

Narrativas venezolanas de la “década violenta” (1960-1970)

La muerte de Honorio, de M. Otero Silva; Se
llamaba SN, de J.V. Abreu y País portátil, de
A. González León.

Autor:

Ávila, Carlos R.

Tutor:

Marinone, Mónica

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en
Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana

Narrativas venezolanas de la “década violenta” (1960-1970):

***La muerte de Honorio*, de M. Otero Silva; *Se llamaba SN*, de J.V. Abreu**

y *País portátil*, de A. González León.

Maestrando: Lic. Carlos R. Ávila L.

Directora: Dra. Mónica Marinone

Agosto, 2016

Índice

1.- Agradecimientos	Pág. 3
2.- Introducción	Pág. 4
<i>I.- Definición del problema y justificación del corpus</i>	Pág. 6
<i>II.- Estado de la cuestión bibliográfica</i>	
<i>II.1.- Sobre los textos</i>	Pág. 10
<i>II.2.- Sobre la violencia</i>	Pág. 15
<i>III.- Tesis a sostener</i>	Pág. 18
<i>IV.- Algunas elucidaciones teóricas y conceptuales</i>	Pág. 18
<i>V.- Organización de la tesis</i>	Pág. 23
3.- Primera parte	
<i>I.- Se llamaba SN: testimonio y proyección colectiva</i>	Pág. 25
<i>II.- La violencia en escena: totalitarismo y teatrocracia</i>	Pág. 36
4.- Segunda parte	
<i>I.- La muerte de Honorio: articulaciones del relato de no-ficción</i>	Pág. 48
<i>II.- Violencia política: organización y puesta de materiales</i>	Pág. 58
5.- Tercera parte	
<i>I.- País portátil: novela inconformista</i>	Pág. 68
<i>II.- Militancia, violencia y trama ideológica</i>	Pág. 89
6.- Cuarta Parte	Pág. 98
<i>I.- Se llamaba SN: nuda vida y campo de concentración</i>	Pág. 99
<i>II.- La muerte de Honorio: el aislamiento como dispositivo disciplinario</i>	Pág. 109
<i>III.- País portátil: el dominio de Nadie</i>	Pág. 115
7.- Conclusiones	Pág. 124
8.- Bibliografía	Pág. 131

Agradecimientos

Agradezco a la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho por todo el apoyo brindado; asimismo, a cada uno de mis profesores de la Maestría por ayudar a profundizar mi formación en sus cursos y seminarios. Agradezco igualmente a mi profesora Mónica por el apoyo sistemático en la elaboración de este proyecto, y por supuesto a Agus y a Ana por la ayuda sincera.

Introducción

La historia de Venezuela ha estado signada por la violencia: desde la conquista, cuando las tribus aborígenes fueron sometidas a sangre y fuego, hasta la guerra de independencia, que durante más de una década marcó a la nación que luchaba por nacer y consolidarse. La batalla de Carabobo, en 1821, selló la emancipación, aunque sin una estructura republicana sobre la cual levantar un nuevo orden institucional. Hacia 1859, entre conspiraciones y desencuentros, las escaramuzas y montoneras desembocaron en una guerra civil¹, pero el fin de este conflicto tampoco significó el advenimiento de la paz; por el contrario, el caudillaje siguió instalado en el país; no obstante después de la batalla de La Victoria en 1902 muchos de sus representantes terminaron en la cárcel o conducidos al destierro. Uno de los más famosos, Juan Vicente Gómez, asumió el poder en 1908 e instituyó una dictadura que duró 27 años. Esa larga “noche” determina un juicio esclarecedor del ensayista Mariano Picón Salas, quien sostiene que Venezuela entró en el siglo XX apenas en 1935, sólo después de la muerte de Gómez, ese mismo año².

La transición hacia la democracia vino de la mano de Eleazar López Contreras, cuya orientación fue profundizada por el general Isaías Medina Angarita, quien fuera derrocado, en octubre de 1945, por un golpe perpetrado entre militares y líderes del partido Acción Democrática, entre los que destacaban Rómulo Betancourt y Marcos Pérez Jiménez. Betancourt fue designado Presidente provisional de la Junta

¹ La Guerra Federal —también llamada guerra de los cinco años o guerra larga— fue un conflicto que tuvo lugar en Venezuela entre los años 1859 y 1863. El motivo principal fue la lucha entre el federalismo y el centralismo. La disputa por la adopción de uno u otro sistema de gobierno envolvió al país en un nuevo período de lucha armada e inestabilidad de enormes consecuencias políticas, sociales y económicas.

² “Podemos decir que con el final de la dictadura gomecista comienza apenas el siglo XX en Venezuela. Comienza con treinta y cinco años de retardo. Vivimos hasta 1935 como en un Shangri-La de generales y de orondos rentistas que podían ir cada año a lavar o intoxicar sus riñones en las termas y casinos europeos; o, por el contraste, en una fortaleza de prisioneros y en el descampado del espacio rural —llano, montaña, selva— donde el pueblo hacía las mismas cosas que en 1860; sembraba su enjuto maíz, comía su arepa y su cazabe; perseguía una vez al tigre y a la serpiente, o escapaba de las vejaciones del Jefe Civil”. Picón Salas, Mariano (1983). “La aventura venezolana”. En Suma de Venezuela. Caracas: Monte Ávila Editores.

Revolucionaria de Gobierno, integrada por civiles y militares. Tras este período, que duró tres años, fue elegido presidente el escritor Rómulo Gallegos, convirtiéndose en el primer mandatario presidencial del siglo XX en ser votado de manera directa, secreta y universal por el pueblo venezolano. Durante los ocho meses que duró su gobierno crecieron las disputas entre los partidos de oposición y el partido gobernante, así como el descontento de sectores militares y empresariales que sintieron sus intereses afectados. Gallegos fue derrocado y obligado a exiliarse. En su lugar se instaló una Junta Militar integrada por su ex-ministro de defensa, Carlos Delgado Chalbaud, y los tenientes coroneles Marcos Pérez Jiménez y Luis Llovera Páez. La Junta llamó a elecciones, pero cuando los primeros resultados mostraron que el vencedor sería el candidato opositor, el partido oficialista, que había postulado como aspirante a Pérez Jiménez, desconoció el triunfo y nombró a su candidato presidente provisional. Con Pérez Jiménez en el poder se erigió en Venezuela el que ha sido definido como uno de los gobiernos más feroces de América Latina: un régimen que llevó el sello de la dictadura militar y que habría de quebrantar las garantías ciudadanas y desatar todo tipo de persecuciones³.

El mundo de las letras venezolanas no estuvo al margen de estos hechos por supuesto. Fueron cambios que si afectaron las estructuras sociales, originaron reacciones en la literatura. Las narrativas del siglo XX en Venezuela han incorporado temáticamente la violencia en sus tramas, desde las guerras y movimientos independentistas previos hasta la gesta de los estudiantes del '28 o los sucesos acaecidos en el cambio político del año '36, abarcando un largo proceso que comprende los golpes contra Medina Angarita y Gallegos, la dictadura posterior y su caída el 23 de enero de 1958, así como la lucha guerrillera que compromete la década de los '60⁴. En nuestra tesis enfocamos

³ Cfr. Galve de Martín, María Dolores (2001). *La Dictadura de Pérez Jiménez*. Caracas: Editorial de la Universidad Central de Venezuela; Blanco Muñoz, Agustín (1983). *La Dictadura - Pedro Estrada Habló*. Caracas: Editorial José Martí.

