opuesto, considerado enemigo y no adversario político, limitando el reconocimiento de las diferencias y manejo pacífico y constructivo de los conflictos.
>
> [...]
>
> Sí, la polarización se impuso en Venezuela, a partir de un discurso y estrategia excluyente que dividió a la población en "nosotros--ellos", "amigo-enemigo", "venezolanos-apátridas", "chavismo--antichavismo", "gobierno-oposición". Esta división se extendió a todos los espacios políticos y sociales en el país a lo largo de veinte años y se ha expresado en una prolongada conflictividad y violencia política, que ha provocado graves consecuencias a nivel individual y colectivo. (RIVERA, 2020, p. 8).

Como puede observarse en estas citas, la novela se enmarca en este referente contextual. La cita de la narradora de arriba está

en consonancia con el análisis de Lozada. La recreación de esta polarización en el interior de la novela ha hecho que algunos lectores rechacen lo que suponen que es una novela maniquea. Sin embargo, la novela está expresando el imaginario social sobre el Otro. Ahora bien, resulta interesante que la mayoría de los personajes principales son mujeres, con la excepción de Santiago. La mirada de odio de la narradora sobre las Otras, que son las invasoras, la lleva a describirlas a partir de los estereotipos que se avivan en esta confrontación:

> Las mujeres entraron en el edificio usando una llave del manojo que llevaban encima. Todas vestían el uniforme de las milicias civiles: una camiseta roja. Parecían haber dado con el lote de la talla más pequeña. Los vaqueros ajustados resaltaban sus piernas gruesas, rematadas con unos pies elefantiásicos calzados con chancletas de plástico. Eran morenas y tenían la cabellera hirsuta recogida en un muñón de pelo tieso. (SAINZ BORGO, 2019, p. 69).

> Me miró con ojos becerros, desprovistos de toda inteligencia. Sin dejar de presionar mi brazo con su mano, se levantó la blusa, de la que cayeron algunas lentejuelas. Tenía un revolver encajado sobre su tripa, que se desparramaba como una salchicha gracias a la liga de una malla que asfixiaba la circunferencia de su cintura.

> -Mi vida, ¿tú ves este pistolón? -dijo señalándolo con los labios-. Si quisiera, podría metértelo por el culo y reventarte de un plomazo. A que sí, ¿verdad? (SAINZ BORGO, 2019, p. 79).

Tenemos en estas citas la imagen de la barbarie, racializada de una manera que nos recuerda el cuento "El matadero", del argentino decimonónico Esteban Echeverría, centrado también en la polarización entre el dictador Juan Manuel de Rosas, caudillo de los "desposeídos" y los "civilizados" adversarios. Esta barbarie está asociada con un estereotipo que ha formado parte de esa negación del Otro de la que habla Lozada. De hecho, así como los adeptos al gobierno con frecuencia han considerado opositoras a las personas

blancas, por asociarlas con "gringos" o "burgueses", muchos opositores se han referido a los chavistas con adjetivos racistas, como "monos". Ahora bien, en una entrevista, Sainz Borgo aclara: "No los describo así porque yo sea clasista o racista, sino porque los procesos de depauperación exaltan la poca formación, la ignorancia, el tumulto y la violencia. El chavismo y el madurismo se han servido de ello". (IGLESIA, 2019, s.p.). Añade también que describe a estas mujeres como obesas, porque trafican alimentos en el mercado negro. Se le puede conceder a la autora esta explicación. Diversos discursos de Hugo Chávez muestran un cambio de lenguaje de lo formal a lo informal, violento y procaz en muchas ocasiones. Como lo explica Lozada, "Emoción y violencia discursiva antes que argumentos ideológicos. Mensajes que estimulan el miedo, odio, rabia." (RIVERA, 2020, p. 8). Por otra parte, no puede verse en la novela un clasismo generalizado. De hecho, por contraste, en la novela se describe también a los pobres que esperan en un hospital: "Todos lucían delgados, castigados por el hambre de los días, aparcados en algo parecido a la furia de los que ya no recuerdan haber vivido mejor" (SAINZ BORGO, 2019, p. 63).

Por otra parte, puede apreciarse una masculinización en estas mujeres que buscan emular el imaginario militar que ha formado parte del discurso y de la cultura en el socialismo del siglo XXI venezolano. La idea de hacerse llamar "Mariscala", la violencia del lenguaje, la organización en comandos, la exhibición de un revólver en el vientre representa lo que Carlos Maldonado interpreta como "masculinidad hegemónica" (MALDONADO, 2021, p. 71-76). En un país de padres ausentes, como el de Adelaida, de hogares a cargo de las mujeres cabezas de familia, se impone el Comandante presidente con autoridad militar como una suerte de padre de la nación, de ahí que la narradora hable de los "Padres de la revolución" y los "Hijos de la revolución" y estos quieran emularlo. El caudillo legitima a un pueblo que se siente huérfano de padre, a través de su igualación

con Simón Bolívar y con los padres de la patria. Esto lo trabaja más ampliamente Ana Teresa Torres en su excelente ensayo *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana* (2009).

Lo que fundamentalmente nos interesa en este punto es la militarización impostada de estas *Hijas de la revolución,* buscando someter a otras mujeres, con ademanes copiados que le resultan esperpénticos a la narradora, mientras siguen subyugadas a la autoridad masculina, como ocurre cuando el jefe de otro comando llega a increpar a la Mariscala por el tráfico de alimentos. Por otra parte, las mujeres resultan objetos de violencia, como la propia Adelaida, víctima de la Mariscala, que la golpea en la cabeza hasta hacerla desmayar, y hasta del mismo Santiago que la ataca a golpes, o su amiga, la asistente social Clara Baltasar, a quien visita Adelaida en una clínica cuando está a punto de morir "por una paliza que los comandos revolucionarios le propinaron como escarmiento ejemplarizante." (SAINZ BORGO, 2019, p. 67).

Sin embargo, no puede decirse que la novela sea maniquea. El personaje de Adelaida se cuestiona muchas veces sus propias actuaciones. Siente culpa, se describe a sí misma como una hiena por la forma en que se ha apoderado de la vida y la identidad de Aurora Peralta, reconoce el odio que siente hacia quienes representan la revolución y lo expresa desde su identificación con quienes se oponen a la revolución:

> Comenzó a hincharse en nuestro interior una energía desordenada y peligrosa. Y con ella las ganas de linchar al que sometía, de escupir al militar estraperlista que revendía los alimentos regulados en el mercado negro o al listo que pretendía quitarnos un litro de leche en las largas filas que se formaban los lunes a las puertas de todos los supermercados. Nos hacían felices cosas funestas: la muerte súbita de algún jerarca ahogado sin explicación en el río más bronco de los llanos centrales, o el estallido

> en pedazos de algún fiscal corrupto luego de que una bomba escondida en su todoterreno de lujo hiciera contacto tras girar la llave. Olvidamos la compasión, porque ansiábamos cobrar el botín de aquello que iba mal. (SAINZ BORGO, 2019, p. 65).

Todo esto constituye el panorama que provoca la migración. La de Adelaida Falcón convertida en Aurora Peralta resulta traumática. Deberá llegar a España fingiendo ser quien no es: una mujer de 47 años en lugar de una treintañera, vestida con las ropas holgadas de la hija de la española, en las que se siente incómoda, dejando de ser una editora profesional para transformarse en una cocinera:

> Darle voz a Aurora Peralta exigía licuarla dentro de mí, asimilarla hasta parecerme a la idea remota de ella que tenía en mi cabeza. Ser Aurora Peralta imponía un duelo sobre mí misma. Dejar de ser. Perder existencia y concedérsela a la versión suya que tendría que tomar forma en los días siguientes en mi voz, mis recuerdos, en mi manera de reaccionar y desear, en mi aspecto. (IGLESIA, 2019, p. 210).

Esta novelesca suplantación de identidad puede interpretarse como una alegoría de la experiencia migratoria. El migrante deberá ser otro en otro lugar. Esto supone un duelo migratorio. En un reportaje sobre el tema, Rafael León entrevista al psicólogo social Pedro Rodríguez, quien explica que en los migrantes venezolanos hay un sufrimiento psicosocial, un duelo y un desarraigo. (LEÓN, 2020, online). Esto puede explicarse por la sensación de expulsión que siente la protagonista, que emigra a su pesar, que huye de su país. Los migrantes forzados se enfrentan a un duelo y al reto de dejar de ser quienes fueron en su país de origen, para poder tener un nuevo comienzo, en lugares donde tal vez ya no podrán ejercer su profesión, donde deberán adquirir otras estrategias de relación, otros hábitos y donde el futuro está sombreado por la incertidumbre. Migrar, para Adelaida, es morir como Adelaida, aunque lleve consigo algunos pocos objetos que le recuerden quién ha sido. Muere ella

a su vida anterior y siente que ya no tiene una casa adonde volver. Así, esta novela es la novela de la expulsión, es la novela sobre el país en el que se ha roto el tejido social y los personajes tienen como norte la necesidad de sobrevivir a costa de lo que sea. Se han roto las solidaridades y las relaciones. Adelaida ya no llamará a sus tías para despedirse ni a su amiga Ana, que llora al hermano muerto. No alcanza a hacerlo en medio de sus propias urgencias. El pasado queda cancelado y queda el futuro como incertidumbre. La novela termina cuando Adelaida, ahora Aurora, acaba de tocar el timbre de la casa de la tía de Madrid donde se encontrará con María José, la prima de Aurora y donde comenzará su nueva vida.

El Tercer País, sororidad en la pérdida

"En enero de 2019 una historia se atravesó en mi camino y fui a buscarla: una mujer que enterraba a personas que morían intentando cruzar una frontera. En el camino presencié situaciones que aparecen volcadas en el libro" (RIVERA, 2021, p.9), le explica Karina Sainz Borgo a Nelson Rivera en una entrevista realizada en 2021. Aun cuando en *El Tercer País* (2021), hay una geografía inventada, es perfectamente reconocible la frontera colombo-venezolana. De hecho, en el medio colombiano *Cerosetenta,* Tania Tapia Jáuregui publicó la crónica "Morir en la frontera: los cuerpos huérfanos entre Colombia y Venezuela", que se ha recogido en la antología *Otra tierra, otro mar*. *Crónicas de la migración venezolana en Colombia* (RIVAS, 2021, p. 205-215). En esta crónica, se describe cómo Edwin López, dueño de una funeraria en Cúcuta, levanta desde hace veinte años los cadáveres de venezolanos asesinados o muertos por alguna otra razón en las trochas o a su llegada a Colombia. La mayor parte de las veces lo hace sin remuneración alguna, como actos humanitarios. También esta crónica presenta a Sonia Bermúdez, tanatóloga de Riohacha, quien se ocupa de enterrar a los muertos en un terreno de seis hectáreas que posee. Estas personas reales son probablemente

la base para la construcción del personaje de Visitación Salazar, una mujer de ese lugar ficcional que es la sierra occidental en *El Tercer País,* un lugar que recibe miríadas de migrantes que huyen de una peste desconocida de la sierra oriental.

La novela se construye mediante la alternancia de capítulos narrados en primera persona por Angustias Romero, de la sierra oriental, con los capítulos narrados por un narrador omnisciente o heterodiegético, que cuenta el abuso de poder del gamonal del lugar, Alcides Abundio, quien domina al alcalde Aurelio Ortiz en favor de sus negocios ilegales. Angustias es peluquera y ha viajado a pie desde la sierra oriental con su esposo Salveiro, mecánico, y sus dos hijos mellizos recién nacidos, buscando protegerlos de la peste que se acerca al lugar donde viven: "No quería que mis hijos crecieran en aquel valle fantasma del que todo el mundo se marchaba" (SAINZ BORGO, 2021, 17). El penoso viaje atravesando ocho estados de la sierra oriental, aunado al hambre y a las inclemencias del camino provoca la muerte de los dos niños y el inicio de la demencia de Salveiro. Angustias llega a la ciudad fronteriza de Cucaña buscando la manera de enterrar a sus hijos, cuando escucha hablar de Visitación Salazar. Tras muchos intentos, finalmente la encuentra, y esta la lleva al cementerio construido por ella, llamado *El Tercer País,* donde entierra a los muertos desconocidos o a los muertos cuyos familiares no tienen recursos para enterrarlos. El cementerio está situado en un lugar agreste en medio de la nada, llamado Las Tolvaneras, un lugar que por su nombre le hace un guiño a Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos; además también en esta novela la barbarie toma protagonismo. Está en un terreno codiciado por Abundio, pero también por los llamados irregulares, en los que reconocemos a los guerrilleros que han ocupado en Colombia los territorios fronterizos. De ahí, que Visitación sea constantemente acosada por los violentos al mando de Abundio o por la guerrilla en la que resulta enrolado Silverio, luego de abandonar a Angustias en medio de un ataque de locura.

Si *La hija de la española* es una novela caracterizada por la soledad, esta se desarrolla en torno a las mujeres que se unen para enfrentar la violencia y la injusticia. En la entrevista con Nelson Rivera, Sainz Borgo dice que Visitación y Angustias "son reelaboraciones de Antígona: están dispuestas a violar una ley arbitraria para hacer lo que juzgan correcto." (RIVERA, 2021, p. 9). Por ello, hay un epígrafe de la *Antígona* de Sófocles. En efecto, no solo estos personajes son reelaboraciones de Antígona, sino que también, tanto ellas como otras que van apareciendo, son investidas del arquetipo de la madre, explorado desde símbolos de la cultura, representado en imágenes de la Virgen María, la Piedad, o hasta la diosa Coatlicue, de los aztecas.

La novela tiene como referentes la migración desesperada de los caminantes venezolanos que migran hacia Colombia, fenómeno que se hizo masivo desde 2017, así como situaciones de tráfico humano, violencia de la guerrilla, prostitución de menores, asesinatos brutales, comercio del cabello en Cúcuta, migrantes enfermos y desnutridos, pero lo hace en clave mítica, abierta a una tradición más amplia que la de Colombia y Venezuela. Nos pone en la pista de ello un epígrafe de la *Odisea*, que nos remite a la extrañeza de los lugares a los que llega Ulises. Hay muchos guiños a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, citado también en un epígrafe. Abundio es una suerte de Pedro Páramo, que incluso se ha casado con una mujer para terminar de expoliar a la familia de ella y quedarse con sus propiedades, igual que el protagonista de la novela de Rulfo. Así como Pedro Páramo negocia con los revolucionarios, Abundio lo hace con los "irregulares", siempre sacando provecho para sí mismo y es la ley del lugar. Por eso el alcalde obedece sus órdenes. Es Abundio quien lo ha puesto en la alcaldía, como se dice en la novela. Mezquite, el pueblo donde se desarrolla la mayor parte de la acción, así como los pueblos vecinos, están permeados de presagios, de leyendas de entierros, de imágenes de vírgenes. Mezquite tiene algo de la Comala de Pedro

Páramo, y la relación que tiene Visitación con los muertos también tiene un halo que conecta a los vivos con los muertos.

Visitación hace su trabajo de enterrar a los muertos por vocación. Desde los quince años aprendió a hacer autopsias, pues su padre era celador del cementerio. Sin embargo, resulta un personaje que reúne lo celeste y lo mundano, el arriba y el abajo. Es un personaje fuerte y altivo, capaz de enfrentar las intimidaciones de los violentos, venerada como santa por muchos de los pobladores y acusada de bruja por Abundio y el alcalde. Su primera aparición en la novela devela sus contrastes:

> La encontré una mañana de mayo junto a una torre de nichos. Vestía mallas rojas, botas de trabajo y un pañuelo de colores atado a la cabeza. Una corona de avispas revoloteaba a su alrededor. Tenía el aspecto de una Virgen morena extraviada en un basurero.
>
> En aquel solar reseco, Visitación Salazar era lo único vivo. Su boca de labios oscuros escondía unos dientes blancos y cuadrados. Era una negra guapa, bien dispuesta y empulpada. De sus brazos, gruesos de tanto frisar tumbas, colgaban bolsas de piel a las que sol sacaba brillo. En lugar de carne y hueso, parecía hecha de aceite y azabache. (SAINZ BORGO, 2021, p. 11. Subrayado nuestro).

Por su parte, Angustias busca a Visitación para que le ayude a enterrar a sus hijos. Se describe como flaca, seca, que apenas come, casi más muerta que viva, pero con una fuerte determinación de lograr su cometido. No ha querido abandonar a los bebés muertos en un hospital donde los amontonarían con fetos y otros cadáveres. Quiere darles una digna sepultura a pesar de su pobreza y de haber caminado con ellos muertos dentro de dos cajas de zapatos. Visitación les hace todo el ritual, forra con tela las cajas para que parezcan ataúdes, quiere vestir a uno de los niños con un traje de bautizo, los limpia con cuidado, le pide a Angustias que les cante una canción de arrullo. Cuando ya van a depositar las cajas en los nichos, se aparece Aurelio, el alcalde, con el temible Críspulo, un

peón disminuido mentalmente luego de presenciar el asesinato de su familia a machetazos y convertido en asesino al servicio de Abundio. Ambos llegan con perros feroces y hambrientos para impedirles el paso a las mujeres y a Salveiro. Entonces, Angustias, con la gravedad de Antígona, decide no dejarse intimidar y avanza hacia los nichos:

> La cadena, tensa alrededor del cuello, le había hecho una herida en el pescuezo al pastor alemán. Angustias se abrió paso como si aquellos hombres fueran una invención que ella podría atravesar tan solo con su dolor y su voluntad. El perro se abalanzó sobre ella, pero Críspulo lo retuvo tirando de la correa.
>
> Angustias lo miró con frialdad, como si lo estuviera observando desde un lugar muy lejano. Sin quitarle los ojos de encima, se arrodilló sobre la arena con las cajas entre las manos y cantó a gritos una nana con la que dormían a los niños al otro lado de la sierra:
>
> *Duérmase, mi niño,*
>
> *que tengo que hacer,*
>
> *lavar los pañales y hacer de comer…*
>
> Su voz rebotó contra Aurelio con la fuerza de su pena. El alcalde se giró hacia Críspulo, que sujetaba las cadenas con sus manos de uñas corvas. El pastor bajó las orejas, dobló las patas traseras y escondió el hocico. Había olido el dolor.
>
> […]
>
> Críspulo volvió a tirar de la correa para embravecer a los animales, pero no lo obedecieron. Se habían convertido en tres más de los chivos que pastaban en los vertederos de Las Tolvaneras.
>
> […]
>
> Aurelio Ortiz se acercó a Angustias, que levantó el rostro cubierto de polvo y lo miró a los ojos.
>
> -Quiero enterrar a mis hijos, solo eso. (SAINZ BORGO, 2021, p. 66-67)

La fuerza interior de Angustias disuelve la violencia del matón y de los perros; se hace autoridad moral, a pesar de su figura delgada y débil. Se crece el personaje en este momento. El alcalde se avergüenza de la persona en que se está convirtiendo.

Angustias se queda a vivir en el cementerio para estar cerca de sus hijos, para vivir con ellos, y le pide a Visitación que la deje quedarse. Esta cede y la deja trabajar por techo y comida. Angustias aprende a trabajar con los muertos y de tanto en tanto consigue pequeños juguetes para dejar en el nicho donde están sus hijos. Si en *La hija de la española*, Adelaida recordaba cómo su madre decía que uno es del país en el que están enterrados sus muertos, en esta novela Angustias adopta una tierra ajena como suya para vivir con los suyos. Ecos de "Luvina", de Rulfo, cuyos habitantes deben quedarse para no dejar solos a sus muertos, que viven allí.

La fuerza moral de estas mujeres adquiere proporciones simbólicas frente a la violencia del entorno. A lo largo del texto, se elaboran imágenes de míticas de lo femenino: vírgenes y serpientes. Así, cuando los "irregulares" llegan al cementerio para matar a Visitación, las mujeres permanecen escondidas. Los hombres comienzan a disparar y los tiros dan en un tanque de agua del cual salen unas serpientes. Esto los hace retirarse. Más adelante, Angustias sueña con vírgenes que parían tigres, Inmaculadas que sostenían en sus brazos un cachorro de cunaguaro y se ve a sí misma, caminando por el cementerio con una falda de serpientes, como Coatlicue, la diosa azteca, que se asocia en México con la Virgen de Guadalupe, otro guiño a la cultura mexicana:

> Iba descalza y vestía una falda hecha con serpientes tornasoladas prendidas a mi cintura. El viento las agitaba como una seda fina hecha de escamas y veneno.
>
> A lo lejos oía ladridos, pero me sentía invencible bajo mi armadura de víboras hambrientas. Al llegar a la tumba de mis hijos, un hombre rezaba de rodillas.

> -Fuera de aquí- grité sin abrir la boca, como una Virgen iracunda. (SAINZ BORGO, 2021, p. 167).

Las imágenes de las vírgenes y de las serpientes se repiten. En el funeral del hombre asesinado a machetazos, un niño juega a atravesar a una iguana viva introduciéndole un palo en un ojo. La tortura mientras sus compañeros se molestan porque no los deja participar en ese acto de violencia, mientras los hombres beben y las mujeres rezan letanías a la Virgen. Cuando Visitación y Angustias van a un pueblo a recoger a un muerto, la madre anciana lo tiene en sus brazos, como la imagen de la Piedad. El hijo se llama Jesús. En otro pueblo veneran como patrona a la "Niña muerta", a la que se encomendaban los sicarios, "una virgen cadáver que protegía a los comerciantes de aquel zoco sin ley: un esqueleto vestido de novia rematado por una aureola de fuego blanco." (SAINZ BORGO, 2019, p.170). Consuelo, la tercera mujer importante de esta novela, es una niña migrante que ha perdido a sus padres ahogados en el río tratando de llegar a la sierra occidental. Con sus doce o trece años se prostituye para poder alimentarse y resulta víctima de abusos. Ella es quien guía a Angustias hacia Visitación. Luego de varios encuentros fortuitos, Angustias la rescata estando embarazada. En cierto momento, la niña embarazada está barriendo y se le acerca una serpiente. Visitación le dice que las serpientes buscan el calor de las embarazadas. El símbolo de la serpiente, dentro de la novela, se repite como un elemento benéfico para las mujeres. La imagen de la Virgen en la cultura representada es una imagen protectora.

Como puede verse, la fuerza de lo femenino se opone a la violencia, pero la vida no se opone a la muerte. Otros aspectos, más allá de lo maternal, se encarnan en Visitación, como en esta escena:

> Encendió un cigarillo y se recostó sobre la barra con el pitillo en una mano y la cerveza en la otra.
>
> - ¿Qué te parece esta locura?

> - ¿Cuál?
>
> -Esto, vivir enterrando.
>
> Bebió otro poco.
>
> -Has aprendido a trabajar el cemento y a frisar, pero aún no sabés lo más importante de enterrar muertos.
>
> - ¿Qué?
>
> - ¡Estar viva! Pero vos ni te enterás. No dormís, no comés, no libás." (SAINZ BORGO, 2021, p.162)

La fuerza de Visitación está en su vitalidad. Ha tenido cuatro hijos, ha escogido su trabajo con los muertos cuando el marido la puso a escoger entre él y ellos, tiene un amante llamado Víctor Hugo, va una vez al mes a animar a las mujeres de la cárcel para leerles la Biblia y comentarla en sus propios términos. En ella se reúne lo sagrado y lo profano. Al final de la novela, Visitación muere y será Angustias quien la arregle para su entierro. Por otra parte, Angustias se abre a una nueva esperanza a pesar de los sufrimientos. Luego de presentar a Consuelo como su hija, la acompaña al hospital donde esta va a parir a una niña, pero su cuerpo débil no resiste y muere en el parto. La novela termina con Angustias haciéndose cargo de la bebé, esta vez una bebé viva, que le significa un nuevo comienzo.

Podemos ver cómo Sainz Borgo en esta novela explora formas de la cultura latinoamericana que se integran simbólicamente, que miran la migración desde una perspectiva femenina, más raigal. Si bien se narran situaciones de la historia contemporánea, en esta novela se busca una mayor distancia de lo narrado mediante el cambio de nombres de los territorios, la construcción de personajes con una fuerza interior que los lleva a una dimensión mítica y los conecta con la cultura ancestral, cuyos tiempos son más largos que los de la historia.

Para concluir, puede decirse que en estas dos primeras novelas de la autora, la migración venezolana se ficcionaliza a través de

perspectivas muy diferentes. La primera se relaciona con la cultura urbana, caracterizada por el individualismo y la urgencia ante los cambios súbitos de la historia inmediata; la segunda busca en un espacio rural y en una tradición mítica y literaria, que trasciende fronteras, una fuerza colectiva que se enfrenta a la adversidad con certezas invariables.

REFERENCIAS

ILLANES, Daniel. *Exilio e insilio: una mirada de tres décadas desde y hacia San Juan, que prolonga su insilio interminable*. Intervención en el panel de la FACSO, con motivo del 24 de marzo. Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), Universidad Nacional de San Juan (Argentina). 22 marzo 2006.

LEÓN, Rafael. La separación y el desarraigo, heridas de una migración forzada. *La gran aldea*. Disponible en: https://www.lagranaldea.com/2020/06/22/la-separacion-y-el-desarraigo-heridas-de-una-migracion-forzada/. Acceso en: 10 jul.2022.

LOZADA, MIREYA. Entrevista con Mireya Lozada. [Concedida a Nelson Rivera]. *Papel Literario. El Nacional*, 18 oct. 2020.

MALDONADO SANABRIA, Carlos Andrés. *Tras las huellas del descalabro en la narrativa ficcional venezolana*. Orientadora: Luz Marina Rivas. Trabajo de grado. (Maestría en Literatura y Cultura.) - Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2021.

RIVAS, LUZ MARINA. *Otra tierra, otro mar. Crónicas de la migración venezolana en Colombia*. Bogotá: Ediciones Frontera Viva, 2021.

RIVERA, Nelson. Entrevista a Karina Sainz Borgo. Los que aparecen en *El Tercer País* son lugares y personas aplanados por el dolor. *Papel Literario. El Nacional*. 28 marzo 2021.

SAINZ BORGO, Karina. *La hija de la española*. Barcelona, Bogotá: Lumen, 2019.

SAINZ BORGO, Karina. Una intervención en Venezuela sería Bahía de Cochinos. [Entrevista concedida a Anna Maria Iglesia. *El confidencial*. 11 abr. 2019]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-04-11/karina-sainz-borgo-la-hija-de-la-espanola-entrevista_1925918/. Acceso:

10 jul. 2022

SAINZ BORGO, Karina. *El Tercer País*. Barcelona: Lumen, 2021.

SAINZ BORGO, Karina. Los que aparecen en El Tercer País son lugares y personas aplanados por el dolor. [Entrevista concedida a Nelson Rivera]. *Papel Literario. El Nacional***.** 28 marzo 2021.

TORRES, Ana Teresa. *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Editorial Alfa, 2009.

Violencia y distopía en *La hija de la española*, de Karina Sainz Borgo

Gregory Zambrano[1]

«Los pozos de olvido no existen.
Nada de lo
humano es así de perfecto;
sencillamente, hay demasiada gente en
el mundo como para que el olvido sea posible.
Siempre quedará un
hombre para contar la historia».

Hannah Arendt (Carta a Mary McCarthy, 1963)

Superar las fronteras, ¿el camino de la salvación?

La hija de la española (2019) es la primera novela de la escritora venezolana Karina Sainz Borgo (1982). La historia se narra desde dos perspectivas complementarias. La primera, la de un país que se desmorona, una nación que se entregó, casi de manera atávica a una utopía política, que devino distopía, encallada en la abyección y el totalitarismo. La segunda, la historia de una mujer que se rehace tras suplantar su identidad para buscar un cambio de escenario sumándose a una diáspora *sui géneris*. La protagonista desafía su futuro y se reinventa como sobreviviente en un relato casi apocalíptico. El deslinde de los espacios vitales y la mirada comprensiva a la violencia, la migración y el desarraigo, tienen en esta novela una propuesta polémica, que se decanta como una advertencia.

1 Profesor e investigador de la Universidad de Tokio, Japón.

La novela intenta mirar la historia próxima de la narradora-protagonista que se halla inmersa en un caos del que quiere escapar, al mismo tiempo que trata de reconstruirse moralmente a partir de una serie de fracasos y pérdidas familiares. Aunque la autora ha insistido en separar los hechos verificables de la historia reciente de Venezuela, los refrentes de la "realidad" acechan en cada página. El relato procura un alcance mayor pues deja implícito el interés de que la historia pueda ser comprendida cabalmente por lectores no venezolanos. La autora, narradora y periodista radicada en España, ha señalado:

> Yo juego a la confusión, juego un poco a desterritorializar en ocasiones porque, realmente, el tema de la ficción es que te permite la construcción de un relato y el relato de esta novela no es un catálogo de episodios históricos ocurridos durante el régimen bolivariano, sino, insisto, una vez más, una metaforización que podía ser completamente universal. (ITRIAGO, 2019, online)

Sin embargo, la novela dialoga con una serie narrativa producto de los acontecimientos desarrollados en Venezuela en las dos décadas iniciales del siglo XXI y que tienen como corolario, una saldo negativo en lo que corresponde a pérdida de vidas humanas, un éxodo sin precedentes en la historia del país y reconstruye los avatares de un personaje específico, como metáfora del colectivo, que busca afincarse en la esperanza y en la lucha por una vida mejor, para lo cual es necesario —urgente, se diría— cambiar de identidad, de país y, en suma, de realidad.

Esta obra se sitúa en el marco de la nueva narrativa venezolana, que en los últimos años ha repuntado como un acontecimiento editorial, gracias al reconocimiento de premios internacionales, de la crítica, el periodismo y lectores entusiastas en diversos países. El impacto de recepción de la novela, traducida a más de diez idiomas de manera casi simultánea el mismo año de su publicación, interroga sobre la fuerza de una voz femenina que no se victimiza, sino que se impulsa para desafiar su propio destino.

En esta lectura nos proponemos estudiar la especificidad de la propuesta narrativa de la novela, a partir del correlato de la historia inmediata. Se analiza la violencia política ejercida desde el poder en Venezuela en las últimas dos décadas y que ha generado, entre otras cosas, un fenómeno migratorio de proporciones inéditas en América Latina. También tratamos de visualizar los puntos de contacto con otras obras venezolanas que giran en torno al motivo de la violencia política y contrastar la perspectiva femenina de la escritura, específicamente con respecto a la elaboración de una memoria familiar.

En cuanto al marco teórico, me centraré en el estudio de la contradicción entre utopía y distopía y, colateralmente, en las especificidades del totalitarismo y sus derivaciones, tales como la represión, la censura, las ejecuciones extrajudiciales, la violencia política y sus consecuencias, entre ellas el desplazamiento humano en condiciones forzosas, que ha implicado la separación de las familias y el éxodo de más de cinco millones y medio de personas, lo que en no pocos casos, ha significado la muerte.[2] Al respecto ha declarado la autora: "A mí me parece que Venezuela ha sido sometida a un proceso totalitario muy profundo y en su catálogo más canónico: resumir prácticamente al individuo a un despojo" (ITRIAGO, 2019). Esta percepción se puede asociar con la violación de los derechos humanos, denunciada en distintas instancias, nacionales y foráneas.

2 Según el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ONU. ACNUR, 2021, online), hasta marzo de 2021: " [...] 5,5 millones de venezolanos han dejado sus hogares, de los cuales 4,6 millones están en América Latina y Caribe (un 85 %) y sin perspectivas de retorno a corto o mediano plazo. La actual situación en Venezuela representa el mayor éxodo en la historia reciente de la región y una de las mayores crisis de desplazados en el mundo". Una actualización del 8 de febrero de 2022 de la Plataforma Interagencial para Refugiados y Migrantes de Venezuela (R4V, 2022, online), señala que "Venezolanos refugiados y migrantes en el mundo alcanzan la cifra de 6.041.690, reportados por lo países anfitriones y las expectativas de solución siguen siendo negativas, a pesar de las restricciones los controles migratorios que han implantado los gobiernos de distintos países".

Y en vista de la negligencia del propio estado las víctimas han tenido que buscar justicia en instancias internacionales:

> [...] las violaciones sistemáticas de derechos humanos no comenzaron súbitamente en 2014, sino que, por el contrario, ellas responden a un largo y tortuoso camino que encontró en la violación de la autonomía del Poder Inicial iniciada en 1999 su componente fundacional. Para 2005, más allá de la apariencia de una democracia vigorosa en el medio de programas sociales de equidad, subyacía el desmantelamiento gradual del Estado de Derecho y el uso del Poder Judicial como instrumento autoritario de violación de derechos humanos. (HERNÁNDEZ G., 2022, p. 151)

En noviembre de 2021 la Corte Penal Internacional (CPI) a petición de seis Estados miembros decidió que se investigaran posibles crímenes de lesa humanidad en Venezuela, convirtiéndose así en el primer país de América Latina en recibir este tipo de sanción internacional[3]. En todo caso, estamos en presencia de una ambición totalitaria que no ha podido consolidarse.

El correlato de la historia inmediata

En una brevísima síntesis del argumento de la novela, diremos que Adelaida Falcón es una maestra caraqueña, que fallece tras una larga enfermedad. Su hija homónima, Adelaida Falcón, sin apellido paterno, de treinta y ocho años, es la narradora-protagonista. Tiene unas tías mellizas, mayores, que viven en Ocumare de la Costa, un pueblo frente al Mar Caribe, en el estado Aragua, donde regentan una pensión. La narradora tiene un vínculo afectivo con ellas, sobre todo, basado en las reminiscencias de la infancia debida a los

3 Después de un largo proceso de sustentación y reunión de pruebas, finalmente la Corte Penal Internacional (CPI) en la vocería del Fiscal Karim Khan, de visita a Venezuela, anunció el 3 de noviembre de 2021, que ese organismo abriría la investigación formal por presuntos delitos de lesa humanidad. (ONU. CPI, 2021)

viajes vacacionales y al descubrimiento de un mundo carente y sin embargo, pleno de alegrías, afectos, sabores y revelaciones que para la niña resultan gratos y asombrosos. Este espacio periférico representa su conexión afectiva con la memoria histórica del país y con tiempos que tuvieron una significación vinculada al bienestar, la paz y las oportunidades. Adelaida ha crecido y sobrevive en una ciudad grande, sometida a diversas formas de violencia. Al morir su madre se ocupa de los rituales funerarios, pero al volver del cementerio, encuentra que su departamento ha sido tomado por un grupo de mujeres soeces y ruidosas, que están a las órdenes de una líder comunal llamada la Mariscala.

Ante la incertidumbre, se le ocurre tocar la puerta de su vecina, Aurora Peralta, pero no obtiene respuesta. Aquella mujer, a quien todos llaman "la hija de la española', también ha muerto. Ella ingresa al departamento porque encuentra la puerta abierta, y encuentra no solo el cadáver sino una carta sobre la mesa, una comunicación oficial en la que el consulado español le notifica que le habían reconocido la nacionalidad y le otorgaban el pasaporte. A partir de allí comienza una serie de conexiones que son un disparador para construir la trama argumental: "¿La Mariscala y sus secuaces la mataron? ¿Intentaron entrar y salieron cuando la vieron muerta? ¿Por qué invadieron mi departamento y no este? Volví a dar un repaso. Pero en aquel piso no había señales de violencia, ni siquiera el desorden de los ladrones que buscan billetes o joyas" (SAINZ, 2019, p. 92)[4].

En principio pareciera que la narradora nos planta en el umbral de un *thriller*, pero luego nos va decantando las salidas hacia lo que es tal vez su única oportunidad de salvación. El cuerpo de la mujer reposa en el suelo de la sala y desde el primer momento piensa que usurpar la identidad de aquella vecina, misteriosa y fraterna,

4 Cito por esta edición y en lo sucesivo indicaré en el texto la página correspondiente.

le permitirá escapar del entorno que poco a poco se ha convertido en una quimera.

Afuera del edificio todo arde: la policía reprime a los jóvenes que se manifiestan contra el régimen, hay fuego, disparos y gases lacrimógenos; gente que corre y grita; un tiempo suspendido en un marco de violencia que se ha instalado desde hace varios días. Aprovechando el desorden y la confusión que reinan en la calle, Adelaida decide deshacerse del cadáver. Allí comienza su aventura y su lucha por la sobrevivencia. Luego declarará frente a la tumba de la española el destino de ambas mujeres: "Julia Peralta, dormía el sueño de los justos a metros bajo tierra. Su hija, en cambio, se consumió completa junto a un contenedor de basura. Fui yo quien la puso ahí. Fui yo quien le prendió fuego y la abandonó. Fui yo". (SAINZ, 2019, p. 193)

La novela dispone un marco temporal que va del presente de la narradora a su pasado, reconstruyendo la historia familiar. Ante la muerte de su madre pierde todas las esperanzas. Al mismo tiempo, trata de unir las piezas de la historia de aquella mujer que todos conocían como la hija de la española. Y en ese trasiego va implicada como un referente insoslayable, la historia venezolana de los últimos cincuenta años del siglo XX, que abrió sus puertas a la inmigración, principalmente europea, en los años cincuenta[5], que ofreció oportunidades de trabajo y propició la conformación de nuevas familias, que encontraron en aquellas tierras un espacio de emprendimiento para crecer y vivir con dignidad:

> Nací y crecí en un país que recibió a hombres y mujeres de otra tierra. Sastres, panaderos, albañiles, plomeros, tenderos, comerciantes. Españoles, portugueses italianos y algunos alemanes que fueron a buscar al fin del mundo un sitio donde volver a

5 Esta misma historia se repetiría en la década de los años setenta al acoger a tantos perseguidos políticos que huían de las dictaduras de Chile, Uruguay y Argentina.