⁴ Seguimos a Araujo, Orlando (2013).

precisamente este decenio (1960-1970), denominado por algunos historiadores y periodistas “década violenta”, un periodo durante el cual se produjo la denominada “literatura de la violencia”⁵, registrada por escritores que, por ser considerados enemigos del régimen o conspiradores, estuvieron en la cárcel o la clandestinidad y dejaron constancia de esta época a través de narrativas, aunque después de haber sido derrocado Marcos Pérez Jiménez.

I.- Definición del problema y justificación del corpus

Los textos producidos durante dicho decenio también abonaron la ruptura con la tradición, ya no sólo en su visión del mundo, sino también en sus aspectos formales; las transgresiones se dieron en la relación con el lenguaje y en nuevas formas de estructuración de los textos, pero particularmente en su intencionalidad. Los procesos de modernización del país habían producido un desarrollo acelerado y en oportunidades, atropellado, de los centros urbanos, espacios donde el desencanto y la irreverencia fueron asiento del rechazo, la insurgencia, la provocación y la denuncia. La insurrección inspiró, por ello, cierta estética de la “subversión”: “La violencia revolucionaria contra la violencia del sistema (...) era la dicotomía que ofrecía el insumo para que de la guerrilla con las armas se pasara a la guerra de guerrillas de las letras” (Herrera, 2011: 60). El modelo canónico fue confrontado por escritores que asumieron la transgresión como valor, y las corrientes estéticas pasaron a ser “expresiones sensoriales del paradigma cognoscitivo imperante”⁶. De esta forma, las nuevas tendencias fueron dejando atrás corrientes como la realista y la naturalista, dando paso a modulaciones textuales acordes con los procesos y transformaciones que vivía el país. Como sucediera en otras épocas de

⁵ Cfr. *Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*.

⁶ Cfr. Britto García, Luis (1999).

crisis, la ciudad devino en espacio privilegiado y la rememoración nostálgica del pasado rural figuró una vía de escape de una actualidad que se rechazaba. Fueron nuevas circunstancias que, sumadas a las de un ámbito continental revolucionario, fortalecieron el compromiso entre estética y política como eje sobre el cual se articularon transformaciones del arte y la literatura: “la subversión del sistema y el fervor que había inspirado la revolución cubana eran signos de la época” (Torres, 1999: 55).

Es sabido que la historia política en América Latina ha estado signada por la presencia material y simbólica de la violencia, utilizada para imponer proyectos no consensuados políticamente de acuerdo con las dinámicas convencionales de los Estados nacionales. Así, el uso de la violencia como instrumento por parte de grupos políticos ha tenido como correlato el surgimiento de organizaciones que han postulado un proyecto contra-hegemónico, disputando el poder del Estado, a veces en manos de gobiernos dictatoriales. Precisamente, el eje que cruza nuestro corpus –la *violencia política*– dialoga con los contenidos militares que encarnan personajes relacionados con las fuerzas de seguridad del Estado. No obstante, la violencia aparece de distintos modos: si bien todo Estado considera los actos de violencia contra sí mismo como ilegales, una sociedad constituida con justicia debería proporcionar cauces legales a través de los cuales sus miembros puedan expresar su disconformidad; donde no existen tales cauces, suele cuestionarse y aun desafiarse la legitimidad del Estado. En este sentido, las minorías que surcan los textos del corpus adoptan por ejemplo, formas de protesta que trazan un arco cuyos puntos máximos son la crítica no violenta, en concreto la desobediencia civil, cuando las leyes y normas de un Estado injusto son deliberada y sistemáticamente incumplidas, y en el extremo opuesto, el recurso a medios violentos como salida ante el fracaso de otro tipo de lucha.

En América Latina, entre otras cuestiones ha habido una predisposición a atacar la violencia estatal y defender la de la resistencia. Para la indagación de este proceso, con las limitaciones que ello conlleva en una tesis y en beneficio de sentar un piso de referencia, tomamos tres textos distintivos y destacables respecto de estos fenómenos: en primer lugar, *Se llamaba SN* (1964) de José Vicente Abreu, autor que sufrió cárcel y tortura, y vertió, a manera de testimonio, su experiencia, así como la de sus compañeros, “con serena grandeza (...) para que el mundo nunca olvide la trágica odisea de un grupo de hombres (...) sometidos al más feroz aniquilamiento por el delito de poner sus vidas al servicio de la liberación de su país” (Araujo, 2013: 123); en segundo lugar, *La muerte de Honorio* (1963) de Miguel Otero Silva, que recoge, a manera de relato de no-ficción, las narraciones de cinco víctimas de la represión perezjimenista, sometidos a vejaciones y torturas; como ha señalado Araujo de modo contundente, “este libro [basado en testimonios reales] es un expediente acusador y perdurable contra el sistema en cuyo seno los poderes dominantes pueden descender a niveles execrables” (Araujo, 2013: 123); finalmente, *País portátil* (1968) de Adriano González León, registro puramente ficcional de la violencia desatada durante el segundo gobierno de Rómulo Betancourt, donde “por primera vez en la narrativa venezolana, aparecen simultáneamente los contextos de la violencia feudal y de la violencia imperialista, y donde el autor capta la diferencia histórica de ambas violencias” (Araujo, 2013: 123).

La referencia a las valoraciones de Araujo para los tres casos no es casual: sus estudios sobre narrativa venezolana y violencia en Venezuela⁷ abordan de manera incipiente y amplia la conjunción literatura/política de la década que nos convoca. La obra ensayística de Araujo, intensa y diversa, es una de las más abarcadoras producidas en el país: su *Narrativa venezolana contemporánea* constituye una indagación que

⁷ *Narrativa venezolana contemporánea* y *Venezuela violenta* respectivamente.

examina de modo exhaustivo obras disímiles como la de Salvador Garmendia y Teresa de la Parra, considerando, desde una perspectiva más acotada, los autores que comprenden nuestro análisis⁸. De alguna forma Araujo acrisola y tiente sondeos iniciales en una factura de alcance generalizador, de ahí esta mención⁹.

Hemos recortado estos tres relatos por ser configuradores de aspectos que nos interesan y rodean o sesgan la *violencia política* en tanto eje capaz de circunscribir ese problema (la violencia) constante y abarcador, distintivo en Latinoamérica. Nos referimos a aspectos como la injusticia social, las acciones de los cuerpos de seguridad del Estado, la encarcelación, represión, tortura y denuncia, entre otros tópicos fundamentales en dichos textos que visualizamos como nudos de una trama posible (nuestro corpus) más y menos operadores y/o proyectivos. Sus formas, interferidas, nos han permitido revisar categorizaciones y modos de ubicación, a veces reductivos, en el contexto de la literatura venezolana.