> inventar el hielo. Pero la ciudad comenzó a vaciarse. Los hijos de aquellos inmigrantes, gente que se parecía poco a sus apellidos, emprendían la vuelta para buscar en los países de otros la cepa con la que se construyó la suya. Yo, en cambio, no tenía nada de eso. (SAINZ, 2019, p. 61)

Aurora Peralta es hija de Julia, española que migró en aquellos años y logró hacerse de un lugar, primero como cocinera y luego como dueña de una tasca: "Julia, la española, como la llamaba la gente, se transformó en doña Julia. Casa Peralta fue a mejor. La fama de su sazón le permitió hacerse con encargos más grandes" (SAINZ, 2019, p. 176). De esta manera se establecen algunos hitos relevantes sobre la condición de Venezuela como país receptor de migrantes, atraídos por la posibilidad del trabajo y mejores condiciones de vida. Esos referentes son contrastados con los hechos del presente que muestran las carencias y la imposibilidad de sostener condiciones mínimas de bienestar (salud, vivienda, paz, seguridad y trabajo), que son las principales causas del éxodo migratorio y que la novela reivindica con un cierre de ciclo, que lleva a Adelaida, convertida en Aurora, a volver a la patria española como única posibilidad de salvación.

Pensar la realidad venezolana desde la literatura

Hay un ciclo de obras venezolanas que podrían considerarse "distópicas", pues todas dialogan con esa realidad de la que emergen como parte de una crisis individual y colectiva, marcada por la imposibilidad, la frustración, la destrucción y la muerte. Algunas de ellas giran en torno a lo que Miguel Gomes llamó tempranamente el "ciclo del chavismo", a propósito de la novela *Nocturama*, de Ana Teresa Torres (GOMES, 2007). Sin pretensiones exhaustivas las novelas son, en orden cronológico: *El complot* (2002), de Israel Centeno; *Rojo Express* (2010), de Marcos Tarre Briceño; *Blue Label/ Etiqueta azul* (2010), de Eduardo Sánchez Rugeles; *En rojo* (2011), de Gisela Kozak; *Patria o muerte* (2015), de Alberto Barrera Tyszka;

Nocturama (2016), de Ana Teresa Torres; *The Night* (2019), de Rodrigo Blanco Calderón; *Díptico de la frontera* (2020), de Luis Mora-Ballesteros; *Diorama* (2021), de Ana Teresa Torres y los relatos *Los cielos de curumo,* de Juan Carlos Chirinos; "*Cementerio de médicos*", de Slavko Zupcic y "Epitafio", de Silda Cordoliani, entre otros, son metáforas de un país marcado fuertemente por la muerte a causa de la violencia[6].

Con diversos niveles de penetración en los contextos históricos y políticos de estos últimos veinte años, las novelas y relatos ofrecen su perspectiva como un mirador desde el cual se puede contemplar la debacle de una sociedad. Muestran la interrupción de un proceso de crecimiento y desarrollo para contrastar el estado subyacente de unas instituciones desgastadas y corrompidas, el hartazgo de amplios sectores sociales engañados y preteridos. Finalmente se aproxima a un fenómeno que resultó una salida inmediatista para un importante sector de la sociedad que adhirió un discurso y una fe ciega en un caudillo redentor que ofreció justicia social y beneficios, pero que a cambio, destruyó el aparato productivo, desmontó el estado democrático, dilapidó los recursos económicos del que se percibía como uno de los países más ricos de América Latina y lo precipitó a una crisis humanitaria sin precedentes:

> Con extrema dureza, Venezuela ha tenido que pasar de ser un lugar en el mapa del norte de Suramérica, reconocible sólo cuando el petróleo, los concursos de belleza, el beisbol o las orquestas infantiles surgían como tema, a esta urgencia conflictiva que nos coloca a apenas centímetros de la gravedad de abismos como Siria, los más ignorados países africanos o las pateras que surcan y se hunden en el mar Mediterráneo tratando de trasladar

6 En Venezuela, desde 2012 se reportan en promedio veinte mil homicidios anuales. Durante las protestas civiles que fueron fuertemente reprimidas en 2014, fueron asesinadas 43 personas. Según la ONG Foro Penal (2017) Venezuela terminó ese año con una cifra de 136 muertos y 5517 arrestos con fines políticos.

sobrevivientes de un lado al otro. (GOYO PONTE, 2019, online)

Para Sainz Borgo, quien vivió y trabajó como periodista en Caracas y que emigró a España a los veintidós años de edad, la necesidad de contar ese proceso de debacle la ha llevado a mostrar en clave narrativa la introspección de su proceso, que ha asumido con vocación ética, lo que corresponde a mirar con cierta nostalgia sus propias heridas. *La hija de la española* se ciñe a este patrón de radiografiar a través de una mirada alegórica la realidad que describe. El jefe político no tiene nombre propio, se llama "Comandante", "Comandante Eterno" o "Comandante Presidente", la moneda oficial ha perdido su valor, "Ya nada se podía pagar en bolívares. Hasta el hampa común exigía los pagos de los secuestros en moneda extranjera" (SAINZ, 2019, p. 131-132), el dinero corriente comenzaba a ser la divisa extranjera, aunque estaba prohibida, "Tenerla equivalía a un delito de traición a la patria"; los seguidores del presidente son llamados Hijos de la Revolución:

> En aquel país, lo único que funcionaba era la máquina de matar y robar, la ingeniería del pillaje. Los vi crecer y formar parte del paisaje, al que se acoplaron como algo normal: una presencia camuflada en el desorden y el caos, protegida y alimentada por la Revolución. Casi todas las milicias estaban compuestas por civiles. Actuaban bajo la protección de la policía. (SAINZ, 2019, p. 53)

Y así va cambiando todo el panorama de lo que antes se vivía con cierta normalidad y ahora se percibe como la modificación de todos los estamentos del país, especialmente sus instituciones. Una atmósfera oscura se ceñía sobre las ciudades y se desvanecía lo que había sido una promesa de reivindicación social y mejora colectiva. En esta novela se muestra esa realidad como un revés histórico ante las conquistas, con sus problemas y carencias, del proceso modernizador que fundó la democracia en los cuarenta años precedentes. El resultado es la consecuencia amarga de lo que se había anunciado como "el suicidio de una nación" (VARGAS LLOSA, 1999, online).

No existe un afán de romantizar el pasado, sino más bien la constancia un tanto nostálgica de lo que había y fue suplantado por una revolución, que como tantas que se ufanan de este apelativo devino resentimiento, revancha, corrupción, violencia y destrucción.

La mirada femenina de la historia

El mundo narrativo de esta novela está conformado por mujeres enérgicas. Aunque hay una valoración contrastante de sus fortalezas y debilidades, tanto la focalización del relato como las historias colaterales, están dibujadas por el perfil de mujeres que han tenido que confrontar diversos niveles de desigualdad social, presión política y abandono. Adelaida hija no sabe quién fue su padre. Su madre lucha con denuedo para alcanzar un título universitario, el cual logra gracias a un gran esfuerzo. De hecho, Adelaida es la única mujer graduada de su familia y se dedica a la enseñanza. Llenó su pequeño departamento de libros y la lectura fue tal vez la mejor herencia que dejó a su hija, que estudió literatura y periodismo.

Pese a sus diferencias sobre el presente, madre e hija mantienen un vínculo estrecho y fuerte hasta que la muerte de la madre lo rompe. Las figuras tutelares de las tías mellizas, Amelia y Clara, que vivían en Ocumare de la Costa, también se manejan por sus contrastes entre ellas, la gorda y la flaca, la emotiva y la racional; ambas luchan para mantenerse a flote con la atención de una posada cerca del mar. Ellas son también de alguna manera un motivo para avivar la memoria familiar. La muerte de la madre profundiza la introspección de la narradora sobre propia vida, sobre su pasado, y lo que su madre representaba como asidero afectivo y emocional, pero que ya se había disuelto en un balance de ganancias y pérdidas:

> Nuestra vida, mamá, estuvo llena de mujeres que barrían para ordenar su soledad. Mujeres de negro que prensaban hojas de tabaco y apartaban con una pala los frutos caídos, que reventaban contra el suelo en la madrugada. Yo, en cambio, desconozco cómo

> sacudir el polvo. Carezco de patios y mangos. De los árboles de mi calle solo caen botellas rotas. No tuvimos patios, mamá, y no te lo reprocho. (SAINZ, 2019, p. 184)

Un soliloquio recorre los momentos fijados en la memoria. Los de su madre rehaciéndose en medio de las dificultades para perseguir sus sueños y los ella, citadina y desconcertada en un presente lleno de incertidumbre. La memoria es como el crepitar del fuego en medio de la orfandad y la tristeza. Es también una forma del duelo. La historia familiar y la historia del país. Uno de los episodios más entrañables en ese recorrido, que entrelaza el recuerdo y la imaginación, lo encontramos cuando la narradora en su niñez descubre una misteriosa casa cerca del mercado de aquel pueblo, situado a la orilla del mar. La niña ha ido a comprar tomates y sin tener conciencia de sus movimientos se extravía y llega a "la casa del arquitecto", abandonada y saqueada, que guarda en sus escombros la promesa de un país boyante, en el que el orden, el buen gusto y la cultura tuvieran un lugar de resguardo. Ahora solo hay ruinas, libros desojados, restos de rituales de ocultismo y brujería:

> Tardé años en comprender que algo del brillo que refulgía en esa casa perdida en un pueblo de mar se había esparcido por todo el país: era la promesa de que algún día seríamos modernos. Una declaración de intenciones. Pero también las intenciones quedaron en ruinas, como los murales de metal arrasados y saqueados de su belleza original por los lateros. (SAINZ, 2019, p. 189-190)

Por contraste también, otras mujeres que orbitan a su alrededor en esta historia del presente, están asociadas al sistema político depredador y violento, comenzando por ese perfil absolutamente negativo de La Mariscala y sus acompañantes, para quienes hay una mirada severa, cuestionadora, pues el relato les niega valores éticos y estéticos al convertirlas en anti-heroínas.

¿Por qué se muestran estos hechos marcados por contraste? Tal vez porque sea necesario dejar el testimonio, pensar en la

escritura para la historia, documentar, porque en el futuro podrán venir discursos que nieguen todo cuanto significó este proceso de destrucción, como se ha visto en otros países en distintos momentos de la historia.

De la utopía a la distopía

Señala Todorov que "Las utopías que pretendían sustituir el presente mediocre por un futuro radiante se convirtieron en los totalitarismos del siglo XX, un remedio bastante peor que la enfermedad de la que pretendían curarnos" (2010, p. 224). La Venezuela que en 1998 eligió a Hugo Chávez como presidente, presenció vertiginosamente una serie de fracturas que marcarían profundamente el devenir. Poco tiempo después de su ascenso al poder impulsó las transformaciones que conformarían un nuevo orden, amparado en el llamado "socialismo del siglo XXI", que respaldaba un giro radical de la política, impulsado como "revolución bolivariana" y que arrancó con una reivindicación del pasado heroico de Venezuela y terminó con cambios en la nomenclatura. En muchos aspectos significó "un regreso al pasado para sustentar el mito, y una mirada al futuro para desarrollar la utopía" (TORRES, 2009, p. 209).

Pero este cambio no enderezó el rumbo del país, porque al mismo tiempo se incrementó abrumadoramente la corrupción, la violencia política, el silenciamiento de los medios de comunicación —algunos habían contribuido entusiastamente a erigir al líder carismático— y luego el consabido problema derivado de las persecuciones, encarcelamiento, muerte de opositores, represión y, finalmente, exilios y diáspora. La utopía política del socialismo reivindicativo devino distopía, puesto que en poco más de veinte años de haber refundado constitucionalmente el Estado, el país se encontraba sumido en una calamidad humanitaria, con hiperinflación, violencia, desatención médica y jurídica, desempleo, hambre y muerte.

De tal manera que el gobierno derivó hacia una forma de autoritarismo populista, "de corte totalitario, como es el caso del modelo del socialismo del siglo XXI". (BREWER-CARÍAS, 2014, p. 175). No obstante, la propaganda ha querido vender un maquillaje de normalidad, el falseamiento de la historia y la mentira que en muchos aspectos pudiera considerarse cínica. Lo que en el discurso político contemporáneo suele llamarse posverdad. Los hechos verificados han demostrado la naturaleza del mal en acciones crueles. Esto resulta de la contraposición a la idea de utopía que ha radicado ostensiblemente en el discurso político, de izquierdas y derechas, que ofrece paraísos, pero choca contra la realidad, es decir, del sueño —irrealizable— ha resultado la certeza que engendra su contrario. Como bien dice Todorov "La utopía democrática tiene derecho a existir, siempre que no intente encarnarse por la fuerza, aquí y ahora" (2002, p. 38). Es decir que la armonía que pudiera perseguirse como rasgo distintivo de un no lugar que se organiza y funciona de manera perfecta, o casi perfecta es en sí utopía totalitaria: "La utopía del siglo XX es fundamentalmente negativa; se la ha llamado distopía, antiutopía, contrautopía, utopía negra. Son varios los nombres equivalentes para designar esta forma de literatura política". (LÓPEZ KELLER, 1991, p. 7)

La novela de Karina Sainz despertó el interés de muchos lectores por la potencia de su narración y porque mostraba un escenario improbable visto desde fuera, pero al mismo tiempo, con un manejo colateral de fuentes periodísticas y testimoniales, sobre todo en el marco de la fuerte represión desatada durante el año 2017, con los resultados trágicos ya referidos por la ONG Foro Penal. Y estos hechos, focalizados en distintos sectores de Caracas tuvieron repercusión en diversas regiones del país.

¿Hasta qué punto una novela puede utilizar como telón de fondo los hechos reales para construir una expectativa verosímil?: "Los espacios distópicos como una única salvación de lo real implica que

solo hay una salvación posible: la muerte" (CUENCA POZO, 2107, p. 391). Por ello el personaje busca afanosamente una alternativa a este camino. El marco de la narración está construido a partir de hechos históricos reales, probablemente vistos desde el testimonio de sus víctimas, de los reportes policiales, de los medios de comunicación, organizaciones no gubernamentales y las redes sociales. Pero la historia que narra Karina Sainz Borgo, publicada en 2019 es ficticia, los personajes son construcciones discursivas necesarias para darle credibilidad a la narración, que al mismo tiempo le permiten deslindarse de un relato autobiográfico. Al respecto ha declarado la escritora en una conversación con Anna María Iglesia:

> Yo comparto con Adelaida Falcón territorio y generación, pero ella es la síntesis de muchas otras personas, de mujeres y de hombres que he conocido a lo largo de estos años. Además, Adelaida no se parece a mí en cuanto en ella hay un punto de odio que no solo yo no tengo, sino que me permitía mostrar narrativamente cómo una persona se va envileciendo. (IGLESIA, 2019, online)

No hay autobiografía, ha dicho la autora en numerosas oportunidades, sin embargo, muchos de esos elementos narrativos pudieran verse como alegorías o como lectura alternativa de los hechos reales, como la invasión de viviendas vacías para apropiarse de ellas, y el uso de una determinada ideología para justificar la destrucción en procura de legitimar un proyecto populista hegemónico. En ese contexto se vio también, al igual que en otros lugares y momentos de la historia, cómo el gobierno debió "confiar en delincuentes y otros elementos comprometidos de la población" (ARENDT, 2007, p. 95). Por ejemplo, en la novela aparece perfectamente identificado el abuso por parte de fuerzas policiales y paramilitares. En la realidad se les llama paradójicamente "colectivos de paz": Frente de Batalla Negro Primero, Frente de Batalla Barrio Adentro, Frente de Batalla de las Mujeres Libertadoras, Colectivo Revolucionario La Pie-

drita, entre otros. Antes fueron grupos de choque y soplones llamados "Círculos bolivarianos". Así, aparecen en la novela los comandos del colectivo "Herederos de la Lucha Armada", que perseguían y reprimían a los estudiantes. También aparecen los Motorizados de la Patria, "una infantería con la que la Revolución barría cualquier protesta contra el Comandante Presidente —así llamaron al líder de los revolucionarios tras la cuarta victoria electoral— y que con el tiempo desbordó sus territorios, competencias y objetivos" (SAINZ, 2019, p. 29). En ese marco es relevante el papel de la Mariscala, nombre que engloba a mujeres empoderadas —a veces un tanto paródicas— para defender la revolución a costa de lo que fuera:

> Todo en ella resultaba excesivo: el tamaño de su cuerpo, su hedor a sudor y perfume barato. La mandamasía que desprendía cada uno de sus músculos y sus gestos era casi procaz. Ella era la Mariscala, pues. El grado máximo de aquel ejército de miseria y violencia que asolaba la ciudad. (SAINZ, 2019, p. 77-78)

De igual manera se representa a políticos corruptos ejerciendo el poder y abusando impunemente, a comunicadores perseguidos y perseguidores, medios de comunicación silenciados frente a una abrumadora línea de medios oficiales, manipuladores y dirigidos a divulgar propaganda veinticuatro horas al día. Según la novelista Ana Teresa Torres:

> El siglo XX se construyó con grandes relatos utópicos, muchos de los cuales lograron materializarse. Pero entramos en el siglo XXI y pareciera que es al revés. El periodo de las distopías, ¿no? De hecho, hay una gran producción literaria, en este momento, de novelas y de relatos distópicos. La realidad se ha vuelto nebulosa, difícil de entender o de comprender. Desde Venezuela, me pareció que no podía escribir nada que no pasara por ese canal de la distopía. De encontrar una realidad y preguntarme ¿esto

> es posible? ¿esto está ocurriendo? Y resulta que sí. Entonces, vivimos una atmósfera distópica (TORRES, 2021, online).

Mirada alegórica a la realidad

La novela narra también la correlación de apoyo mutuo que se establece entre los vecinos. En no todas las sociedades se establece un intercambio natural entre los habitantes de un mismo barrio o, en este caso particular, de un mismo edificio. En esta novela se muestra una dinámica de intercambio que pudiera ser distintiva de buena parte la sociedad latinoamericana, la solidaridad, pero que aquí se ofrece como contraste. El vecino puede ser aliado o puede ser un delator. Por ejemplo, la narradora comparte intereses con Ana y Santiago, ambos víctimas también de la represión. Santiago, primero aparece como colaborador del régimen, luego fue apresado por los Hijos de la Revolución, un "verdugo sin armas, era una víctima barata para quien quisiera devolver la ración de odio que el Comandante nos había legado" (SAINZ, 2019, p. 107) y fue recluido en "la tumba", una cárcel construida en el centro de la ciudad de Caracas, cinco piso por debajo de la superficie terrestre, en la que internaban a los presos políticos; allí les negaban las mínimas atenciones y eran sometidos a la llamada "tortura blanca"[7]. Este personaje tendrá un papel importante para el desarrollo posterior de las acciones, pues representa la paradoja de los victimarios que luego terminan como víctimas del proceso que defienden: constatar la pesadilla en que se convierte el sueño revolucionario.

La escena narrada por Adelaida tras el retorno del cementerio luego de inhumar el cuerpo de su madre es de un realismo tétrico, una mezcla de repudio y conmiseración ante

7 La tumba no tenía ventilación ni luz natural. Todo estaba pintado de blanco, con refrigeración intensa las 24 horas. Lo único que podían escuchar era el paso del metro en la superficie, indicador que tenían los presos para saber si era de día o de noche. (VINOGRADOFF, 2015). También se hizo el vídeo-documental "La tumba" (MORÓN IGLESIAS, 2015).

un "entierro de malandros", marcado por la presencia de los "colectivos", grupos uniformados con camisetas rojas, oyendo reguetón y dejando que una adolescente bailara sobre el féretro. Escena bizarra, pero bastante fiel a lo que se ha visto y documentado como parte de los rituales funerarios de algunas de estas agrupaciones: "Allí congregados formaban una rueda alrededor de aquella caja a la que propinaban ramazos y contra la que escupían buches de alcohol. Empinaban, bebían y escupían". (SAINZ, 2019, p. 29-30)

Para Adelaida la muerte de la madre supone no solamente la desaparición de su referente afectivo más importante, sino también, de manera simultánea, del refugio que representa el hogar. Al haber sido despojada del departamento en la que ambas vivían se encienden las alarmas y de súbito comprende que su permanencia en ese espacio no tiene razón de ser. Se prepara para abandonar hogar y país de manera forzosa.

Los frecuentes repasos a la infancia son elementos sugerentes de la historia personal que justifican lo que se trama hacia el futuro. La narradora tiene que valorar su pasado inmediato. Sus estudios universitarios, su trabajo como periodista y correctora de galeras para una editorial extranjera. Todo ello para constatar que ya nada tiene sentido.

A raíz de la muerte de su madre la hija decide cerrar el ciclo de la procreación. Antes, Adelaida había mantenido una relación afectiva con el periodista Francisco Salazar Solano, "el periodista de política que más exclusivas había dado sobre las actividades de la guerrilla colombiana" (SAINZ, 2019, p. 122). Después de tres años de relación, estaban a una semana de la fecha convenida para casarse cuando la violencia truncó el proyecto; habían compartido juntos la vocación y la aventura en medio de los conflictos de la frontera colombo-venezolana, pero él había documentado un hecho atroz, vinculado con el asesinato de un hombre secuestrado por la

guerrilla. Importantes figuras del gobierno estaban involucradas. Lo consideraron un delator y así se convirtió en "el reportero al que un grupo de guerrilleros encontró para cobrarle a plomo la fotografía con la que había ganado el Premio Iberoamericano de Libertad de Prensa". (SAINZ, 2019, p. 128)

Este hecho muestra además un entramado que tiene que ver no solo con los grupos guerrilleros en conflicto, sino con la presencia militar, paramilitar y el tráfico de drogas en la frontera entre Venezuela y Colombia.

Transgresión y fuerza telúrica

La mirada de la narración es transgresora por cuanto se enfrenta a distintos órdenes: el patriarcal, el militar y el político. Pero también es una novela profundamente comprometida con la Venezuela contemporánea. Aunque es la historia de una mujer que vive en un país que se desdibuja como una 'fantasmagoría', tiene que construir contrastes entre la dureza del presente, la nostalgia por un pasado aunque no feliz del todo, sí suficiente y digno, ante el panorama de un futuro incierto. La novela propone un diálogo complejo y no complaciente con la historia presente y con la cultura arraigada —pero al mismo tiempo vulnerable de la protagonista—, de la que finalmente tiene que deslindarse. En ese sentido corresponde a los deseos de supervivencia, presente en todos los tiempos y culturas. En una entrevista con Claudia Cavallin la novelista reconoce:

> Adelaida Falcón es el retrato de una mujer que habita la orfandad. Es alguien atravesado por la ira, alguien que desea sobrevivir, pero se siente culpable por conseguirlo. Escrita con una profunda conciencia del desarraigo, macerada en la sensación de llevar a cuestas la pobreza y la muerte de un país que desaparece, esta novela hunde sus raíces en una sociedad acostumbrada a morir matando, un mundo construido por mujeres, la fuerza principal de esta historia. Las mujeres dan entidad y cuerpo a la supervivencia como un acto de amor y crueldad. En *La hija de*

> *la española*, la madre es una fuerza casi telúrica e hirviente. La madre es la patria y el derecho de morir en ella. No creo, ni mucho menos, que esta historia hable sólo de un país y un tiempo. A ella han ido a parar todos cuantos han perdido o les han arrebatado su lugar en el mundo. (CAVALLIN, 2019, online)

Paso a paso se va transparentando el efecto de las carencias. El trabajo se hace precario, la hiperinflación destruye el poder adquisitivo de los salarios y paulatinamente brota el fantasma del hambre que recorre las páginas, pero que de igual manera no es sino otro reflejo de la violencia que va registrando el día a día. Ha dicho la narradora en la misma entrevista con Claudia Cavallín:

> En esta historia no hay comida, no hay paz, no hay compasión... no existe ni la más elemental compasión al momento de enterrar a los muertos. El papel del hambre en esta novela es una fuerza que se desata, porque ningún personaje puede decidir sobre eso. Nadie puede controlar esa sensación de infierno. (CAVALLIN, 2019, online)

Esa sensación de infierno está sustentada en la supresión paulatina de las condiciones de vida digna, que es un proceso típico de las ideologías totalitarias, basadas en "el rechazo de la autonomía personal, la supresión de la libertad, la sumisión de todos a un poder absoluto, sumisión garantizada por el terror o la represión" (TODOROV, 2002, p. 58). La única opción que encuentra Adelaida para huir del país es salir de sí misma, convertirse en otra persona. Es un giro inesperado que potencia las acciones. Señala el escritor Juan Carlos Méndez Guédez:

> La escueta novela familiar de la protagonista de *La hija de la española* colapsa sin remedio. No tiene futuro ni escape. De allí ese giro maravilloso que dispara las acciones del libro, cuando el personaje principal, rodeado por una cotidianeidad en la que resuenan los disparos, la escasez, los ajusticiamientos, los arrestos, comprende que su opción de supervivencia es convertirse en otra persona; suplantar la identidad de alguien que sí tiene

> expectativas. La fina ironía de esta pieza narrativa nos sorprende cuando vemos que la esperanza y la huida no están del lado de Adelaida Falcón, sino que se encuentran junto a Aurora Peralta, española recientemente fallecida. Porque en Venezuela el futuro es de los cadáveres; no de las personas vivas (MÉNDEZ GUÉDEZ, 2019, p. 244).

Pero allí también se escode el horror. Aurora trata de convertirse en "otra" para alcanzar el objetivo básico de sobrevivir, pero esto es también un camino tortuoso, es como una especie de viaje al infierno, siempre bajo la duda, la sospecha o el borde de la muerte. "Sobrevivir es parte del horror que viaja con quien escapa" (SAINZ, 2019, p. 216). Los episodios narrados como peripecias para lograr la salida del país también forman parte de ese panorama de abyección: extorsión, intimidación, miedo, abuso de poder, pero al mismo tiempo revela lo vulnerables que son los sistemas de control. La narradora logra superar las inspecciones de identidad y equipaje sin que sea detectado el fraude. Esto pudiera verse como algo inverosímil, pero no, en la realidad se documenta cómo hay muchos casos de extranjeros de las nacionalidades más remotas que se mueven libremente por el mundo con pasaportes auténticos, expedidos de manera irregular por aquel estado fallido, la mayor parte de las veces obtenidos mediante sobornos o tráfico de influencias. Todo este proceso se narra con una fuerte carga de aprensión e incertidumbre, con tensión dramática. Es un tránsito aterrador, pero necesario para alcanzar su meta, que es la huida, lo que para Adelaida Falcón, convertida ahora en Aurora Peralta, sería un renacer, una vuelta a la vida.

El impacto de la novela

La hija de la española apareció bajo el buen augurio de múltiples ediciones y traducciones y se ha abierto una mirada de lectores interesados en el trasfondo de la historia. La tragedia venezolana

había sido desestimada e ignorada durante muchos años, tanto por los gobiernos y la ciudadanía de países vecinos como por los más distantes. Fue un proceso lento el que permitió la visibilización de la profunda crisis, antes de radicalizarse el fenómeno migratorio masivo. Aunque la percepción ha ido cambiando y el problema nómada se ha visto como una crisis humanitaria, ahora hay más miradas críticas sobre lo que está pasando. Inevitablemente se trata de una novela política que trata de no hacer panfleto de las circunstancias. Hay víctimas y victimarios y hay una intención manifiesta de mostrar cómo un personaje con el que tal vez podríamos empatizar como lectores, también puede convertirse en verdugo, vemos cómo se va envileciendo y puede manifestar la crueldad como único recurso de sobrevivencia, lo cual es terrible desde el punto de vista ético.

La misma autora lo ha comentado ante la pregunta de una periodista sobre el hecho de que la novela ha aparecido en un momento en que Venezuela está en las primeras páginas de los diarios. La escritora responde:

> Y sin embargo la tragedia venezolana lleva años ocurriendo. Las voces críticas eran como Casandra, condenadas a no ser creídas. En el marco internacional la gente utilizaba a mi país como un ping pong político, pero nadie tenía verdadero interés por el tema. Ahora, viendo a la gente abrigarse con toallas parece que sí, que ahora es verdad. (HEVIA, 2019, online)

El interés también tiene otra motivación, vistos los resultados de estos últimos años de ejercicio de un proyecto político que se ha llevado a contracorriente de los intereses del país. Ante la realidad desnudada por la diáspora se ha incrementado el interés por lo que sucede en Venezuela:

> En términos generales, los gobiernos de Hugo Chávez y Nicolás Maduro supeditaron los procesos económicos (criterios de eficiencia, estabilidad macroeconómica, o fortalecimiento del mercado) a los objetivos políticos, los cuales pueden resumirse

> en su estrategia de centralización, aumento y mantenimiento del poder sin importar los costos sociales. (SPIRITTO; TREPPICIONE, 2021, p. 384)

Aparte, habría que considerar que si bien la novela huye de los estereotipos de la auto ficción, del realismo convocado por un espacio-tiempo reconocible, va hacia una forma de relación autotélica, es decir, que construye su universo cerrado, con sus referentes espaciales, topológicos y cronológicos para construir su realidad propia, que usa los recursos de la ficción con absoluta libertad. Esto podría interpretarse como una traición a lo real, que por distintas maneras trata de deslindarse; sin embargo, la historia narrada no pretende construirse como una especie de "memoria colectiva", sino como el relato de una escritora afectada o conmovida por una tragedia, la que intenta comprender como un sino de su tiempo.

Volviendo al tema de los referentes, que ha sido razón de más de una lectura airada, pues pareciera reclamarse más "realismo", vemos también algunos aspectos disconformes. Por ejemplo, desde el aeropuerto internacional no se ve Caracas (no se menciona Maiquetía); las avenidas de la capital no coindicen exactamente con el lugar donde se desarrollan ciertas acciones; espacios públicos se han transportado imaginativamente del entorno, y así hay otros espacios que no coinciden con los "reales". Lo mismo ocurre con el lenguaje. Hay quienes quieren leer una novela "venezolana", y buscan en el lenguaje las trazas de la autorrepresentación. La novela no cae en el "color local" por más que deje en claro los referentes lingüísticos que se pueden encontrar como registros léxicos de uso nacional: "tamarindo, parchita, mango, mamey, merey, mamón, ciruela de huesito, martinica, guanábana" (SAINZ, 2019, p. 184). También estos son una licencia para afianzar a la infancia como espacio de la memoria. Sin embargo, para algunos lectores es chocante el

uso de expresiones como datáfono por punto de venta, bragas por pantaletas, pisos en vez de viviendas, compresas por toallas sanitarias; así tarta, cría y expresiones como "ir tirando", "ella bajaría al quiosco *a* por Él" o "¿Venían *a* por Santiago? (énfasis nuestro), entre muchas otras que no corresponden a los registros léxicos habituales en el habla venezolana.

En conclusión

El camino paralelo que nos muestra la novela es el correlato de lo que podría verificarse en la realidad venezolana actual, desde la ficción. La novela habla de la hiperinflación, de la desaparición paulatina del valor del bolívar como moneda y luego del escamoteo de los billetes y prácticamente la desaparición del dinero en efectivo. Se habla del mercado negro, de la carestía, la delincuencia, los apagones, de los Comités Locales de Abastecimiento y Producción (llamados comúnmente CLAP), utilizados como forma de control social, en fin, se habla de la sobrevivencia. En marzo de 2021 Michelle Bachelet, Alta Comisionada de la ONU para los derechos humanos informó que la crisis venezolana se había agudizado y centró sus comentarios en los siguientes aspectos: El salario mensual es menor a un dólar; los alimentos han aumentado 1.800% en un año; un tercio de los venezolanos sufre inseguridad alimentaria; servicios básicos limitados; profundización de la crisis humanitaria y continúan denuncias de ejecuciones extrajudiciales. (ONG. Provea, 2021)

Sabemos que la literatura, lejos de ser una forma que refiere exclusivamente y de manera unívoca mundos imaginados, también nos motiva a pensar el mundo real, a problematizar el contexto a través de las circunstancias que viven y padecen los personajes. Siempre podremos corroborar que:

> [...] el novelista escribe con una estructura textual, una trama narrativa y elementos dramáticos, vinculados a su contexto. Crea

> sus personajes: 1) a partir de su realidad, una realidad cercana o lejana; 2) fusiona un ser inexistente y elementos de la realidad a su alcance; y 3) se proyecta él mismo, resaltando elementos de su consciencia y de su entorno. Lo que hace que en una novela u otro tipo de obra de arte los personajes actúen de forma parecida a como lo hacen las personas de su época, su cultura y su mundo. (MORALES; BAÑUELOS, 2017, p. 276)

Puesto que las obras literarias y especialmente las novelas no tienen por qué responder a las preguntas de su realidad intrínseca, ni siquiera a la verificación de su presente, menos aún elaborar conclusiones cerradas, sí deben suscitar la emoción y la reflexión como procesos inherentes al desafío intelectual. *La hija de la española* llama la atención sobre ese país que ya no fue y que se ha ido deslizando lejos de los criterios más o menos estables —legalidad e institucionalidad— de las democracias occidentales, que ha seguido una deriva hacia un estado autocrático y bajo un sistema de control que se quiere comunal. Hay muchos niveles de lectura, por supuesto, y no debemos forzar la perspectiva que la obra propone, incluso la ausencia de matices, así que el panorama puede ser muy amplio y complejo. De igual manera, pudiera no haber empatía con la protagonista, que se muestra como víctima pero que es también victimaria o impostora. Ser "otra", tiene un costo alto para un personaje que se asume lúcido en medio de una especie de espejismo, que a la larga resulta interpretación simbólica de una realidad cruel, deshumanizada y distorsionada en el lenguaje que la nombra; así siempre quedan muchas preguntas por responder: "¿Por dónde comienza una persona a mentir? ¿Por el nombre? ¿Por el gesto? ¿Por los recuerdos? ¿Acaso por las palabras?" (SAINZ, 2019, p. 210).

La autora publicó en 2021 su segunda novela, titulada *El tercer país*, cuyo *motivo* sigue siendo el reclamo ante la falta de compasión, de empatía hacia las víctimas y el derecho a la muerte digna. Además, se conecta con su primera novela: "Aquel era un

relato de la pérdida que participaba de la idea que yo experimentaba. Adelaida Falcón [protagonista de *La hija de la española*] es una desarraigada, una huida... Yo siempre me sentiré una desertora". (SUÁREZ, 2021, online)

La voz autorial y el enmascaramiento de la narradora legitiman la propuesta ficcional de esta obra. *La hija de la española* no pretende convertirse en un relato testimonial, como hemos advertido, pero ofrece una serie de elementos para comprender cómo hechos de la historia real son ignorados, pretenden ocultarse o simplemente se niegan como realidad. Como se ha dicho tantas veces, la realidad supera la ficción y, como ha sucedido con otros hechos de la historia, hasta que el problema se hace inmanejable y ya no se puede ocultar, estalla frente al rostro de los incrédulos. Tal vez desde el periodismo, así como de otros registros disponibles se pueda verificar el contexto de aquellos días de horror que se revelan en la novela. En el futuro tal vez muchas víctimas puedan refrendar los detalles particulares de esta época oscura. También se escribirán los testimonios de los martirizados, sin duda alguna, pero la literatura seguirá siendo una forma de aproximación. Bajo la conciencia de que en esos tiempos se vivenció la miseria y la crueldad a la que pueden ser arrastrados los seres humanos, podrán verse las caras del mal como algo, "que engloba una serie de violencias muy diversas: guerras, genocidios, masacres, torturas, violaciones, crímenes y sufrimientos que se infligen y se padecen" (TÓDOROV, 2009, p. 247).

Eso ha pasado con muchos de los hechos de la historia reciente de Venezuela y que por razones que el devenir irá revelando, no han tenido el peso suficiente como para atenderlos dentro de lo que se pudo haber considerado oportunamente como el inicio de una catástrofe humanitaria. En términos de Hannah Arendt, es necesaria una responsabilidad moral, que se enraíza en la ética política que debe prevalecer en el registro discursivo de la Historia:

> El historiador de los tiempos modernos necesita de una especial precaución cuando se enfrenta con opiniones aceptadas que aseguran explicar tendencias completas de la Historia, porque el último siglo ha producido incontables ideologías que pretenden ser las claves de la Historia y que no son más que desesperados intentos de escapar a la responsabilidad. (ARENDT, 2017, p. 72)

Como propone Emilia Deffis para el caso de la literatura argentina, en el futuro próximo la literatura venezolana tendrá que seguir revisando los hechos y volver a los referentes de lo vivido más allá de lo que pudiera considerarse materia narrativa. Ya lo hacen en este marco las novelas y relatos que hemos mencionado, pues llevan implícita esta conciencia: "A la cultura de la impunidad y el olvido que las metrópolis intentan imponer en los países de América, los escritores, muchos de ellos peregrinos en su patria (exiliados dentro y fuera del país), oponen una cultura de la memoria por la justicia". (DEFFIS, 2005, p. 114)

¿Hasta qué punto una obra literaria nos permite contrastar la realidad, verificable y documentada? La literatura nos permite pensar el sentido de lo real, asociar las diversas capas que conforman una obra literaria particular, así como la interpretación del discurso jurídico puede dar cuenta de las constantes violaciones de las leyes. El discurso literario también permite observar la realidad y no pretende convertirse en verdad, simplemente no puede escapar de los hechos y guardarse en la impunidad del olvido.