A partir de esta elección, nuestro propósito ha sido construir y analizar una serie que dé cuenta de modos de figuración de la *violencia política* en narrativas de la “década violenta” (1960-1970) en Venezuela. Asimismo, revisar, por una parte, la tensión de registros como marca definitoria de los textos que conforman el corpus, en lo referido a operatorias, procedimientos y montaje de las tramas; y por otra, establecer líneas de intelección entre dichos textos en beneficio de posturas, ya confluyentes, ya contradictorias.

Respecto de los modos de construcción narrativa del corpus, cada uno de los textos, como es posible inferir inicialmente, responde a una disposición (a una

⁸ Para Araujo, los tres textos con los que trabajamos “componen tres testimonios esenciales de la época” (Araujo, 2013: 123).

⁹ Por su parte, *Venezuela violenta*, publicado por primera vez en 1968, constituye un ejercicio pionero en el estudio del contexto y las consecuencias de la industria extractiva de petróleo, y apuntala la tesis de que la violencia en Venezuela, y también en América Latina, cuenta con raíces profundas que se han fortalecido desde la colonia hasta la contemporaneidad.

concepción) particular. En lo visible, *Se llamaba SN* está narrado en primera persona y se centra en el testimonio de un único sujeto, mientras que la perspectiva en *La muerte de Honorio* varía y se abre a la experiencia de cinco personajes; en *País portátil*, en cambio, se entremezclan una serie de relatos en distinto registro. Esto propicia que, al momento de analizarlos conjuntamente, emerja una tensión en la serie que obliga a profundizar en cuestiones como la narrativa cruzada por la historia, el testimonio y la no-ficción, entre otras. Por lo tanto y a efectos operativos nuestra selección ha pretendido trazar un arco desde lo más ajustadamente testimonial hacia lo puramente ficcional que no exime, en cada caso, de una tensión de registros o inflexiones que espesarían las categorías convencionales.

II.- Estado de la cuestión bibliográfica

II.1.- Sobre los textos

A partir de un estado de cuestión bibliográfica detectamos que sobre *Se llamaba SN* se halla abundante cantidad de artículos y reseñas divulgados en la prensa local durante los meses posteriores a la primera circulación del texto, producidos por críticos y comunicadores como Jesús Sanoja¹⁰, Juan Liscano¹¹, José Vicente Rangel¹² y Guillermo Sucre¹³, entre otros. Desde el momento de su publicación, *Se llamaba SN* tuvo amplia fortuna editorial, no sólo en Venezuela, sino en otros países, promoviéndose ediciones y traducciones, por ejemplo en Cuba, Francia, Italia, Rusia y Bulgaria. En consecuencia, el texto de Abreu pasó a constituirse en objeto de estudio de ensayos sobre literatura

¹⁰ Semanario *Qué pasa en Venezuela*, 7 de agosto de 1964.

¹¹ *El Nacional*, 8 de agosto de 1964.

¹² Diario *Panorama*, 19 de agosto de 1964.

¹³ Revista *Zona Franca*, septiembre de 1964.

venezolana en general. En esta línea, lecturas iniciales aparecen en estudios de Domingo Miliani, Juan Liscano, Julio Miranda, José Ramón Medina y Orlando Araujo. Extrañamente, respecto de la consideración específica de *Se llamaba SN*, no se produce demasiado durante las décadas sucesivas ('70 y '80), excepto investigaciones publicadas en revistas especializadas (por ejemplo, de Igor Delgado Senior y Manuel Bermúdez).¹⁴

Desde los '90 en adelante, encontramos mayormente ensayos sobre la dictadura de Marcos Pérez Jiménez que toman aspectos de *Se llamaba SN*. Entre ellos destacan los trabajos de Fanny Ramírez de Ramírez, quien muestra cómo el texto de Abreu puede ser comprendido en tanto registro literario, diferenciado y diferenciador (y no exclusivamente testimonial); y de María Dolores Galve de Martín¹⁵, donde, por lo contrario, se abordan el diseño y los elementos más relevantes de la construcción testimonial hallados en textos referentes a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Además, los análisis de Ryukichi Terao¹⁶, quien dedica un capítulo en su trabajo al estudio de la violencia en la literatura venezolana, centrándose exclusivamente en los tres textos de nuestro corpus; y de Lisa Blackmore¹⁷, quien identifica aspectos claves del repertorio visual circulado por el aparato ideológico del Estado militar a partir de las representaciones encontradas en la película *Se llamaba SN* (Luis Correa, 1978), adaptación fílmica del libro homónimo de José Vicente Abreu.

La tendencia dominante a partir de la cual se ha leído y entendido el texto de Abreu remite casi exclusivamente a la clave testimonial, mientras que la crítica sobre la violencia que lo atraviesa se encuentra visiblemente ausente de las publicaciones que revisamos. A partir de estas observaciones, nuestro aporte ha ponderado un análisis de *Se llamaba SN*

¹⁴ “La realidad violenta de José Vicente Abreu” y “El arte de la guerra en *Se llamaba SN*” respectivamente.

¹⁵ *Voces soterradas, ecos del silencio: panorámica del testimonio venezolano (1960-1990)* y *La dictadura de Pérez Jiménez: testimonio y ficción* respectivamente.

¹⁶ *La novelística de la violencia en América Latina. Entre ficción y testimonio*.

¹⁷ “Tecnologías visuales y el ‘archivo’ de la desmemoria: el caso de *Se llamaba SN*”.

en su registro, es decir, como testimonio, sin desconsiderarlo como *texto*, esto es, como *tejido* saturado de operatorias que dirigen a dominios amplios, y centrando un eje comprensivo o categoría, la *violencia política*, desde perspectivas que permitan una lectura renovada, capaz de tender lazos hacia otras producciones de la época desde la formulación de un piso interpretativo en proyección.

Al igual que con *Se llamaba SN*, los primeros trabajos que abordan de manera relativamente directa *La muerte de Honorio* son estudios sobre la literatura venezolana en general, entre los que destacan los de Domingo Miliani, Juan Liscano, Julio Miranda, José Ramón Medina y Orlando Araujo. Debido a la abundancia y variedad de la bibliografía específica sobre Miguel Otero Silva, hemos considerado sólo los trabajos de alguna manera relacionados con los objetivos e intereses de nuestra investigación, organizándolos por períodos divididos en décadas: por ejemplo durante los años '60, '70 y '80 detectamos monografías y artículos a veces poco recordados como los de Jorge Campos, Augusto Germán Orihuela, Fernando Castillo, Mario Szichman, Mario Benedetti, Luisa Elena Delgado, Jesús Sanoja Hernández, Aléxis Márquez Rodríguez y Alfredo Chacón¹⁸.

Durante la primera mitad de la década de los '90 hasta la actualidad, repunta la aparición de estudios críticos respecto de la obra de Otero Silva. En este período resultan de importancia los aportes de Ángel Rama, Judit Gerendas, Juan Liscano, Nelson Osorio, Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Nieves María Concepción Lorenzo.¹⁹ Este último trabajo nos ha interesado especialmente ya que reflexiona sobre una cuestión

¹⁸ “La muerte de Honorio de Miguel Otero Silva”; “La muerte de Honorio”; *Miguel Otero Silva. Su obra literaria*; *Miguel Otero Silva. Mitología de una generación frustrada*; “Miguel Otero Silva y el rescate de un personaje histórico”; “Miguel Otero Silva y la nueva novela venezolana”; “La constante política en Miguel Otero Silva”; “Una novelística de la violencia” y “La muerte de Honorio” respectivamente.

¹⁹ *Ensayos sobre literatura venezolana*; *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*; “Miguel Otero Silva y su tránsito”; “La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva”; “Del realismo testimonial a la novela histórica: trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva”; *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* y *La fabulación de la realidad en la narrativa de Miguel Otero Silva* respectivamente.

fundamental: cómo se propone el poder de las fuerzas de autoridad y sus representaciones en el texto de Miguel Otero Silva, esto es, cómo funciona y cuál es el trato de los agentes hacia los presos. Del mismo modo nos concierne la compilación de textos críticos sobre la obra de Miguel Otero Silva, que en 2009 preparó Rafael Arráiz Luca²⁰, donde aparecen ensayos de Manuel Caballero, Simón Alberto Consalvi, Ana Teresa Torres, Violeta Rojo, Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco, Alexis Márquez Rodríguez, José Pulido, entre otros.

Dada la plataforma no-ficcional sobre la que se asienta el texto de Otero Silva, y la constante en cuanto a temática política y social refiere, la tendencia de estudio sobre el texto en cuestión, desde el momento de su publicación hasta nuestros días, subraya, por una parte, instrumentos y procedimientos que sirvieron de base al autor para ordenar el texto, y por otra, la vigencia que dichas temáticas adquieren a lo largo del tiempo. Este último aspecto quizás sea la causa del mencionado repunte de la crítica sobre Otero Silva durante los años '90 y sucesivos. Estas perspectivas nos conciernen hacia una profundización en nuestro estudio, a fin de revisar, a partir de la organización de materiales, la manera como el autor ingresa, inflexiona o sesga el relato auto/biográficamente para plantear su lectura de la *violencia política*. Nos interesa explorar estas marcas y pensar la forma de este texto en relación con los planteos, ejes y categorías de nuestra investigación, apelando al peso del relato en registro interferido y en atención a la construcción de los personajes y situaciones a partir de formalizaciones posibles y cambios de puntos de vista, entre otros.

Por su parte, la crítica sobre *País portátil*, desde su aparición se ha dedicado a revisar principalmente dos cuestiones: las técnicas narrativas empleadas por el autor, relacionadas con cierto carácter rupturista propio del proceso de transformación que vivía

²⁰ Miguel Otero Silva: una visión plural.

el país; y la lectura en clave político-social, que pareciera demandar el texto. Durante los '70 se produce un número importante de crítica respecto del texto, creemos que debido al impacto que el mismo tuvo en la literatura de la región, sobre todo después de haber recibido el Premio Biblioteca Breve, el año de su publicación. Entre los trabajos de esta época podemos mencionar los de Armando Navarro, J.M. Bravo y Pablo Rojas Guardia²¹. Se distingue, también perteneciente a esta época, el trabajo de Rita Gnutzmann²², aparecido en España, que propone, desde el estudio de las realidades interiores y exteriores, esto es, la construcción de los personajes y las variables históricas, una ubicación del texto de Adriano González León en la línea de la novela político-social. Cabe destacar que al igual que con los dos textos señalados antes, los estudios generales sobre la literatura venezolana aparecidos durante las décadas de los '70 y '80, como los mencionados de Juan Liscano, Julio Miranda y Orlando Araujo entre otros, incluyen segmentos sobre *País portátil*.

Desde los '90 hasta la actualidad, los trabajos siguen refiriéndose a problemas de índole estructural; sin embargo, algunos han vinculado cuestiones de contenido más específicas, comprendiendo incluso las problemáticas de género o violencia. Pensamos en los ensayos de Vilma Moreno, Lenina Méndez, Miriam Ramírez y Víctor Alarcón²³. Nuestro propósito es profundizar parte de lo señalado en estos estudios, en especial lo concerniente a la violencia, a los fines de contrastar y presentar una lectura del texto articulada con nuestra perspectiva y la categoría de referencia, esto es, ya no en relación con el trazo político-social, sino con una idea de narrativa inconforme, es decir, que

²¹ *Narradores venezolanos de la nueva generación; País Portátil en diez novelas venezolanas; La ideología de la identidad cultural venezolana: Doña Bárbara y País Portátil y Diálogo sobre poesía y literatura* respectivamente.

²² Gnutzmann, Rita (1975). *País portátil: entre el documento y la ficción*. Anales de Literatura Hispanoamericana. Vol. 4. Universidad Complutense de Madrid.

²³ "País portátil: Venezuela y violencia"; "Las mujeres de Adriano González León. La loca, la solterona, la guerrillera: una vida de marginación"; "*País portátil: tiempo y espacio*" y *País portátil: el diálogo inadvertido. Un estudio transtextual de la novela de Adriano González León* respectivamente.

pretende incitar al lector un cuestionamiento de su realidad social inmediata. Ponderamos, asimismo, el análisis de los planos textuales y su vinculación con los espacios en función de examinar otras aristas: determinados usos del habla estándar propia del caraqueño por ejemplo, manifestados en el tono, la inflexión, el ritmo, etc., frente a arcaísmos, variables lingüísticas y formas de tratamiento propias del trujillano.

II.2.- *Sobre la violencia*

En principio vale anotar que sobre el problema de la violencia en América Latina, tomamos como fundamento los postulados de Oscar Terán, Rafael Moreno-Durán, Pilar Calveiro, Ricardo Melgar Bao, Alejandro Moreira, Silvia Giraudó y Rossana Nofal²⁴. Sobre la violencia en Venezuela en particular, se halla una constante respecto de la visión desde la que se la estudia. Nos referimos a la tesis de que la violencia en Venezuela, y a veces también en América Latina, cuenta con raíces profundas que se han fortalecido desde la colonia hasta la contemporaneidad²⁵. En esta perspectiva han sido productivos los trabajos de Orlando Araujo, Armando Navarro, Domingo Miliani, Ramón Brizuela, Jesús Sanoja Hernández, Pablo Sulbarán, Germán Carrera Damas, Oscar Rodríguez Ortíz, M. Duque de Márquez, José Rafael Pocaterra, Ángel Cappelletti, Ana Teresa Torres, Iván Darío Jiménez Sánchez, Leonardo Ruiz Pineda, Agustín Arzola Castellanos, Jesús Sanoja Hernández y Earle Herrera²⁶.

²⁴ *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina; De la barbarie a la imaginación: la experiencia leída; Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70; “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”; “Nuestros años setenta. Política y memoria en la Argentina contemporánea”; Revolución es más que una palabra y “Desaparecidos, militantes y soldados”* respectivamente.

²⁵ AA.VV., “La violencia y la literatura”, en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 23 de febrero de 1975, p. 5.