REFERENCIAS

AGRAZ ORTIZ, Alba; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (eds.). *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.

ARENDT, Hannah. *Karl Marx y la tradición del pensamiento político*

occidental. Traducción: Marina López y Agustín Serrano de Haro. Madrid: Encuentro, 2007. *E-book*.

_____. *Los orígenes del totalitarismo*. Traducción: Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial, 2017.

ARENDT, Hannah; McCARTHY, Mary. *Entre amigas. Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy (1949-1975)*. Traducción: Ana María Becciu. Barcelona: Lumen, 2015. *E-book*.

BREWER-CARÍAS, Allan. *Estado totalitario y desprecio a la Ley. La desconstitucionalización, desjuridificación, desjudicialización y desdemocratización de Venezuela*. Caracas: Fundación de Derecho Público, Editorial Jurídica Venezolana, 2014.

BREWER-CARÍAS, Allan; AYALA CORAO, Carlos. *¡Justicia al fin justicia! La condena internacional al estado de Venezuela en el caso Allan R. Brewer-Carías vs. Venezuela*. Caracas: Academia de Ciencias Políticas y Sociales, Editorial Jurídica Venezolana, 2022.

CAVALLIN, Claudia. La madre es la patria y el derecho de morir en ella. Entrevista a Karina Sainz Borgo. *Latin American Literature Today*, Oklahoma, n. 11, agosto, 2019.

Disponible en: http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/agosto/%E2%80%9Cla-madre-es-la-patria-y-el-derecho-de-morir-en-ella%E2%80%9D-una-entrevista-karina-sainz-borgo. Acceso en: 16 enero 2022.

CUENCA POZO, Cristian. Los espacios distópicos como una única salvación de lo real. *In*: AGRAZ ORTIZ, Alba; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (eds.). *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017, p. 385-392.

DEFFIS, Emilia. La reconstrucción de la memoria en tres escritores andinos: Di Benedetto, Moyano y Tizón. *In*: PALLEIRO, Inés María (comp.). *Narrativa: identidades y memoria*. Buenos Aires: Dunken, 2005, p. 105-115.

GOMES, Miguel. Nocturama y el ciclo del chavismo. *El Nacional,* Caracas, 24 marzo 2019, p. 6-7. Papel Literario.

GOYO PONTE, Einar. *La hija de la española*: la escritura de la urgencia. *Trópico absoluto,* Caracas, 7 nov. 2019. Disponible en: https://tropicoabsoluto.com/2019/11/07/la-hija-de-la-espanola-la-escritura-de-la-urgencia/. Acceso en: 16 mayo 2021.

HERNÁNDEZ G., José Ignacio. Allan R. Brewer-Carías y el Autoritarismo Judicial en Venezuela. Breves notas sobre la decisión del Comité de Derechos

Humanos. In: BREWER-CARÍAS, Allan; AYALA CORAO, Carlos. *¡Justicia al fin justicia! La condena internacional al estado de Venezuela en el caso Allan R. Brewer-Carías vs. Venezuela*. Caracas: Academia de Ciencias Políticas y Sociales, Editorial Jurídica Venezolana, 2022, p. 139-151.

HEVIA, Elena. Mi libro cuenta cómo se pudrió Venezuela. Entrevista a Karina Sainz Borgo. *El periódico*, Madrid, 7 mayo 2019. Disponible en: https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190507/karina-sainz-borgo-entrevista-la-hija-de-la-espanola-7442271. Acceso en: 19 jun. 2021.

IGLESIA, Anna María. Una intervención en Venezuela sería Bahía de Cochinos. Entrevista a Karina Sainz Borgo. *El Confidencial*, Madrid, 12 abr. 2019. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-04-11/karina-sainz-borgo-la-hija-de-la-espanola-entrevista_1925918/. Acceso en: 23 jun. 2021.

ITRIAGO, Dalila. Lo que nos está ocurriendo es una tragedia de proporciones monumentales pero es una oportunidad. Entrevista a Karina Sainz Borgo. *Prodavinci*, Caracas, 12 dic 2019. Disponible en: https://prodavinci.com/karina-sainz-borgo-lo-que-nos-esta-ocurriendo-es-una-tragedia-de-proporciones-monumentales-pero-es-una-oportunidad/. Acceso en: 8 jun. 2021.

LÓPEZ KELLER, Estrella. Distopía: otro final de la utopía. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, n. 55, p. 7-23, 1991.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. El príncipe azul con ojos de sangre. *Cuadernos Hispanoamericanos,* n. 829-830, p. 241-244, 2019. Disponible en: https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-principe-azul-con-ojos-de-sangre/. Acceso en: 16 sep. 2021.

MORALES JASSO, Gerardo; BAÑUELOS AQUINO, Víctor Manuel. Debates en torno al concepto de "novela histórica". Propuestas desde el diálogo entre la historiografía y la crítica literaria. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, n. 152, p. 267-302, 2017.

MORÓN IGLESIAS, Maru. La tumba (The Tom), 2015. 1 vídeo (27 min). Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=z-KnCcQrn_w. Acceso en: 12 dic. 2021.

ONG. Foro Penal (2017). Disponible en: https://foropenal.com/reporte-la-represion-venezuela-2017/. Acceso en: 22 sep. 2021.

ONG. Programa Venezolano de Educación Acción en Derechos Humanos (Provea, 2021). Disponible en: https://provea.org/actualidad/organizaciones-internacionales/declaracion-de-la-mision-de-determinacion-de-los-

-hechos-sobre-venezuela-46a-sesion-consejo-de-derechos-humanos-onu/. Acceso en: 10 dic. 2021

ONU. Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR, 2021). Disponible en: https://eacnur.org/es/labor/emergencias/venezuela-crisis-de-refugiados-y-migrantes. Acceso en: 23 enero 2022.

ONU. Corte Penal Internacional (CPI, 2021). Disponible en: https://www.hrw.org/es/news/2021/11/03/la-corte-penal-internacional-abre-investigacion-sobre-venezuela. Acceso en: 23 enero 2022.

PALLEIRO, Inés María (comp.). *Narrativa: identidades y memoria*. Buenos Aires: Dunken, 2005.

PLATAFORMA DE COORDINACIÓN INTERAGENCIAL PARA REFUGIADOS Y MIGRANTES DE VENEZUELA (R4V, 2022). Disponible en: https://www.r4v.info/es/refugiadosymigrantes. Acceso en: 20 febrero 2022.

SAINZ BORGO, Karina. *La hija de la española*. Caracas: Abediciones, 2019.

SPIRITTO, Fernando; TREPPICIONE, Piero. Venezuela. In: VIRTUOSO, Francisco José (coord.). *Crisis y desencanto con la democracia en América Latina*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2021, p. 377-392.

SUÁREZ, César. Vivimos tras un vidrio de bienestar que nos aleja de la realidad. Entender el dolor de los demás es la mejor manera de comunicarnos. *Telva*, Madrid, 12 marzo 2021. Disponible en: https://www.telva.com/cultura/2021/03/12/604a042c01a2f1c1178b4632.html?fbclid=IwAR3wa1ykkUIqd2lrPL1ROM7ej2XaSh_up6AH7xP3ZKhReNEdwSIx-2Q1NJ4. Acceso en: 12 oct. 2021.

TODOROV, Tzvetan. *La experiencia totalitaria*. Traducción: Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010. *E-book*.

_____. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Traducción: Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

TORRES, Ana Teresa. *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Alfa, 2009. *E-book*.

_____. Vivimos en una gran distopía, *Prodavinci*, Caracas, 7 marzo 2021. Disponible en: https://prodavinci.com/ana-teresa-torres-vivimos-en-una-gran-distopia/. Acceso en: 16 enero 2022.

VARGAS LLOSA, Mario. El suicidio de una nación. *El país*, Madrid, 8 agosto 1999.Disponible en: https://elpais.com/diario/1999/08/08/opinion/934063208_850215.html. Acceso en: 9 enero 2022.

VINOGRADOF, Ludmila. La tumba, siete celdas de tortura en el corazón de Caracas, *ABC*, Madrid, 10 febrero 2015. Disponible en: https://www.abc.es/internacional/20150210/abci-tumba-celdas-tortura-venezuela-201502091144.html. Acceso en: 12 enero 2022.

VIRTUOSO, Francisco José (coord.). *Crisis y desencanto con la democracia en América Latina*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2021.

Venezuela bajo la mirada caleidoscópica de Ana Teresa Torres. Cuatro momentos de su itinerario.

Jesús O. Arellano P.[1]

La obra de Ana Teresa Torres destaca en el panorama literario venezolano por su interés en exponer la crisis cultural, económica y política de la Venezuela del siglo XXI. Su motivación por retratar esta crisis la llevó a experimentar con distintos géneros narrativos que van desde la novela histórica, con *La escribana del viento* (2013), hasta las ficciones distópicas con *Diorama* (2021a), pasando por el diario, con *Diario en ruinas (1998-2017)* (2018), y la escritura de un relato de viajes con *Viaje al poscomunismo*, (2020). Estos cuatro libros tienen en común el hecho de textualizar la crisis sociopolítica del país, que incluye la crisis migratoria, el deterioro del espacio y la necesidad de configurar una memoria este período. Es por eso que en este trabajo pretendo analizar cómo los desplazamientos, el espacio y la memoria se articulan en la obra de Torres para ofrecer una perspectiva caleidoscópica (BENJAMIN, 1987; DIDI-HUBERMAN, 2011) del acontecer venezolano. Para esto será necesario identificar algunas "imágenes sobrevivientes" (DIDI-HUBERMAN, 2009) en cada uno de sus libros, lo que nos lleva a reflexionar sobre las distintas formas de memorias a las que Torres apela. Una memoria que emerge de las ruinas de la cultura y del espacio citadino de Venezuela y nos lleva a cuestionar sobre la importancia de los espacios de recordación (ASSMANN, 2011).

1 Programa de Pós-Graduação em Letras: Estúdios Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

La lectura de la obra de Torres bajo estas perspectivas nos permite evidenciar como la crisis venezolana deviene en una catástrofe que desafía, expande y cuestiona los límites de la ficción.

Ana Teresa Torres ha producido una obra que posicionó la voz de la mujer en el panorama literario venezolano. Desarrolló proyectos literarios que redimensionaron la estética narrativa al producir obras cuyos temas interrogan curiosamente las formaciones sociales, políticas, nacionales y morales contemporáneas. Su propuesta ofrece siempre una renovación del oficio literario. En su obra destaca un interés por las letras y la cultura, lo que se traduce en interés por la humanidad. Ana Teresa Torres ha hecho de la literatura el espacio donde desplegar una multiplicidad de preguntas que nos permiten apuntar a posibles comprensiones de nuestra historia y nuestra contemporaneidad.

Algunas observaciones sobre la trayectoria de Ana Teresa Torres nos permiten tener una perspectiva más amplia del contexto histórico y político de su obra. Torres nació el 6 de julio de 1945 en Caracas, donde vivió su primera infancia. Creció con su abuela debido a la muerte prematura de su madre, cuando ella tenía solo seis años. Cursó sus primeros estudios en Madrid e incluso empezó allá el curso de filosofía y literatura, pero, en 1964 se mudó permanentemente en Venezuela. Al final de Años 50, Ana Teresa dejó de lado su interés por la literatura para estudiar psicología entre 1964 y 1968, en Caracas. Durante más de dos décadas Torres ahondó en la psique humana, ejercitándose en la tarea de construir y reconstruir narraciones. Alimentó su ímpetu por escribir, dejándolo aflorar, en pocas ocasiones, en forma de breves narraciones, hasta que estalló definitivamente a finales de los años ochenta, cuando ganó el premio de cuentos de El Nacional, con “Retrato frente al Mar”, que es el preludio del vínculo entre literatura e imagen, presente a lo largo de su obra. Desde entonces ha ido consolidando una amplia y diversa trayectoria que incluye temas variados como el erotismo con

La Favorita del Señor (2001), la ficción distópica con *Nocturama* (2006), el drama psicológico con *Vagas desapariciones* (1995), *El corazón del otro* (2005) y *La fascinación de la víctima* (2008). Sin embargo, es reconocida por su trabajo con la narrativa histórica, porque a través de algunas de sus novelas explora la historia de la Venezuela contemporánea y revisita el pasado para reelaborar el discurso desde la perspectiva de las mujeres en cada uno de los períodos de la historia nacional.

Este trabajo de exploración histórica en la narrativa se inicia con *El exilio del tiempo* (1990), continuó con *Doña Inés contra el olvido* (1992), *Malena de cinco mundos* (1997) y luego retomado con *Me abrazó tan largamente* (2005) y *La Escribana del viento* (2013), novelas que responden no solo a los criterios de novela histórica, sino también a la narrativa testimonial y de memorias. Además, podríamos añadir a esta lista la biografía de Lya Imber que publicó en 2010 y su libro *Diario en ruinas (1998-2017)* de 2018, en el que registra sus experiencias como escritora en los últimos años, cuando el país entraba progresivamente en una crisis política, social y económica. En los dos últimos años también ha publicado un diario de los viajes que realizó con Yolanda Pantin, poeta y fotógrafa venezolana, por los países de Europa del Este que adoptaron como sistema el comunismo, titulado *Viaje al Poscomunismo* (2020), y recientemente publicó otra novela, *Diorama* (2021a), catalogada como ficción distópica.

Además de esta extensa obra literaria, Torres también se dedicó a cultivar el ensayo donde explora diversos temas que van desde la psicología con libros como *Elegir a neurosis* (1992), *El amor como síntoma* (1993) y *Territorios eróticos* (1998). Escribió también libros donde reflexiona sobre la identidad cultural de Venezuela y el culto a Simón Bolívar, como *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a La Revolución Bolivariana* (2009), o sobre el femenino como *Historias del Continente Oscuro: ensayos sobre*

la condición femenina (2007). Posee también algunas producciones donde habla sobre la escritura como labor y profesión, como: *A Beneficio de Inventario* (2000) y *El Oficio por dentro* (2012). De su preocupación por el rescate y posicionamiento de las voces femeninas en el Venezuela, surgieron dos antologías: la primera, organizada junto a Yolanda Pantin y titulada *El hilo de la voz. Una antología crítica de escritoras venezolanas XX*, (2003); la segunda, *Fervor de Caracas*, (2015), una recopilación de textos, dedicados a la ciudad de Caracas, que se centra en la memoria del espacio y hace un recorrido por los múltiples cambios que se han producido en la ciudad a lo largo del tiempo y que quedaron registrados en la literatura, específicamente en la crónica. De esta basta obra me ocuparé solamente de sus últimas novelas, pues es en estas donde expone su revisión minuciosa da a historia venezolana recurriendo a mostrar los vínculos entre el pasado y el presente.

Memoria, hurgar en el vaciadero de lo inútil

Ana Teresa Torres enfatiza la importancia de la historia y de la memoria para la configuración del imaginario nacional en sus primeras novelas. *El exilio del tiempo* (1990) muestra, desde las memorias de una joven, una ciudad, que después de un largo viaje, le resulta extraña. Habiendo pasado algún tiempo en el exterior, esta joven, regresa a Caracas y observa el cambio de la ciudad. *Doña Inés contra el olvido* (1992) evoca en el título una insistencia en la memoria. Estas modalidades de revisita al pasado revelan una forma de textualizar la memoria y la historia que focalizan lo cotidiano y el quehacer diario fue denominado por Luz Marina Rivas "novelas intrahistóricas" (2004).

En las producciones más recientes de Torres, encontramos otras perspectivas en torno a la memoria que va más allá del registro de la intrahistoria. En sus ensayos piensa la memoria y el acto de recordar como una visita al basurero: "La tarea del que recuerda es

similar a la de quien hurga en el vaciadero de lo inútil, lo desechado, lo residual" (TORRES, 2000, p. 84). Y explica cuál es el objetivo de esa visita al vaciadero: "Se entra en ese basural a recoger lo que han dejado allí para dignificarlo, para darle un lugar honroso, para vivificarlo. En ese sentido, es sagrado. Pero, ¿de qué materia son los residuos de la memoria contemporánea?" (TORRES, 2000, p. 84).

Como vemos, la idea de dignificar lo que está en el vaciadero se emparenta con la idea de "hacer justicia poética" (TORRES, 2013, p. 382). Pero, lo que inquieta a Torres es la materialidad, la medialidad o los medios, y por eso la pregunta sobre la materia de los residuos de la memoria contemporánea.

La pregunta de Torres, así como su afirmación sobre la memoria hecha de residuos, me lleva a pensar en las *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin. Específicamente la tesis IX donde explica que "en lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, él [el ángel de la historia] ve una catástrofe única que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar" (BENJAMIN, 2008, p.44, cursivas del autor)

En ese sentido, Benjamin (1987) hace referencia a los restos en otro de sus ensayos "experiencia y pobreza" (p. 114). En este explica que la narración en la contemporaneidad está condicionada por la falta de experiencia y en consecuencia un narrador moderno es un narrador que trabaja a partir de los restos. Un narrador es para Benjamin (1987) un *Lumpensammler*, un trapero. Esa concepción de la memoria elaborada a partir del resto es redimensionada en el arte y no solo en la literatura, así lo vemos en las innumerables propuestas artísticas contemporáneas y performáticas que rescatan formaciones culturales que hasta hace poco no eran consideradas arte. Expresiones artísticas que juegan con la materialidad de los objetos y los resignifican. Esa resignificación ha llevado a pensadores como Alaida Assmann (2011) a hablar de la memoria como "basura". Los objetos usados en el arte contemporáneo son el resultado de

desechos de generaciones anteriores, o incluso desechos contemporáneos que son "reciclados" adquiriendo nuevos significados, contando en simultáneo una nueva historia y mostrándose como vestigios del pasado, ofrecen su materialidad para ser resignificada.

En estas primeras conceptualizaciones de la memoria de Torres que dialogan con las propuestas de Assmann y de Benjamin vemos una teorización de la memoria en función de esas expresiones culturales, narrativas y artísticas que resguardan el pasado e intentan dignificarlo y hacer una justicia poética. Sin embargo, el acontecer político venezolano llevó a Torres a repensar esa idea de memoria. En uno de sus últimos libros, *Viaje al poscomunismo* (2020), pone en evidencia otro punto muy discutido cundo hablamos de memoria: ¿qué se propone un intelectual cuando trabaja y reelabora la memoria? Más allá de esa dignificación de los acontecimientos y ese hacer justicia poética ¿cuál es la relación inmediata con el presente? De esta forma, Torres se cuestiona, treinta años después, el sentido del título de su segundo libro *Doña Inés contra el olvido* de (1992):

> Me pregunto por la importancia de sostener la memoria del mal. Además del propósito de borrarla, ocurre que el tiempo inexorable va dejando caer capas de sucesos que terminan por ocultar todo, ¿cuál es, entonces, la razón para luchar contra el olvido, como puse en el título de una de mis primeras novelas? Dicen que si se olvida la historia estamos condenados a repetirla. Creo que es falso. La memoria no impide la repetición de sucesos indeseables. Lo que quizá la memoria puede hacer es sostener la conciencia histórica, de la que deriva la conciencia ética y la conciencia crítica (TORRES; PANTIN, 2020, p.152)

Dos aspectos son centrales en la manera en que Torres concibe la memoria. Por un lado, el énfasis en lo residual y en el resto que se traduce en una preocupación por la materialidad de la memoria; y, por otro lado, una especie de funcionalidad de esa memoria que pasa de tener un sentido dignificante del pasado a convertirse en la génesis

de una conciencia ética y una conciencia crítica. La preocupación por la materialidad ha hecho que la obra de Torres se interese por incorporar las imágenes —visibles no necesariamente visuales— va sus textos, así como la ha llevado a explorar diversos géneros: ensayo, novela histórica, autoficción, relato de viajes y ficciones distópicas. La dignificación del pasado que persigue una conciencia crítica la llevó a textualizar, registrar, testimoniar, narrar, imaginar y sobre todo elaborar literariamente la historia de la Venezuela contemporánea.

La historia sobrevive, el fantasma nos persigue

Toda esa manera de textualizar el pasado y la memoria es una forma de hacer historia que podríamos comparar con la propuesta de Abi Warburg cuando piensa la historia del arte fundada, no en los límites de la vida: el nacimiento y la muerte, sino, basándose en una idea de resurrección donde la memoria retorna siempre como imagen y como fantasma. Es un concepto de historia que se conecta con el eterno retorno de Nietzsche. Lo que retorna es lo que "sobrevive" son formaciones estéticas, artísticas, culturales que expresan un *pathos*: imágenes que se reiteran como síntoma de una cultura.

Una imagen es un movimiento, un momento energético o dinámico, que se articula con cada aspecto de la cultura. Explica Didi-Huberman que la potencia necesaria para que una imagen sea parte de la historia yace en que una imagen es un "fenómeno antropológico total" (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 52) que encierra toda una cultura. Una imagen abarca esas posibilidades por condensar una fuerza mito-poética. Cuando Didi-Huberman reflexiona sobre la imagen y su anacronismo a partir de Walter Benjamin y de Aby Warburg, piensa en una imagen que sobrevive. Piensa la supervivencia, como una formación que está:

> Entre fantasma y síntoma, la nación de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella*. Warburg, como ya sabemos se interesaba

> por los vestigios de la Antigüedad clásica, vestigios que en absoluto se podían reducir a la existencia objetual de restos materiales si no que subsisten igualmente en las formas, los estilos, los comportamientos, la *psique*. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 52)

Nos dice Didi-Huberman que una supervivencia es el inconsciente de las formas que se reitera y que se repite sin obedecer a otra lógica que no sea la de un caleidoscopio; una lógica de un juguete visual cuyo atractivo es ofrecer siempre una imagen diferente, una nueva refiguración para hacer coincidir aspectos diversos de una cultura. Una supervivencia puede pensarse como restos "debilitados de las primeras épocas" (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.52). Una supervivencia configura un nudo de temporalidades heterogéneas.

En el libro *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes,* en el segundo capítulo, titulado "La imagen-malicia: el rompecabezas del tiempo", Didi-Huberman se dedica a pensar, con Benjamin, cómo el *montaje* y el *desmontaje* puede generar conocimiento histórico. Colocar una imagen al lado de la otra, hacer un panel donde las imágenes se conecten por el recorrido visual de quien mira. Montar, desmontar y remontar ese panel para explorar las diversas entradas y salidas es una estrategia que deja en evidencia como un gesto, una pose, un trazo, una ruina, una catástrofe sobreviven en el tiempo anacrónica y dialécticamente. En este capítulo, Didi-Huberman retoma no solo la idea de supervivencia de Aby Warburg, sino también la idea de que el método para elaborar la historia con imágenes puede ser un método que emule un caleidoscopio. La supervivencia es también un método, un procedimiento: "La supervivencia (*Nachleben*) concierne perfectamente al "fundamento de la historia en general". Ella expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: Expresa los *rastros* y expresa el *trabajo* del tiempo de la historia" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 161). Este "trabajo" de la historia está atento a las huellas y restos materiales, pero también a una "*espectralidad del tiempo:* apunta a la "prehistoria" (*Urges-*

chichte) de las cosas, bajo el ángulo de una arqueología que no es solo material, sino también psíquica" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 161, énfasis del autor). Ese método incluye y remite a mirar las imágenes a través de un lente caleidoscópico. Un objeto de visión cuyo interior está lleno de restos, de polvo, de vidrios, de pedazos brillantes que ofrecen combinaciones variadas de efectos visuales, reflejos simétricos, inversos, aumentados, paralelos, repetidos, imágenes que se arman y desarman como un rompecabezas, en el caso de la historia, como un "rompecabezas del tiempo".

En el presente trabajo analizo la incorporación de esas visualidades caleidoscópicas en la obra de Torres para describir como es representada la situación de la Venezuela contemporánea. Esas imágenes se ofrecen como una sobrevivencia, es decir, como una configuración reiterada, que no repetida, en diversas obras. Podríamos pensar el ejercicio narrativo de Ana Teresa Torres como un registro plural sobre la migración, los desplazamientos, las ciudades en ruinas, los espacios de tortura, espacios deteriorados y su vínculo con la política, todo lo cual me lleva a pensar en los espacios de memoria. En otras palabras, las novelas de Torres son una aproximación a la Venezuela contemporánea con la mirada caleidoscópica. El itinerario de este recorrido tiene cuatro puntos específicos que corresponden con las últimas cuatro novelas de la autora. *La escribana del viento,* (2013); *Diario en ruinas (1998-2017),* (2018); *Viaje al poscomunismo,* (2020) y *Diorama,* (2021a).

Esta modalidad de memoria-ruina forjada a partir de una "visita al basurero" y que intenta promover una conciencia crítica prevalece en sus textos para registrar el acontecer venezolano. En la Venezuela contemporánea encontramos el deterioro sistemático de las condiciones de vida del país por parte de lo que se conoce como "chavismo", período que comprende desde 1998 hasta la actualidad. Este período ha sido registrado con diversas perspectivas por algunos de nuestros intelectuales como Oscar Marcano, Alberto

Barrera Tyzka, Gisela Kozak, Antonio López Ortega y Sonia Chocrón, quienes, en un primer momento, en la década de los años 2000, no solo exponen la decadencia espacial de las ciudades sino también el deterioro de las relaciones sociales. Otros escritores, como Karina Saiz Borgo y Rodrigo Blanco Calderón, en años más recientes, han narrado la crisis del exilio, de la migración y de la desterritorialización por la que han pasado más de seis millones de venezolanos que han salido del país. Las producciones de los primeros años de este período fueron conceptualizadas por Miguel Gomes como "el Ciclo del Chavismo" (GOMES, 2010, 2018).

La obra de Torres forma parte de este ciclo del chavismo y destaca incorporar en sus novelas ambas perspectivas, tanto el deterioro de las ciudades y del país como la migración. Además de narrar el desplazamiento forzoso, Torres se ha ocupado de pensar el funcionamiento del discurso chavista y sus repercusiones en la vida de los venezolanos, en la mentalidad, en los modos de actuar y de interrelacionarse.

Toda esta problemática ha sido abordada en su libro de ensayos *La herencia de la tribu: del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana* (2010). En este libro, Torres analiza cómo a lo largo de la historia de Venezuela el pensamiento de Bolívar se ha mantenido de manera recurrente como una "supervivencia", siendo reinterpretado por las distintas ideologías políticas. La premisa que inaugura el libro es que los venezolanos somos hijos del libertador Simón Bolívar y su "fantasma" nos persigue y condiciona nuestra existencia. Ser hijos de Bolívar y ser perseguidos por el fantasma de un héroe que devino en mito, como explica Torres, hace que el pueblo venezolano tenga aspiraciones como nación, casi imposibles, pues la grandiosidad del héroe opaca cualquier intento de esplendor. Otra consecuencia de ser hijos de Bolívar es una historia inconforme con su propia narrativa por lo que siempre está reescribiéndose, cada periodo, cada gobierno, cada época intenta reescribir una historia,

intenta siempre refundar la nación.

El discurso de Bolívar fue redimensionado en las últimas dos décadas y fue articulado con otras ideologías, de izquierda, comunistas, socialistas, marxistas, para concretar lo que Hugo Chávez llamó "socialismo del siglo XXI" o "revolución bolivariana"; una mezcla, a veces, incomprensible para los expertos en política. Esa revolución modificó las estructuras sociales, económicas y políticas del país generando inicialmente una crisis política que dividió al país entre opositores y chavistas, propiciando una crisis social. El chavismo también modificó las estructuras económicas y no logró ofrecer soluciones a los problemas económicos de un país monoproductor de petróleo. La crisis económica, en la que muchas veces incidió el mercado internacional, así como las relaciones internacionales (por un lado, el intervencionismo de Cuba y por el otro el de Estados Unidos), propició una de las mayores crisis humanitarias del continente. Las cifras de migración, escasez hambre y deterioro de las condiciones de vida son alarmantes. En este panorama histórico y político, destacan las constantes violaciones a la constitución nacional, la violación a los derechos humanos y a la libertad de expresión, así como explotación desmesurada de los recursos naturales, evidenciando una forma de gobierno autoritaria que normaliza el abuso de poder. Ana Teresa Torres asume el papel de cronista de este deterioro progresivo y lo incorpora a su producción novelística, con las más diversas e ingeniosas estrategias narrativas.

Imágenes / epígrafes que sobreviven en el viento

En *La novela la escribana del viento* (2013) encontramos la ingeniosa representación de Venezuela en dos tiempos, la Caracas del siglo XVII y la Venezuela contemporánea. La novela de Torres recurre a estrategias memorialistas para contar historias de filiación que atraviesan varias generaciones. Su narrativa se ofrece como un universo de recortes y de fragmentos enunciados por diversas

voces, pero registrados en la escritura por medio del trabajo de una escribana, Ana Ventura. Los intereses de esta escribana van desde la apropiación y la teatralización de las experiencias, hasta la reelaboración y organización de las memorias de los otros, recurriendo a diversas modalidades textuales como cartas, diarios, retratos, testimonios, documentos históricos y objetos.

Vemos cómo el texto recurre a las ruinas del pasado (y también del presente) construyendo, a través de la escritura, lo que Alaida Assmann llamó "espacios de rememoración" (2011). La novela de Torres dialoga con los dramas políticos de la contemporaneidad y nos permite leer el presente a partir de una visión retrospectiva, evidenciando un vínculo memorial una herencia, un vestigio, un rastro en definitiva una supervivencia. Su texto replica un proceso de empatía proyectando un universo y una problemática social, política y de poder con la cual se abren conexiones del presente con el pasado, conexiones alegóricas, anacrónicas.

En *La escribana del viento* se evidencia la alternancia de documentos "históricos" y también jurídicos del conflicto entre el obispo Muro del Toro y la familia de Catalina de Campos. Esta joven es acusada de incesto y de aborto y no tiene otra opción que huir. Emigra, se desplaza, viaja para no tener que evitar la violencia ejercida por el poder. Estos "documentos oficiales" extraídos del archivo se intercalan con una "larga carta" que Catalina dicta a Ana Ventura, contando las peripecias de su "experiencia", de su vida, de su perspectiva del conflicto. La narración es antecedida por un conjunto de epígrafes titulados "consideraciones sobre la pertenencia" que hacen alusión a los detalles más potentes de la novela. Y son esos epígrafes los que configuran de manera más sólida las conexiones del presente con el pasado. Con los epígrafes se sugiere que a pesar de ser una narración del siglo XVII se evoca los modos como el poder es ejercido en la Venezuela actual.

El primero de esos cuestionamientos surge en torno al lugar de la escritura: "el mundo escrito gira siempre alrededor de la mano quien escribe, en el lugar en el cual se escribe: donde tú estás, está el centro del universo. Amos Oz" (TORRES, 2013, p. 10). ¿De quién es la mano de quien escribe? ¿Y qué es lo escrito? Este primer epígrafe establece una relación multidireccional. Por un lado, condiciona la primera parte de la novela que es el momento y el contexto en que Catalina, personaje central, decide escribir una carta y comienza a dictársela a Ana Ventura, quien va a ser su escribana. El lugar en que escribe es la precaria ciudad de Coro del siglo XVII bajo la sombra de un cují (TORRES, 2013, p. 11).

El epígrafe inaugura no solo esa primera parte, sino toda la novela. En ese sentido, esa mano de quien escribe también puede ser la mano de Ana Teresa Torres la escritora del siglo XXI, haciendo de ese tiempo y ese espacio el centro de su universo. Una ingeniosa forma de advertir que la historia que vamos a leer es una historia simultánea, una historia que es la de Ana Ventura, pero que también puede ser la de Ana Teresa Torres. Una historia que se repite, se refleja y se reitera como el mismo nombre de Ana la escribana y el nombre Ana de la autora, quien al final de la novela ofrecerá su propio testimonio de reconstrucción de la historia. Así, "el mundo escrito", por Ana Ventura en el siglo XVII, describiendo el abuso de poder del Obispo Mauro del Toro se conecta, con el abuso de poder del gobierno totalitario de inicios del siglo XXI venezolano, que es "el centro del universo" de Ana Teresa Torres. En ambos casos, como expliqué, el abuso de poder es central para la experiencia tanto de la autora como del personaje. A pesar de que Torres explique que ella como persona no haya sido atacada directamente por el régimen, el hecho de vivir en Venezuela, la expone a una situación de vulnerabilidad. Situación en la cual se encuentran también centenas de migrantes venezolanos, afectados por la crisis socioeconómica de Venezuela, idea que nos lleva al segundo epígrafe: "No debiera ar-

rancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida. Juan Gelman" (TORRES, 2013, p. 10). Si el primer epígrafe remite tangencialmente a la figura del escritor y constituye una entrada para repensar la novela a partir de las escritas de sí o la autoficción, este segundo epígrafe lleva a la novela para el territorio de las narrativas del desplazamiento, el exilio, la migración, la fuga. La historia de Catalina es la historia de una fugitiva.

El personaje es acusado de cometer incesto con uno de sus hermanos y también de abortar. Esas acusaciones parecen ser excusas del obispo para vengarse de la familia que no le permitió apropiarse ilegalmente de sus bienes, (una expropiación de bienes sistematizada, como aconteció en Venezuela hasta la muerte de Chávez en el 2014), pretensiones que ejercía encubriéndose en sus títulos eclesiásticos. Ante esas acusaciones y después de pasar algún tiempo presa, en condiciones inhumanas, esperando una sentencia que nunca llegaría, Catalina decide huir. Esa fuga es una forma de tomar la justicia por sus manos, lo que se traduce, como casi todos los desplazamientos, en la búsqueda de mejores condiciones de vida. Pero, Caracas queda destruida, tanto por causa del terremoto ocurrido en 1643 y descrito con pericia en la novela, como por las inescrupulosas acciones del Obispo del Toro. Ana va a pasar la vida en Coro, entre la pobreza, la indigencia y la precariedad: como dice el epígrafe, "la tierra queda dolorida, las personas quedan doloridas".

Así como el primer epígrafe, el segundo también es multitemporal, la tierra que queda dolorida no es solo la Caracas del XVII, sino la Venezuela producto de la "revolución bolivariana", y las personas no son Catalina el personaje, sino también los migrantes que han salido en los últimos diez años del país. Personas y personajes que son errantes: "Dios mío ten piedad del errante pues en el errante está el dolor. Heriberto Padilla" (TORRES, 2013, p. 10), otro de los epígrafes. Muchos de estos errantes, a pesar de tener la suerte de

haber encontrado en otros lugares mejores condiciones de vida, viven el dolor de haber dejado un hogar, un universo afectivo. Sin embargo, otros viven el extranjerismo en sus peores versiones. En síntesis, los epígrafes hacen alusión al proceso de escritura, a la figura del escritor, también remite a los diferentes estadios de los procesos migratorios, lugar de partida, errancia, país de acogida. Incluso los epígrafes especifican que ese proceso escritural es diferente en cada género, al mismo tiempo que equipara la escritura con el viaje, la escritura con la memoria femenina.

Otra narrativa en dos tiempos que encontramos en la novela es el episodio de tortura de uno de los personajes, Beatriz, cuñada de Ana Ventura, que siendo también acusada de aborto es torturada por el obispo. Esta tortura es descrita minuciosamente en la novela y nos recuerda a los diferentes y reiterados actos de tortura ocurridos en Venezuela.

Testimoniar la tortura va más allá del simple registro, es un proceso que exige un tratamiento del lenguaje que como, dicen Arthur Nestrovski y Marcio Selimang-Silva (2000), genera una crisis en la representación. Es un tratamiento del lenguaje que implica pensar en relatar algo que ya se sabe y ofrecer información que no parezca repetitiva. Al respecto Torres nos dice que al incorporar la temática ella no pretende mostrar algo nuevo pues en cuanto a "las situaciones de tortura en la Venezuela actual, lamentablemente hay suficiente registro" (TORRES, 2021b, p. 209). De modo que esa representación de la tortura que aparece en *La escribana del viento* contada como una pieza de teatro, muestra con detalles las prácticas de tortura en la época de la inquisición y abre una grieta para reflexionar sobre el presente. Es una inquietud que palpita en otros textos donde la autora se desplaza del acto de tortura a los espacios donde es ejecutada, cuestionando si esos lugares en el futuro serán espacios de recordación.