²⁶ (2013) *Venezuela violenta; Narradores venezolanos de la nueva generación; “Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)”; Soy un delincuente, otras verdades de la democracia; “Notas para una narrativa de la violencia”; La tortura en Venezuela; Una nación llamada Venezuela. Proceso socio-histórico, 1810-1974; Intromisión en el paisaje; El tema de la violencia en la novela venezolana, década de los sesenta,*

Sobre el estudio de la violencia durante el período específico de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, encontramos, en primer lugar, los trabajos de José Agustín Catalá²⁷, primer editor de *Se llamaba SN*, así como los testimonios referidos y recogidos por Braulio Barreto y Agustín Blanco Muñoz²⁸. También, siempre sobre esta época, los trabajos de José Vicente Rangel, Antonio Carnevali, Guillermo García Ponce y Leonardo Ruiz Pineda²⁹ han permitido ciertos esclarecimientos. Por último, uno de los trabajos más importantes respecto de este marco temporal es el desarrollado por Carlos Pacheco³⁰, quien elabora una tabla cronológica de materiales literarios y una recopilación bibliohemerográfica de materiales críticos, y los ofrece como apéndice para el interés de los estudiosos de la literatura latinoamericana. Este inventario nos ha servido de repertorio donde ubicar múltiples y desiguales referentes históricos y procedimientos narrativos.

Respecto de la producción crítica sobre narrativas venezolanas en la “década violenta”, en líneas generales destacamos al menos dos líneas interpretativas: la del carácter subversivo de buena parte de los textos aparecidos durante este período, orientada especialmente a estudiar la compleja caracterización y organización de dichos textos; y la referida a la contingencia que alcanza la violencia, en su forma específicamente política, sobre la sociedad venezolana durante la dictadura militar.

con una muestra representativa de obras; *Memorias de un venezolano de la decadencia*; *Positivismismo y evolucionismo en Venezuela*; “El escritor ante la realidad política venezolana”; *Los golpes de Estado desde Castro hasta Caldera*; *Crímenes políticos en Venezuela*; *La desaparición forzada en Venezuela (1960-1969)*; *Entre golpes y revoluciones y Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo, literatura y violencia* respectivamente.

²⁷ Catalá, José Agustín (1952). *Libro negro 1952. Venezuela bajo el signo del terror*. Caracas: Ediciones Centauro; (1997). *Pérez Jiménez. El dictador que en 40 años olvidó sus crímenes*. Caracas: Ediciones Centauro; (1998). *Los archivos del terror 1948-1958. La década trágica: presos, torturados, exiliados, muertos*. Mérida: Gobernación del estado Mérida.

²⁸ *Confesiones de un esbirro. Ex agente de la brigada especial de la Seguridad Nacional y Pedro Estrada habló* respectivamente.

²⁹ *Expediente negro; Hombres y verdugos; Diario de la resistencia y la dictadura 1948-1958 y Tiempo de Lealtades (Escritos en la contienda, 1939-1952)* respectivamente.

³⁰ Pacheco, Carlos (1987). *Narrativa de la Dictadura y Crítica Literaria*. Caracas: Ediciones Celarg. Este trabajo incluye periodización, clasificación y caracterización de materiales concernientes a las dictaduras, desde finales del siglo XIX hasta pasados los '80.

Dicha crítica aborda el testimonio como modo de historia alternativa, que posibilita, a los sujetos silenciados o excluidos de la “historia oficial”, acceder al espacio letrado, es decir, salir de la marginalización y generar un discurso cuya finalidad central es dar cuenta de la contrahistoria y de la subalteridad política y social. La opinión general de que América Latina es el continente violento por excelencia ha dado cabida a numerosos estudios que toman como punto de partida esta última cuestión, ciñéndose mayormente a la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Atravesando esta línea de investigación encontramos un mismo *modus operandi*: tras discutir definiciones de la violencia propuestas por la filosofía política, se pasa a su consideración fenomenológica desde la literatura y se examina hasta qué punto y en qué sentido la violencia sería un carácter distintivo de la literatura latinoamericana. En consecuencia, abundan los estudios que consideran en sus análisis la presencia material y simbólica de la violencia, habiendo sido preciso recuperar inicialmente un estudio imprescindible, desde el dominio de la literatura en general, como es el trabajo de elucidación de Ariel Dorfman³¹, no sólo por haberse producido en la época de publicación de nuestro corpus, sino porque recorre textos literarios canónicos del continente y considera el trasfondo de la violencia endémica, así como la especial figuración del individuo latinoamericano en esta encrucijada histórica.

Nuestro propósito es ampliar la mirada sobre el corpus que escogimos con el interés por ahondar en la compleja dimensión de la *violencia política*. Si bien hemos señalado aquí textos vinculados con el análisis sobre la violencia en el período en cuestión, no hemos encontrado antecedentes que se aproximen a las consecuencias que esta época proyecta o permite visualizar, esto es, el estudio específico de significaciones

³¹ Dorfman, Ariel (1970). *Imaginación y violencia en América Latina*. Chile: Editorial Universitaria. “La visión general que se tiene, a partir de un centenar de novelas de los últimos veinticinco años, es que el hombre está inmerso en una situación que él no controla, pero que su violencia al encarcelarlo también apunta hacia la forma de solucionar sus problemas” (Dorfman, 1970: 37).

y sentidos desde la biopolítica por ejemplo. Con lo cual, nuestro principal intento se ha orientado a nuevas probabilidades y perspectivas de lectura.

III.- Tesis a sostener

- Buena parte de las narrativas producidas después de la caída del régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez están signadas por la *violencia política*, no sólo como constante temática, sino también producida desde operaciones discursivas.
- Los modos de figuración de la *violencia política* permiten construir una serie que enlaza narrativas de la llamada “década violenta” (1960-1970) en Venezuela, facilitando ahondar en ellas y delinear un nudo poderoso de una tendencia proyectiva a la contemporaneidad.
- Desde el corpus recortado, es decir, en esta serie, es posible el trazado de un arco (desde lo testimonial a lo ficcional) que no exime, en cada caso, de una tensión de registros o inflexiones que espesan categorías convencionales.
- En narrativas de la “década violenta” venezolanas que componen la serie es posible poner a prueba conceptos vinculados con la biopolítica, como *nuda vida*, campo de concentración y burocracia, en beneficio de proyecciones a la contemporaneidad.

IV.- Algunas elucidaciones teóricas y conceptuales

El marco inicial siempre ha estado abierto a nuevas inclusiones de acuerdo con las necesidades que los textos han impuesto. Fueron de importancia para esta tesis los aportes

teóricos de Hayden White³² respecto del peso del relato en la construcción histórica, testimonial y literaria de acontecimientos “reales”, y más específicamente en las elecciones de carácter estético que determinan las formas como se trata lo histórico sobre la base de lo narrativo, registro abarcador a partir del que y sobre la base del cual pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común. También seguimos los postulados de Raymond Williams, quien destaca al menos dos aspectos necesarios para contemplar el estudio de estos géneros, los cuales intentamos poner en diálogo: “las relaciones sociales e históricas *evidentes* entre las formas literarias particulares, y las sociedades y períodos en que se originaron y practicaron” (Williams, 2009: 244). Para pensar de qué manera se relacionan las formas literarias y la sociedad, Williams propone el estudio de tres elementos que permiten identificar estas conexiones: la posición, que establece un tipo de presentación particular; los modos de composición formal, que permiten vincular cada una de las posiciones posibles con uno o más tipos específicos de escritura; y el tema en cuestión, donde la esfera de acción, que puede ser una referencia social o histórica, está sujeta a distintas variaciones.

Tratamos estos asuntos, primero de modo general y siguiendo los postulados de Walter Benjamin³³, quien establece el carácter eminentemente jurídico en todo tipo de violencia y las relaciones morales entre sus distintas manifestaciones: la figura del gran delincuente, la huelga obrera o revolucionaria, la violencia bélica o violencia militar, la policía, el parlamento. El tratamiento de la *violencia política* como eje que circunscribe el problema general en esta tesis, lo analizamos desde la perspectiva de Hannah Arendt³⁴, quien concibe la política análoga a la violencia: “La violencia, o su amenaza, es una de las principales preocupaciones que lleva a las personas a formar sociedades en las que se

³² Cfr. *El contenido de la forma cit.* y *Marxismo y literatura cit.*

³³ Cfr. *Para una crítica de la violencia cit.*

³⁴ *Sobre la violencia cit.*

confía al gobierno una autoridad central: el Estado. Por esta razón, el Estado reclama un ‘monopolio del uso legítimo de la violencia’, esto es, un derecho exclusivo a ejercer la fuerza contra los enemigos externos y también contra sus propios ciudadanos cuando infringen sus normas” (Arendt, 2005: 29). Esta perspectiva nos ha interesado pues separa la *violencia política* de otras formas de violencia por el modo y desde dónde se concibe: el lugar desde el cual se perpetra determina su legitimidad. Este punto de vista ha abonado teóricamente el reverso de la mirada que los textos del corpus aportan, donde las prácticas violentas del Estado se piensan de modo ilegítimo, por ejemplo.

Ligado a esto y como marco general, la noción de “teatrocracia” propuesta por Georges Balandier³⁵ también nos ha dado instrumentos para tratar el eje *violencia política*. Según este autor, existe una suerte de “asiento teatral” en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia social, pero sobre todo en aquellas en las que el poder juega un papel definitivo: “Este lenguaje establece, por necesidad, una comunicación calculada; tiende a producir efectos precisos; sólo desvela una parte de la realidad, puesto que el poder debe también su existencia a que se ha apropiado de la información” (Balandier, 1999: 21). Procesos políticos como el de Marcos Pérez Jiménez por ejemplo, reconstruido sistemáticamente y desde ángulos diferentes en los textos que estudiamos, imponen puestas en escena y llevan la dramatización a su máximo nivel de intensidad.

Considerado el eje, de notable actualidad respecto de Venezuela, indagamos antecedentes y tendencias en la figuración de la *violencia política*, puesto que las historias vertidas en los textos están signadas, en buena parte, por el terror ejercido desde los sistemas gubernamentales de finales de la dictadura. En esta línea, es claro que si bien los textos del corpus se inscriben dentro de lo que llamaríamos registros literarios, proyectan necesariamente contenidos que conciernen a la realidad sociopolítica y por esto figuran

³⁵ *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación.*

formas del discurso médico, clerical y oficial. Desde aquí exploramos, siempre con las limitaciones del caso, modos de aparición de dichos discursos, recuperando los estudios sobre biopolítica y campo de concentración que ha desarrollado Giorgio Agamben³⁶. Como se sabe, para Agamben, en los umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a ser incluida en los mecanismos y cálculos del poder estatal, es decir, la política se transforma en biopolítica: la simple vida natural se excluye del ámbito de la polis, y es confinada, en exclusiva, como mera vida reproductiva. “El resultado de ello es una suerte de animalización del hombre llevada a cabo por medio de las más refinadas técnicas políticas” (Agamben, 1998: 12). Siguiendo a Agamben, concebimos el campo de concentración como el puro, absoluto e insuperado espacio biopolítico, una suerte de paradigma oculto del espacio político de la modernidad. Los protagonistas y emisores que refieren los relatos con los que trabajamos, figuran moradores de este espacio, esto es, despojados de cualquier condición política y reducidos íntegramente a su *nuda vida*: “el campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano” (Agamben, 1998: 217). Coincidimos en que la aparición de los campos de concentración significa el momento en el que el retorno a la política clásica se vuelve imposible; en ellos ciudad y casa se hacen indiscernibles e imposible la distinción entre cuerpo biológico y político, marca visible en nuestros relatos.

Finalmente una anotación: desde el prisma de *Se llamaba SN* y respecto de ciertas inflexiones de los dos textos restantes, hemos tomado trabajos teóricos que abarcan géneros de no-ficción, en primer lugar, los de carácter amplio, destacando los de Tzvetan Todorov, Giorgio Agamben y Paul Ricoeur.³⁷ Mientras que, acerca del estudio específico

³⁶ Cfr. (1998) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Vol. I.

³⁷ “El origen de los géneros”; (2002) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III y La memoria, la historia el olvido* respectivamente.

de la categoría de testimonio, los postulados de Miguel Barnet, Víctor Casaus, Carmen Aymerich y Claudia Feld.³⁸ Sobre la escritura testimonial en América Latina en particular, bien sea centrada en casos determinados o a partir de una mirada más general, fueron una base de referencia numerosos artículos y estudios como los de John Beverly, Elzbieta Sklodowska, Hugo Achúgar, Robert Carr, Juan Duchesne Winter, Ángel Rama, Rossana Nofal, Claudia Gilman, Beatriz Sarlo, Amar Sánchez, Ángel Fernández Guerra y Victoria García; sin desconsiderar aquellos referidos al testimonio, tanto en América Latina como a nivel global, como los de George Gugelberg, George Yudice, George Plipmton y Anette Wieviorka.³⁹

Hemos trabajado la bibliografía teórica que ofició como marco de la investigación hacia una optimización de instrumentos y variables que interesaron a la dinámica de nuestro estudio. Asimismo, intentamos analizar los textos del corpus atendiendo no solamente a tematizaciones, sino a su forma y, en general, desde una perspectiva semiótica, identificando tendencias, constantes, marcas y operatorias particulares. A partir de este paso, siempre fundante, proponemos algunas claves para reflexionar sobre nuestros objetos, establecer vínculos y diferencias entre los mismos. Nos parece que el eje circunscripto y el prisma a través del cual atendemos a estos destacables textos de una época decisiva, pueden constituir tanto una zona discursiva como una modalidad lectora/analítica que ayuden a pensar fenómenos de la convulsionada realidad venezolana

³⁸ “La novela-testimonio: socioliteratura”; *Defensa del testimonio, La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial* y *El pasado que miramos* respectivamente.

³⁹ *Anatomía del testimonio. Del Lazarillo al Sandinismo; Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*; “Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro”; “Re-presentando el testimonio: Notas sobre el cruce divisorio primer mundo / tercer mundo”; *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*; “Conversación en torno al testimonio”; *La escritura testimonial en América Latina; Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina; Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo; El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*; “Literatura testimonial en Cuba. Repaso a un ‘género’ tan antiguo como reciente”; “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género”; “Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America”; “Testimonio and postmodernism”; “The Story Behind a Nonfiction Novel” y *The era of the witness* respectivamente.

contemporánea. Es decir, intentamos un aporte en dos sentidos: sobre el trabajo específico de los textos y el período señalado desde una mirada que intenta una renovación, así como sobre la traza de posibilidades lectoras en proyección a la contemporaneidad.