Catástrofes reiteradas, sismografía de los tiempos movedizos

En algunos pasajes de *Viaje al poscomunismo* (2020), Torres reflexiona sobre esos lugares de tortura. Este relato de viajes es un ejercicio de memoria en conjunto. El relato de Torres es acompañado por algunas fotografías de Yolanda Pantin. El viaje como está explícito en el título es una revisita a los países que tuvieron como sistema de gobierno el comunismo y que ahora pueden llamarse poscomunistas. Las memorias de los cuatro viajes de estas escritoras a los países de la Europa Oriental les confirman una hipótesis: "Venezuela llegó al poscomunismo sin haber pasado por el comunismo" (TORRES; PANTIN, 2020, p. 159). De este detallado relato destacan las reflexiones que Torres hace sobre los espacios de recordación que ellas visitan. Nos dice Torres que en la Europa Occidental se observa una necesidad por conservar la memoria, contrario a lo que puede observarse en Venezuela:

> El ánimo venezolano es borrar lo desagradable, lo que no se quiere recordar, y cada día parece ser más importante conservar las memorias de la crueldad de estos años. Por ejemplo, el centro de detención y torturas conocido como «la tumba», en la sede del Sebin de la plaza Venezuela de Caracas, debe ser conservado a toda costa, igual el Helicoide, con visitas guiadas y con el respeto que merecen las víctimas. Mucho me temo que estos lugares terminarán desahuciados, violentados, vandalizados. (TORRES; PANTIN, 2020, p. 110).

En las novelas de Torres encontramos constantemente esas configuraciones narrativas e imagéticas que operan como una especie de advertencia que, posicionándose en el presente, intentan vislumbrar lo que acontecerá en nuestro futuro. Es una operación pendular, un vaivén en el que la escritora reflexiona sobre el pasado, lo visualiza para, en función de esos acontecimientos pasados, mirar el futuro, construir hipótesis, posibles lecturas, reinterpretaciones,

pronósticos de cómo y cuáles serán los espacios de memoria de los venezolanos:

> Pienso en el Helicoide como el lugar ideal para consagrar un museo de la memoria histórica de estos años. Pero no será así. Cuando ocurrió el deslave que ocasionó la destrucción del estado Vargas en diciembre de 1999, la propuesta consoladora del gobierno de Chávez fue construir allí un nuevo Cancún, lo que desde luego no pasó de una cínica promesa, pero tampoco se construyó siquiera un lugar de memoria para tantas víctimas. Apenas quedó una piedra sostenida por unas cuerdas como monumento conmemorativo en Macuto. (TORRES; PANTIN, 2020, p. 28)

El Helicoide es uno de los espacios donde el gobierno venezolano lleva a cabo sus actos de tortura. Esta edificación que data de la época de bonanza petrolera (1950), modificó el paisaje de la ciudad de Caracas. Este gran proyecto arquitectónico pensado por la "Cuarta República", inconcluso y sin nunca haber ofrecido a la ciudad su función original fue resignificado en el imaginario venezolano y pasó de ser un símbolo de desarrollo económico, a ser un símbolo de represión estadal. La Cuarta República es nombre que Chávez le dio a los cuarenta años de democracia participativa que precedieron su gobierno y que es uno de los enemigos al que muchas veces dirige su discurso de odio, así como la oligarquía, o el imperio. En la cita vemos que el ímpetu por olvidar es explicado por Torres apelando a un acontecimiento específico: El deslave de 1999 conocido como la tragedia de Vargas. Este desastre natural, en el que murieron miles de personas, marcó la historia de Venezuela porque ocurrió entre el 14 y el 16 diciembre de 1999 y coincidió con el referéndum constitucional de Venezuela que pretendía modificar todas las estructuras políticas y económicas del país, modificando la constitución nacional. Así nos cuenta Torres sus memorias personales sobre aquella tragedia, en el *Diario en ruinas (1998-2017)*:

> Vimos la televisión. Recuerdo sobre todo la imagen de Enrique Mendoza, gobernador del estado Miranda, metido en el agua hasta la cintura tratando de rescatar a la gente de un río que se los llevaba y sentí ganas de llorar. Así que la llegada del milenio, celebrada en el mundo entero, fue para nosotros una catástrofe. Hubo muchas críticas al gobierno por no haber suspendido las elecciones, por haber privilegiado el triunfo que significaba la aprobación de la nueva Constitución sobre las medidas preventivas de una desgracia anunciada. Y de haberse suspendido seguramente se hubieran salvado más vidas, y se hubieran perdido menos, pero quién le quitaba a Chávez ese momento. Alguien que creía en lo de sí la naturaleza se opone lucharemos contra ella. No recuerdo si lo dijo, pero estoy segura de que se sintió Bolívar diciéndolo en medio del terremoto de 1812. Fue el comienzo de la política criminal que ha antepuesto el control del poder a la vida de los ciudadanos. (TORRES, 2018, p. 27)

En este diario, Torres registra los acontecimientos más importantes de su vida, la gran mayoría de ellos condicionados por la política nacional. Es un relato del cercenamiento progresivo por el que pasan, tanto todos los ciudadanos, como los espacios académicos e institucionales frecuentados por la escritora. Se registra en el diario la progresiva pérdida de esos espacios. En este libro destaca la reflexión sobre la facilidad para el olvido que existe en Venezuela convenientemente fomentada por el gobierno y ya comentada en el libro *Viaje al Poscomunismo*. La referencia al desastre de Vargas es inevitablemente articulada con el clima político del momento. Un desastre natural que anticipa lo que será un desastre político aparece también en *La escribana del viento*. Tenemos de nuevo la estrategia de contar una historia en dos tiempos:

> Lo que me esperaba cuando salí a la calle era la destrucción de Caracas. No soy supersticioso, pero pensé en Tovar. Nos empavaste, grité desde el fondo de mi voz, nos empavaste. Nadie me oyó, nadie se dio cuenta. ¿Quién me iba a oír? El silencio dio paso

> a los lamentos, a los gritos de los heridos, de las mujeres llamando a sus hijos, de los hombres llamando a las mujeres, de los niños llamando a sus madres. Los sobrevivientes se me acercaban y decían mi nombre; algunos me habían reconocido [...] Se oía también el ruido de partes de las casas que terminaban por caer y de las piedras que rodaban por las quebradas. Se oía el relincho de las bestias y por fin el sonido lejano de una campana que doblaba a rebato. Queda una iglesia en pie, pensé. Y un hombre que toca la campana. (TORRES, 2013, p. 91)

Esos desastres naturales, articulados a un período de crisis humanitaria, política social y económica, forman parte del imaginario venezolano gracias a la frase de Simón Bolívar: "Si la naturaleza se opone lucharemos contra ella" (DIAZ, 2012, p. 31)[2]. Una frase emblemática del terremoto de 1812, en que la ciudad quedo devastada por el terremoto, en una época de turbulencia política por la recientemente declara independencia, registrada por el cronista de la siguiente manera:

> En lo más elevado encontré a don Simón Bolívar que, en mangas de camisa, trepaba por ellas [por las ruinas] para hacer el mismo examen [buscar personas heridas]. En su semblante estaba pintado el sumo terror o la suma desesperación. Me vio y me dirigió estas impías y extravagantes palabras: *Si se opone la Naturaleza, lucharemos contra ella, y la haremos que nos obedezca*. La plaza estaba ya llena de personas que lanzaban los más penetrantes alari-

2 La frase es polémica y muchos historiadores venezolanos coinciden en que no es una frase con mucho sentido dentro del pensamiento de Bolívar, y que fue escrita de esa manera por el médico para desprestigiar a Bolívar frente a los reyes católicos y frente a los realistas. Rogelio Artez, historiador y topógrafo estudioso de los terremotos de Venezuela, explica en su libro *Si la naturaleza se opone...* (2016) que a frase es "Lucharemos contra ellos" y no contra "ella", es decir, contra los españoles y no contra la naturaleza, esta explicación tiene más sentido. Pero en el imaginario quedó como un desafío a la naturaleza, como un delirio más del libertador, contribuyendo así a la configuración del mito que es Bolívar.

> dos. Volví a mi casa, tomé mi familia y la conduje a aquel sitio." (DIAZ, 2012, p. 31, grifo do autor).

En ese sentido, la escena de la devastación espacial, ocasionada por el terremoto de 1641, que aparece en *La escribana del viento*, surge de nuevo en *El diario en ruinas* y es retomada en el *Viaje al Poscomunismo*. En tres periodos distintos, una catástrofe natural antecede a una catástrofe política. Puedo pensar con Didi-Huberman que la obra de Torres se articula siguiendo la lógica de una "sismografía de los tiempos movedizos" (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.105). Torres mira para esos eventos como se mira una imagen-síntoma, una sobrevivencia identificando en ella reiteraciones, interrupciones y retornos, puntos críticos. Todo eso es observado por Torres, como si ella fuese un sismógrafo que mide la dinámica catastrófica de la historia, además de registrarla como una sintomatología de movimientos invisibles que sobreviven "el historiador de la cultura debe que estar a la escucha" (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 112), como un sismógrafo.

Diorama, altas del desastre

Estos acontecimientos hostiles llevados a la literatura con una insistencia en el espacio y la ciudad. La Caracas en ruinas surge también en el último libro *Diorama* (2021a), título que sintetiza explícitamente el trabajo de Torres como escritora de una ciudad. En *Diorama,* Torres muestra como un proyecto político obliga a las personas a permanecer en un estado de sobrevivencia. El objetivo de este proyecto político es mantener a toda la población bajo un régimen de felicidad plena. Sin embargo, este estado de ánimo es exigido con una ley, no son ofrecidas las condiciones necesarias para experimentarlo, para sentirlo. En esa idea de felicidad plena es un eco de la Revolución Bolivariana, que se sustenta en una interpretación sesgada del discurso de Bolívar: "El sistema de gobierno más perfecto es aquel que produce mayor suma de felicidad posible" (BOLÍVAR,

2007, p. 79), frase pronunciada en el discurso del Congreso de Angostura, el 15 de febrero de 1819, uno de los discursos más difundidos de Bolívar por sintetizar su proyecto político.

El relato se centra en la vida de una pareja de intelectuales cuyos nombres son un acrónimo Dimas, un reseñador del "Instituto Nacional de la Reseña" e Samid, una empleada del "Ministerio del Archivo". El empleo de Dimas está en peligro por escribir reseñas un poco pesimistas, lo que representa una amenaza a la felicidad que, por ley debe prevalecer en la ciudad. Ambos eran profesores universitarios en otra época, pero en el presente del relato subsisten en esa ciudad apocalíptica aprovechando sus conocimientos culturales sobre literatura y cultura. Después que Dimas es despedido del "Instituto de la Reseña", inicia junto con su amigo Cosme un proyecto con el que intenta evitar la desaparición de los libros de todo "El Reino de la Alegría", nombre que le es impuesto a la ciudad y que es también el título de la primera parte de la novela. Ellos intentan memorizar, como en el libro *Fahrenheit 451,* de Ray Bradbury, clásico del género, pero escribiendo reseñas, para tener, en un espacio menor, el contenido de los libros. Así como los libros, personas y también lugares, comienzan a desaparecer. Cada vez que Dimas salía de casa percibía que alguna cosa estaba faltando en la ciudad. En ese punto decide cambiar las reseñas, para prolongar la vida de los libros, por la idea de rescatar y preservar algunos lugares; es así que propone hacer un "mueso de los lugares perdidos" que es el título de la segunda parte de la novela. Es un proyecto memorístico de los personajes en el cual ellos se desplazan por la ciudad, registrando, fotográficamente sitios que están desapareciendo: cines, teatros, calles, edificios, librerías, plazas. Son espacios que se van borrando y tanto Dimas como Cosme pretenden preservar alguna memoria visual del lugar, porque esos lugares forman parte de sus historias de vida y de su cotidianidad. Con ese desaparecimiento de lugares, se enfatiza el carácter apocalíptico de la novela y se registra como

"una lucha contra el olvido" el devenir de una ciudad que poco a poco se hace fantasma, ruina. Es una estrategia para incorporar al relato la experiencia que se vive en las ciudades venezolanas generadas por la migración. Las ciudades venezolanas han registrado en los últimos años un descenso de sus índices poblacionales, de las oportunidades de trabajo y un aumento de la pobreza y el desempleo. En ese sentido, *Diorama,* es una ficción distópica que se constituye, así como el *Diario en ruinas (1998-2017)* como una "enciclopedia del desastre" (TORRES, 2018, p. 212). Esa crisis en la novela intenta ser silenciada, no combatida ni superada, ni eliminada, solo se pretende que sea escondida detrás de una ley o de una imposición:

> todo lo que muestre signos de descomposición, daño, usura del tiempo, destrucción, ruina, asolamiento, decadencia, perdición, deterioro, desgaste, maltrato y desarreglo, todo aquello que se haya destrozado por obra de los enemigos del reino, será ahora arreglado, ordenado, conciliado, transformado, reparado, remediado, restablecido, atendido, cuidado, embellecido, asistido y enmendado. (TORRES, 2021a, p. 153).

Dimas, Samid y Cosme ven eso como una oportunidad de negocios. Creen que ese gran proyecto va a necesitar de ellos por ser expertos en cultura, por su bagaje cultural que los distingue de los demás ciudadanos. De este modo ellos llegan a ser los responsables por la construcción del "Diorama Colosal", nombre de la tercera parte de la novela. Aquí se narra el desarrollo del gran proyecto que tiene por objetivo hacer de toda la ciudad un gran diorama. Poco a poco algunos espacios habitados van siendo sustituidos por dioramas, espacios artificiales y sin vida que fingen ser reales. Los primeros lugares sustituidos son un centro de salud mental y un zoológico, luego se hace lo mismo con un centro comercial que es confundido con un centro comercial real. Se corre la voz entre los ciudadanos que en la inauguración del centro comercial todo será gratis. La inauguración es descrita como una masa de personas que entran

con violencia al centro comercial, las escenas nos recuerdan las manifestaciones y saqueos que se volvieron comunes en los últimos años en Venezuela o las situaciones de expropiación decretadas tanto por Chávez como por Maduro.

Este relativo éxito de los primeros dioramas, así como el caos que generó el último, lleva a los intelectuales a pensar en este tipo de representaciones con algunas citas de libros reseñados por Dimas. Estas reflexiones conducen la novela de Torres hacia una crítica a los sistemas totalitarios, que establecen un lenguaje de negacionismo, a través del cual el poder establece una realidad discursiva incompatible con las experiencias de las personas. Discursos que niegan la violación de los derechos humanos, las crisis, la represión y describen su ejercicio del poder en términos democráticos, aunque esto no se corresponda con la realidad. La ciudad es perfecta, la felicidad es la ley y el desconocimiento de las faltas, la ausencia de autocrítica, todo esto ciega la visión de la realidad de los gobiernos, e imposibilita tomar medidas que conduzcan al fin de los problemas del país. La construcción del "Diorama colosal", que describe Torres en el texto, expone un discurso negacionista que conduce a la sociedad hacia el caos. Así, sintetiza este aspecto en el diálogo que surge cuando se incita a los intelectuales a hacer un diorama de toda la ciudad, lo que implica sustituir la "vida real" por una vida representada. En medio del debate, Samid pregunta por qué y cómo van a convertir toda la ciudad en un diorama, si eso lleva a la anulación de sus habitantes y Dimas responde:

> —La primera es difícil de responder, es más o menos lo que dije antes: El diorama crea una realidad perfecta, absoluta, que no puede degradarse por la infelicidad, puesto que no es un organismo vivo que pueda alterar su estado de ánimo. Si lo creas feliz siempre lo será. En cambio, los seres humanos se alteran constantemente, tienen demasiadas necesidades, y cuando no pueden cumplirlas se vuelven infelices.

> —Entiendo lo que dices, aunque también creo que es lo más absurdo que he escuchado en mi vida. Lo interpreto a través del mito de la pirámide, ocupar a una sociedad entera en la construcción de la inmortalidad, mientras tanto esa sociedad muere, pero eso es solo una paradoja banal. ¿Voy bien, Kadaré? (TORRES, 2021a, p. 200)

La novela termina sin que el colosal proyecto del diorama llegue a buen término y el caos reina en la ciudad. Cosme, el amigo de Dimas es asesinado en una calle. Se sugiere que algunos de los ciudadanos iban a ser desalojados de sus casas. Samid y Dimas están encerrados en casa, "resistiendo hasta el final" (TORRES, 2021a, p. 215), con poca comida y al cuidado de una niña de nueve años que, junto a ellos, son los únicos que quedan en el barrio donde viven, luego de que los militares pasaran desalojando todos los edificios.

¿Qué nos dice Torres al escribir la crónica de la Venezuela contemporánea en clave distópica? La lucha contra las diferentes formas de poder se reitera en todas las novelas de Torres y, en este caso, además de desarrollar esta lucha contra el poder, plantea interrogantes en torno a la idea de representación. El colosal diorama que la novela pretende recrear es un diorama en el que la no intervención de la imaginación y del espectador lo despoja de todas las posibilidades representativas, llevándolo a la macabra idea de sustituir una ciudad real por una ciudad artificial, despojando los habitantes del espacio que les pertenece, para establecer una plenitud artificial donde el futuro y el pasado se borran:

> —¿Ves, Samid?, esto que dice Kertész es lo que se persigue con los dioramas. Producen un estado de presente continuo, nadie se siente triste o melancólico porque desaparecen el pasado y el futuro.
>
> —Ese es precisamente el propósito, me parece. Tengo la impresión de que todo es un continuo errático en el que damos tumbos sin saber a dónde vamos. (TORRES, 2021a, p. 185)

La construcción de un diorama colosal, propicia como vemos una superposición de la representación en la realidad. Propicia, en ese sentido, una crisis de reconocimiento que nos interroga sobre lo que leemos, no solo en esta novela distópica de Torres, sino en todas las demás. Las imágenes del siglo XVII elaboradas narrativamente en *La Escribana del viento* entretejen una red de significados, un espectro de reflejos que nos muestran nuestra realidad como un eco. Las injusticias de la historia de Catalina de Campos resuenan en la historia contemporánea de Venezuela. Los epígrafes y las imágenes sobreviven en el viento y en el tiempo. La experiencia de un viaje pasado es reconstruida y en ella se visualiza el presente e incluso el presente de Venezuela, El *Viaje al poscomunismo* es una ventana al futuro próximo de Venezuela, que aun viviendo bajo el régimen chavista, experimenta una situación similar a los países poscomunismo, como dice Torres, "Venezuela llegó al poscomunismo sin haber pasado por el comunismo" (TORRES; PANTIN, 2020, p. 159) La experiencia de esas narradoras en esos países le permiten hacer analogías sobre el paisaje humano y sobre los espacios que conservan "la memoria del mal". La tortura como catástrofe y la lucha sobre recordar estos lugares o no, lleva a Torres a identificar imágenes de catástrofes, de terremotos, de deslaves, de ciudades apocalípticas que se han repetido y que han sobrevivido a lo largo de la historia de Venezuela. Catástrofes naturales articuladas con catástrofes políticas que son registradas por Torres como un trabajo sismográfico. Imágenes, en fin, que se emparentan todas, al ser vistas por un caleidoscopio, por tener un condicionamiento en común, el discurso de un fantasma, la sobrevivencia de una voz que resuena: el mito de Bolívar, siempre reinterpretado.

REFERENCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traducción: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasilense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1.)

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre el concepto de historia***.** Traducción Esteban Bolívar Echeverria. México: UACM / ITACA, 2008.

BOLÍVAR, Simón, *Discursos y proclamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

DIAZ, José. *Recuerdos de la rebelión de Caracas de 1812*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2012.

GOMES, Miguel. Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXVI, n. 232-233, p.821-836, July-Dec., 2010.

GOMES, Miguel. Subjetividad y compromiso en la prosa argumentativa de Ana Teresa Torres. *INTI: Revista de literatura hispânica*, [*S. l.*], n. 87, Apr. 2018. Disponible en: https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/4. Aceso en: 20 out. 2020.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tieTOmpo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores, 2009

NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

RIVAS, Luz Marina (coord.). *La historia en la mirada:* La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil. Guayana: Universidad Nacional Experimental de Guayana, 1996.

TORRES, Ana Teresa. A imagem e a escuta como vias de escrita: uma entrevista Ana Teresa Torres. Entrevista concedida a: Jesús Arellano, *Casapaís*. La primera noción del exilio. Uruguay, 2-2021b. p. 203-213.

TORRES, Ana Teresa. *Diorama*. Caracas: Montoyeditor, 2021a.

TORRES, Ana Teresa; PANTIN, Yolanda. *Viaje al poscomunismo*. Caracas:

Eclipsidra, 2020.

TORRES, Ana Teresa. *Diario en ruinas (1998-2017)*. Madrid: Alfa, 2018.

TORRES, Ana Teresa. *La escribana del viento*. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres. 2013.

TORRES, Ana Teresa. *El oficio por dentro*. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres 2012.

TORRES, Ana Teresa. *Lya Imber de Coronil*. Caracas: El Nacional y Fundación Bancaribe, 2010. (Biblioteca Biográfica Venezolana, v. 120)

TORRES, Ana Teresa. *La herencia de la tribu*. Del mito de la Independencia a la revolución Bolivariana. Caracas: Alfa, 2009.

TORRES, Ana Teresa. *La fascinación de la víctima*. Caracas: Alfa, 2008.

TORRES, Ana Teresa. *Historias del continente oscuro*. Ensayos sobre la condición femenina. Caracas: Alfa, 2007.

TORRES, Ana Teresa. *Nocturama*. Caracas: Alfa, 2006.

TORRES, Ana Teresa. *El corazón del otro*. Caracas: Alfadil, 2005.

TORRES, Ana Teresa. *Me abrazó tan largamente*. En Dos romances. Mérida: El otro, El mismo, , 2005. (Col. Salvador Garmendia)

TORRES, Ana Teresa. *El alma se hace de palabras*. Cinco ensayos sobre escritura y psicoanálisis. Caracas: Editorial Blanca Pantin, 2003.

TORRES, Ana Teresa. *Cuentos completos (1966-2001)*. Mérida: El otro, El mismo, 2002.

TORRES, Ana Teresa. *La favorita del señor*. Caracas: Editorial Blanca Pantin y Fondo Editorial La Nave Va, 2001.

TORRES, Ana Teresa. *A beneficio de inventario*. Caracas: Memórias de Altagracia, 2000.

TORRES, Ana Teresa. *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1999.

TORRES, Ana Teresa. *Territorios eróticos*. Caracas: Editorial Psicoanalítica, 1998.

TORRES, Ana Teresa. *Malena de cinco mundos*. Washington, DC: Literal Books. 1997.

TORRES, Ana Teresa. *Vagas desapariciones*. Caracas: Grijalbo, 1995.

TORRES, Ana Teresa. *El amor como síntoma*. Caracas: Editorial Psicoanalítica, 1993.

TORRES, Ana Teresa. *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Ávila

Editores, 1992.

TORRES, Ana Teresa. *Elegir la neurosis*. Caracas: Editorial Psicoanalítica y Vadell Hnos, 1992.

TORRES, Ana Teresa. *El exilio del tiempo*. Caracas: Monte Ávila Editores. 1990.

Datos de los autores

Claudia Cavallin es Licenciada en Comunicación Social, Mención Periodismo Humanístico y Magister Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe. Por más de 20 años, ha dictado cursos sobre la escritura en Venezuela, en la Universidad de Los Andes y en la Universidad Simón Bolívar. Ha sido profesora invitada en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca y en la Cátedra de Literatura Venezolana José Antonio Ramos Sucre. Dirigió la revista académica Estudios. Revista de Investigación Literaria y Cultural y como Encargada de Medios formó parte del Equipo Editorial fundador de la revista Latin American Literature Today. Actualmente, es profesora en Oklahoma State University. Ha publicado libros sobre crítica literaria, diversos ensayos teóricos sobre la literatura contemporánea, y entrevistas a escritores relevantes de la literatura actual.

E-mail: ccavallin@gmail.com

Cristina Gutiérrez Leal es Licenciada en Educación mención Lengua, Literatura y Latín (UNEFM-Venezuela), Magíster en Literatura Iberoamericana (ULA-Venezuela) y Doctora en Literatura Comparada (UFRJ-Brasil). Actualmente es Profesora sustituta del Instituto de Letras y Lingüística (ILEEL) de la Universidad Federal de Uberlândia. Sus investigaciones han estado dedicadas a la poesía venezolana, la literatura caribeña y a la relación entre literatura y fotografía.

E-mail: cdgl19@gmail.com

Daniela Campos es doctora en letras por laUniversidad Estadual de Londrina (UEL), Brasil, gracias al programa de becas de la OEA-Capes. Realizó la maestría en literatura iberoamericana en

la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida-Venezuela (2017), siendo becaria académica. Licenciada en Educación, mención Lengua, literatura y latín en la UNEFM, Falcón-Venezuela (2009). Publicó el libro *Trampas de la escritura. Caso:Alfonsina Storni* (2018), por la editorial Académica Española. Pertenece al grupo editorial de la revista Estação Literária de la UEL y también al Grupo dePesquisa de Literatura Afro-Brasileira (GPLAB), de lamisma universidad. Fue profesora adjunta de la ULA, Mérida-Venezuela (2016-2018), en la Facultad de Arte y Diseño Gráfico. Tiene diversas publicaciones en revistas de crítica literaria nacionales e internacionales, así como capítulos de libros.

E-mail: daniela.rebeca@uel.br

Gregory Zambrano es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, máster en Literatura Iberoamericana por la Universidad de Los Andes (Venezuela) y licenciado en Literatura Hispanoamericana por la misma universidad. Profesor titular jubilado de la Universidad de Los Andes (Venezuela). En la actualidad es profesor-investigador en la Universidad de Tokio. Es ensayista, crítico literario y editor. Libros: *De historias, héroes y otras metáforas* (2000), *Mariano Picón Salas y el arte de narrar* (2003), *Cartografías literarias* (2008), *Hacer el mundo con palabras* (2011) y *Paisajes del insomnio* (2015), entre otros. Más información en: https://gregoryzambrano.com/

E-mail: gregory.zambrano@gmail.com

Jesús Arellano es Doctor en Letras, estudios literarios por la Universidad Federal de Minas Gerais, UFMG, (2022); tiene Maestría en Literatura Iberoamericana por el Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” de la Universidad de Los Andes, ULA, Mérida, Venezuela, (2017) y es Licenciado en Letras, mención: Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por, (ULA),

Mérida, Venezuela (2013). Fue profesor de lenguaje, literatura y semiología de la imagen en la Facultad de Artes visuales y Diseño Gráfico de la ULA (2016-2018). Tiene experiencia en el área de Letras con énfasis en literatura hispanoamericana, teoría literaria y literatura comparada actuando principalmente en los siguientes temas: Literatura brasileña, literatura venezolana, desplazamientos, literatura y espacio, memoria, historia y ficción y estudios de performance, narrativa performativa.

E-mail: a.j.oneiver@gmail.com

Juliana Bevilacqua Maioli es profesora e investigadora de la Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil, desde 2010, dónde imparte clases de Literatura Hispanoamericana a la carrera de Letras. Docente del Programa de posgrado en Estudios Literarios (PPGMEL/UNIR). Es licenciada en Letras, Magister en Literatura y doctora en crítica literaria latinoamericana por la Universidade Estadual Paulista (UNESP). De 2017 a 2018, realizó una estancia posdoctoral en la Universidad de Salamanca, España, en la que desarrolló su investigación relacionada a los temas de las identidades y los procesos de subjetivación de sujetos migrantes en la literatura latinoamericana contemporánea. Desde entonces, ha publicados artículos y participado de eventos científicos que abordan la temática de los desplazamientos, el viaje, la identidad, el sentido de pertenencia y escritura desterritorializada en la narrativa latinoamericana del siglo XXI.

E-mail: maioli.juliana@unir.br

Katie Brown es profesora de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Exeter, Reino Unido. Se especializa en la cultura latinoamericana contemporánea, con un enfoque particular en Venezuela. Sus principales intereses de investigación son la migración, la industria editorial, la traducción, y la identidad. También investiga y enseña sobre las respuestas culturales a la política en los

siglos XX y XXI. Su tesis doctoral (King's College London, 2016) se centró en la política cultural del gobierno 'bolivariano' en Venezuela y las discusiones sobre por qué y cómo escribir ficción en esta época. Esto constituye la base de su primer libro *Writing and the Revolution: Venezuelan Metafiction (2004-2012)* (Liverpool University Press, 2019). Co-editó *Crude Words: Contemporary Writing from Venezuela* (Ragpicker Press, 2016) y *Escribir afuera: Cuentos de intemperies y querencias* (Kálathos, 2021).

E-mail: K.Brown4@exeter.ac.uk

Liliana Lara es magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar, Venezuela, y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel. Es escritora, profesora de español como segunda lengua y de literatura hispanoamericana. Imparte talleres de literatura hispanoamericana en el Instituto Cervantes de Tel – Aviv y cursos de especialización en la enseñanza de español como segunda lengua en Gordon Academic College, en Haifa. Desarrolla proyectos de investigación en los siguientes temas: literatura hispanoamericana contemporánea, espacio narrativo y espacio cultural, estudios culturales e inmigración. Además de sus publicaciones literarias, ha compilado la antología de cuentos sobre la migración venezolana *Escribir afuera:cuentos de intemperies y querencias*, junto a Katie Brown y Raquel Rivas Rojas. (Editorial Kálathos, Madrid, 2021) y es autora del libro *Dislocaciones. Espacio y discurso en la obra de tres autores migrantes latinoamericanos contemporáneos* (Mario Bellatin, Krina Ber y Marcelo Cohen) (Editorial Biblos, Buenos Aires, 2022).

E-mail: lalilianalara@gmail.com

Lilibeth Janneth Zambrano Contreras es Licenciada en Letras (Mención: Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezo-

lana) por la Universidad de Los Andes (Mérida/Venezuela/1994). *Magister Scientiae* en Literatura Iberoamericana por el Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes (Mérida/Venezuela/1999). Doctora en Filosofía por la Universidad de Zürich (Suiza/2010). Profesora Titular a Dedicación Exclusiva de la Universidad de Los Andes en Mérida/Venezuela. Coordinadora de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC-ULA, desde 2013). Coordinadora del Doctorado en Letras (I.I.L-FHE-ULA, desde 2018). Investigadora del Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidades e Outras Linguagens, de la Universidade Federal de Santa Catarina (NELOOL/UFSC/FLORIANÓPOLIS--BRASIL). Tiene varios artículos publicados en revistas arbitradas e indexadas, capítulos de libros arbitrados y trabajos en memorias de congresos nacionales e internacionales.

E-mail: pyporetapeyma@gmail.com

Luz Marina Rivas es profesora titular jubilada de la Universidad Central de Venezuela, donde fue docente de la Escuela de Idiomas Modernos, Directora del Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación, Coordinadora de la Maestría en Literatura Comparada y del Doctorado en Humanidades. Actualmente, es Coordinadora de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá. Ha dictado cursos en la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de Los Andes en Bogotá, la Universidad Tecnológica de Pereira, la Universidad de Los Andes en Trujillo, Venezuela, y la Universidad de Salamanca, en España. Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela, Magíster en Literatura Latinoamericana y Doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar. "Graduada con honores" en el doctorado. Ha publicado alrededor de setenta artículos en revistas especializadas,

prensa y capítulos de libros o prólogos dentro y fuera de Venezuela. Autora de *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956,* que obtuvo Premio de la Asociación de Profesores de la UCV al mejor Trabajo de Ascenso en 1992. Ha publicado *La historia en la mirada* (1997), *La novela intrahistórica* (2000 y 2004) y *Las mujeres tienen la palabra: antología de narradoras venezolanas* (2004), con estudio preliminar: *Otra tierra, otro mar. Crónicas de la migración venezolana en Colombia* (2021). Ha dirigido más de 50 tesis de pregrado y postgrado. La narrativa escrita por mujeres, en particular en el Caribe, los estudios de género, la ficcionalización de la historia, la literatura comparada constituyen sus áreas prioritarias de investigación. En 2011 recibió el Premio "Francisco De Venanzi", a la trayectoria del Investigador, de la Universidad Central de Venezuela. En 2012 recibió la Orden "José María Vargas", en su primera clase, por la Universidad Central de Venezuela por su trayectoria como docente e investigadora.

E-mail: luzmarinarivas2015@gmail.com

Tatiana da Silva Capaverde es docente de literatura hispanoamericana de la *Universidade Federal de Roraima* (UFRR, Brasil) y parte del professorado del *Programa de Pós-Graduação em Letras* (PPGL-UFRR). Actualmente realiza estancia posdoctoral en el Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Paraná (PPGL-UFPR). Es magíster en Literatura Comparada (UFRGS- Brasil) y doctora en Estudios de Literatura (UFF-Brasil). Desarrolla proyectos de investigación en los siguientes temas, con especial atención a producción hispánica: desplazamientos culturales, relaciones autorales e intertextuales, aproximaciones entre textos escritos y pictóricos. Entre sus publicaciones, además de sus artículos publicados en periódicos, se puede destacar la organización de los libros *Deslocamentos Culturais e suas formas de representação* (Edufrr, 2019) y *Viver junto na América Latina: contatos,*

trânsitos e convivências da literatura latino-americana (Edunila, 2020) disponibles en línea. En el proyecto de investigación *Representações do deslocamento cultural na literatura hispânica* analiza la literatura de autores venezolanos expatriados.

E-mail: tatianacapaverde@gmail.com

Índice analítico

Afecto (s); 12, 73, 138, 143, 145, 146, 154, 155, 157, 196, 223
Afectividad; 122,128
Alberto Barrera Tyzska / BARRERA TYZSKA; 19
Ana Teresa Torres / TORRES; 207, 225, 249, 250, 252, 257, 259, 261,
Caleidoscópica / caleidoscópico; 20, 249, 257
Caminante (s); 188, 211,
Chavismo; 28, 35, 204, 206, 225, 245, 257, 258, 259
Chavista; 27, 134, 206, 258, 259, 273
Cronotopo creador; 177
Desarraigo; 58, 62, 119, 142-147, 150, 151, 171, 172, 173, 208, 217, 218, 236
Desterritorialización; 145, 180, 188, 189, 193
Destierro; 143, 146
Diaspórica (s) / diaspórico (s); 140, 144
Distopía; 19, 183, 191, 219, 221, 230, 231, 233, 246, 248
Distópica; 186, 191, 225, 234, 249, 251, 255, 270, 272, 273
Entre-lugar; 72, 73, 76, 77, 79, 81, 93, 123
Enza García Arreaza/ GARCÍA AREAZA ; 17, 95, 99, 107
Errância; 73, 144, 263
Escenografía fronteriza; 90
Escritura desplazada; 147, 157, 171,
Escrituras híbridas; 74
Espacio cárcel; 182, 186, 193,
Espacio desplazado; 18, 174
Espacio fantasmal; 180, 193
Espacio narrativo; 19, 174, 177, 280,
Espacio páramo; 186, 187, 191, 193
Espacios de recordación; 249, 263, 264
Exilio; 15, 25, 29, 95, 119, 121, 140, 141, 142, 144-147, 172, 173, 190, 191, 202, 217, 230, 251, 252, 258, 262, 274, 276

Exiliado (s); 113, 121, 137, 145, 244,
Expatriado(s); 166, 185, 283
Extranjero; 10, 22, 24, 30, 48, 120, 125, 128, 142, 148, 196, 202, 238
Extranjeridad; 178
Femenino; 19, 196, 214, 215, 251
Flora Francola,/FRANCOLA; 95, 107, 108
Hijas de la revolución; 198, 203, 207,
Identidades móviles; 143
Imágenes sobrevivientes; 249
Insilio; 10, 196, 202, 203, 21
Aislamiento; 126, 161, 186,
Aislado(s); 52, 56, 57, 63, 161
Insularismo; 186, 191
Jesús Montoya/ MONTOYA; 57, 121, 122, 131, 133, 134, 136, 138
Juan Carlos Méndez Guédez / MÉNDEZ GUÉDEZ; 18, 142, 143, 147, 155, 158, 171, 173, 237
Karina Sainz Borgo / SAINZ BORGO; 19, 28, 174, 187, 192, 194, 195, 217, 219, 232, 245, 246
Krina Ber / BER; 19, 174, 182, 183, 191, 192, 281,
Lenguaje siamés; 17, 94, 96, 103
Luis Mora Ballesteros/ MORA BALLESTEROS; 17, 72, 84, 90
Mal espacio; 19, 191, 192
Desmemoria; 188
Memoria colectiva; 16, 45, 57, 60, 64, 240
Inmigración; 11, 29, 142, 145, 192, 224, 280
Mirada femenina; 196, 228
No lugares; 68, 160
Novela histórica; 246, 249, 255
Novela política; 28, 199, 239
Olvido; 83, 109, 115, 219, 244, 251, 252, 254, 266, 270, 275
Pertenencia; 8, 12, 32, 48, 56, 57, 60, 95, 96, 99, 113, 122, 125, 128, 140, 143, 146, 150, 152, 154, 157, 161, 172, 260, 279
Redes sociales; 36, 37, 38, 40, 184, 185, 198, 232

Relato de viaje; 157, 249, 255, 264
Residual; 99, 253, 254
Resto(s); 8, 25, 31, 34, 111, 135, 229, 253, 254, 256,
Ruina; 20, 138, 173, 229, 249, 251, 253, 256, 257, 260, 265, 267, 268, 270, 275
Sujeto migrante ; 136, 138, 145, 173
Tortura; 181, 199, 200, 215, 234, 243, 248, 257, 263, 264, 265, 273
Transnacional; 20, 41, 77, 144, 146, 147
Utopía; 19, 219, 211, 230, 231, 246
Viajero(s); 159, 162, 164, 166, 167, 169, 170