V.- Organización de la tesis

La tesis consta de cuatro partes y Conclusiones:

- En la “Primera parte” analizamos las tensiones respecto del registro puramente testimonial que proyecta *Se llamaba SN*, así como la figuración de la categoría de “teatrocracia”.
- En función de apreciar figuraciones de la *violencia política*, en la “Segunda parte” estudiamos en específico las articulaciones del relato de no-ficción y la organización y puesta de materiales en *La muerte de Honorio*.
- En la “Tercera parte” analizamos la novela *País portátil*, abordando desde el manejo singular de su forma y lenguaje, y abarcando recorridos temporales y focos de enunciación diversos, además del estudio de lo que hemos dado en llamar “trama ideológica”, que comprende figuraciones de militancia y/o violencia.
- En la “Cuarta parte” consideramos la posibilidad de puesta a prueba, en las narrativas que comprenden nuestro corpus, de aristas de la biopolítica, tomando en cuenta las categorías de *nuda vida*, campo de concentración y burocracia en beneficio de la proyección que nos interesa.
- En las Conclusiones retomamos cuestiones relevantes de las partes y exponemos cierta apertura y limitaciones de la tesis. Del mismo modo volvemos a nuestra hipótesis general acerca de los modos de figuración de la *violencia política* como

dispositivo hacia la construcción de un trayecto (posible) de lectura de la llamada “década violenta”.

Primera parte

I.- *Se llamaba SN: testimonio y proyección colectiva*

*Se llamaba SN*⁴⁰ es un texto en el que se narra la primera visión relativamente completa de la represión que llevó a cabo el régimen de Marcos Pérez Jiménez⁴¹. Está montado desde una voz en primera persona que reenvía al sujeto autoral⁴² comenzando en el momento de su detención, por funcionarios de la Seguridad Nacional, en abril de 1952, hasta su traslado a los campos de concentración de Guasina y Sacupana. Ya desde el título, el texto alude las acciones llevadas a cabo por la policía política durante la dictadura militar en Venezuela (1953-1958).

Está organizado en dos partes: la primera, titulada “Seguridad Nacional”, que comprende las detalladas descripciones de las torturas a las que el sujeto de enunciación ha sido sometido durante su estadía en los calabozos de la Cárcel Modelo de Caracas; y la segunda, titulada “Guasina”⁴³, en la que se relata el traslado, junto a otros detenidos,

⁴⁰ La primera edición data de 1964 y estuvo a cargo de José Agustín Catalá, editor de testimonios sobre la historia de la Venezuela contemporánea, luchador y víctima de allanamiento, persecución y exilio, y preso político del gobierno de Marcos Pérez Jiménez por sus actividades de resistencia ante la dictadura.

⁴¹ Marcos Pérez Jiménez (1914 - 2001) fue un militar y político venezolano. Alcanzó el grado de General de División del Ejército de Venezuela y fue designado Presidente de la República por la “Junta de Gobierno” desde finales de 1952 hasta el 23 de enero de 1958, cuando fue depuesto por un Golpe de Estado perpetrado por sectores descontentos dentro de las Fuerzas Armadas. Estos hechos trajeron como resultado su salida del territorio nacional, tras lo cual se asentó en España, bajo la protección del régimen franquista. Murió en la ciudad de Madrid en el año 2001.

⁴² El autor del texto, José Vicente Abreu, padeció crueles torturas por parte de la guardia de la Seguridad Nacional en la cárcel Modelo de Caracas y pasó una temporada en los campos de concentración y trabajos forzados de Guasina y Sacupana; posteriormente fue expulsado a México, donde amplió y concluyó los apuntes que 16 años después se publicaron bajo el título de *Se llamaba SN*. En esta tesis manejamos la edición de: Abreu, José Vicente (1977). *Se llamaba SN*. Ediciones Centauro: Caracas.

⁴³ Guasina y Sacupana son dos islas ubicadas en el Delta del Orinoco, Venezuela, que fueron utilizadas como campos de concentración durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Se trata de dos lugares hostiles a la vida humana: están situados en el corazón de la selva venezolana y ubicados a muy pocos metros de altura sobre el nivel normal del Orinoco, sus territorios —desprovistos en absoluto de las defensas mínimas necesarias— son casi completamente inundados por el río cada vez que este crece; al volver a su cauce, las aguas dejan todas las áreas convertidas en una gigantesca ciénega y en un inmenso criadero de larvas. El clima oscila entre los 38° y 40° C. a la sombra y las vías de comunicación son prácticamente inexistentes, pues el único medio de contacto con el exterior lo constituyen las contadas barcazas que muy de vez en cuando suelen recalar en sus costas. Las epidemias y enfermedades en general son allí un azote

desde la Cárcel Modelo hasta el campo de concentración de la isla, así como la permanencia que sobrellevan en Sacupana realizando trabajos forzosos.

Desde ya, advertimos que no acordamos con una parte de la crítica que ha insistido en estudiar *Se llamaba SN* como si se tratara estrictamente de una novela; tal es el caso de Alexis Márquez Rodríguez, quien en el prólogo a la edición que publicara Monte Ávila en razón del 50 aniversario del texto, alega lo siguiente:

No hay en su argumento nada ficticio, inventado o imaginado por el novelista. Todo cuanto allí se narra ocurrió realmente. Sus personajes son igualmente veraces. Muchos figuran con sus propios nombres. Sin embargo, Abreu, con evidente maestría, hace de esa historia una novela, no una crónica ni un relato histórico. ¿Cómo lo logra? Dándole al relato una particular tensión, un sentido estético, una textura especial, más una estructura narrativa peculiar, que hacen que el lector perciba el texto, precisamente, como una novela, aunque sabe o intuye que lo que lee es el relato de unos hechos que ocurrieron realmente como allí se cuentan. (...) Abreu, a conciencia, quiso hacer una novela, aunque su sentido argumental, fuese íntegramente veraz.⁴⁴

La afirmación de Márquez Rodríguez parece negarse a sí misma, ya que asegura la existencia de una elección de carácter estético al tiempo que identifica el texto con una determinada evidencia histórica (¿Cómo “no hay en su argumento nada ficticio, inventado o imaginado” si estamos ante “una novela”?). Este comentario es operativo para entender lo que Márquez Rodríguez destaca entre líneas, la índole ambigua de *Se llamaba SN*. Por lo tanto, sin inhabilitar ninguna índole narrativa, nos parece que el texto corresponde a una forma particular de poética, bien sea la de ficción testimonial, relato documental o testimonio. Conocemos las dificultades para distinguir estos tipos de relatos en los que la “historia” pesa de narrativa literaria, pero si bien la escritura en el texto de Abreu no deja

permanente. Entre 1951 y 1952 fueron encerrados en el penal de Guasina y en el pueblo de Sacupana más de 200 detenidos acusados de terrorismo, entre los cuales figuraban altos mandos de los partidos Acción Democrática (AD) y del Partido Comunista de Venezuela (PCV).

⁴⁴ Márquez Rodríguez, Alexis (1997) Prólogo a *Se llamaba SN*. Monte Ávila Editores: Caracas. p. 11.

de corresponder a una impresión particular de lo vivido, se percibe una modulación, las huellas de una estética propia que sin embargo no minimizan su carácter testimonial, lo que sin duda marca el texto como una suerte de narrativa sobre un hecho “real”, aunque asentada en las emociones y resoluciones de un escritor que elige la *tensión* visible en tanto *manera* de decir.

De ahí que no sea fortuito que en las páginas introductorias de la edición que manejamos —donde se reúnen, derivadas de varias publicaciones (*Zona Franca, Élite, El Universal, El Nacional, Panorama*), las impresiones de distinguidas voces de la literatura y el periodismo en Venezuela (entre ellos Jesús Sanoja, Juan Liscano, Guillermo Sucre y José Vicente Rangel)—, se coincida en destacar el carácter documental del texto: “Testimonio carcelario”, “Testimonio vivo y sufrido”, “Libro veraz”, “Testimonio convincente”, “Experiencia directa”, “Hecho documental”.

Se sabe que los textos de no-ficción tienen, en beneficio de su peso histórico y como condición básica, el uso de cierto material que debe ser respetado (grabaciones y documentos que no pueden ser modificados por ejemplo), pero también se sabe que el modo de disponer este material y su narración producen transformaciones, ya que los textos no son sólo una *aparente* repetición de lo “real”, sino una versión que posee una lógica interna propia.

Según Hayden White⁴⁵, existen al menos tres trayectorias en el estilo historiográfico: las tramas literarias, en las que se considera al protagonista un héroe, una víctima del contexto o incluso un perdedor total, y se acompaña el relato con un fuerte contenido moral; las formas de argumentación, o el nivel en el que se explica el significado de los acontecimientos; y el modo en que los autores utilizan la historia para conocer el presente, es decir, la explicación por implicación ideológica. Desde aquí

⁴⁵ White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

afirmaríamos que *Se llamaba SN* cuenta con una “trama literaria” cuya voz narradora “protagonista”, poseedora de un “fuerte contenido moral”, figura un “héroe” y “víctima” de las circunstancias; al mismo tiempo, cuenta con “formas de argumentación” y procedimientos acordes como notas a pie de página por ejemplo, que reproducen datos de sucesos y torturas, reforzando cierto piso “real”, además de una índole contestataria que circula a través de una profunda “implicación ideológica”.

Visto así, *Se llamaba SN* cumple con las formas del estilo historiográfico descrito por Hayden White; no obstante, existe una dificultad para precisarlo que habita en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción pura, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe, y la de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos, ya que “lo real no es describible ‘tal cual es’ porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes, de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza”⁴⁶. Entonces: la mayor tensión en *Se llamaba SN* es que se alza al mismo tiempo como un discurso ficcional, concebido no sólo como “representación” de un conjunto de acontecimientos del pasado que mantienen cierta relevancia para el presente, sino también como una forma particular de describir e interpretar estos acontecimientos.⁴⁷ A la par, no es posible llamar “novela” a *Se llamaba SN*, ya que, como bien afirma Díaz Sosa⁴⁸, “sería comenzar a desvirtuar lo que de inmediato vamos a conocer” (Díaz, 1998: 24). Interesa que el texto lleve como subtítulo “Novela-Testimonio”, pues es cuando menos difícil pensar en un registro único

⁴⁶ Sánchez, Amar (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor. Segunda edición. p. 19.

⁴⁷ Es importante señalar aquí que algunos términos cambian de valor cuando se los emplea, digamos, en una esfera de conocimiento común y en una comunidad de expertos. En palabras de Walter Mignolo, aquello a lo cual nos referimos, en el sector del discernimiento más habitual, está inscrito en las demarcaciones del “dominio borroso”, mientras que el conocimiento experto o disciplinario corresponde al “teórico”. Esta resistencia está presente en el concepto de *ficción*, cuyas propiedades asociamos sobre todo al dominio borroso que configuran los vocablos del hablar cotidiano: entendemos por *ficción* un enunciado que imita o representa otro enunciado; según esta acepción, algo que no existe, que es imaginario o inventado. En: Mignolo, Walter (1981). “Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual”. *Filología*. Buenos Aires: pp. 21-40.

⁴⁸ Díaz Sosa, Carlos (1998). “Se llamaba SN”. En: *José Vicente Abreu. Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición*. Caracas: Diario El Nacional - Papel Literario. 31 de mayo de 1998. pp. 23 - 29.

para definirlo, al surgir donde se cruzan necesidad y circunstancias históricas: el trabajo de Abreu consiste en “hacer real”, a mitad de una época que lo condena, el problema de un grupo, el suyo, que se percibe como indiferenciado.

Justamente, un aspecto a atender es el de la figura del sujeto de enunciación que concentra para las teorías de la ficción una de sus convenciones fundamentales. El “espacio ficcional” es creado, en gran medida, por la presencia de un narrador ficticio: la duplicación o desdoblamiento de los constituyentes de la situación comunicativa, es decir, la ausencia de correferencia entre autor y narrador es una condición esencial para el discurso ficcional. Contrariamente, en *Se llamaba SN* el desplazamiento entre sujeto (narrador) que participa de la narrativización (incluso en aquellos casos en que su función se limita a construir el montaje de los diálogos), y sujeto autoral, responsable de la investigación, es mínimo o inexistente: la narración es llana y directa, sin aparentes pretensiones ni complicaciones técnicas; cada escena está construida a partir de la forma de diario o a través de un discurso conversacional que intenta reflejar el día a día sin reducirse a la simple recitación testimonial; hay una presencia constante y casi exclusiva de la primera persona y una enunciación asumida por un protagonista y testigo de los acontecimientos. Es así como la voz en primera persona, aunque nunca se revele su nombre, se identifica completamente con la voz autoral. Pero lo más importante es que el autor posee plena consciencia de la importancia de su labor, y se lo afirma a sí mismo a lo largo del relato a través de frases como: “Nadie oye, pero hay que escribirlo” (Abreu, 1964: 170); “Nadie va a creer estas cosas” (Abreu, 1964: 170); “Uno habla de Guasina y la gente no entiende” (Abreu, 1964: 170). De hecho, en algún momento el enunciador señala que todo “parece una película” (Abreu, 1964: 191).

Es claro que aquí esta voz contempla la variable *testimonial*. Consideramos que dicha categoría conlleva valor en este caso no sólo porque reproduce en primera persona

un relato experiencial, sino también porque existe como *caso*, es decir, como una situación social paradigmática (testigo) que figura las condiciones materiales desde las cuales esa voz surge: el relato se proyecta desde la individualidad hacia la colectividad, desde la injusticia hacia la denuncia. Los padecimientos narrados en el texto de Abreu funcionarían como espejos sobre cuyas superficies el “otro” silenciado surge en nueva dimensión, se carga y produce nuevo significado.

Cabe destacar que una línea importante de la literatura latinoamericana está fundada sobre el gesto de “darle voz” a quien “no la tiene”. Se trata de una estrategia mediante la cual se da la palabra a quien está definido por alguna carencia: aquél que no tiene tierra o escritura por ejemplo. Desde una generalización que pretende cierta ubicación operativa, ese gesto ha provenido, en principio, de integrantes de una codificación cultural ajena y en relación de superioridad; por ejemplo los letrados, quienes disfrazan su voz en la reproducción de otra, para así proponer a quien “no tiene voz” una suerte de alianza donde sin embargo el otro permanece subsumido por el “querer decirlo” como nueva forma de poder⁴⁹. No obstante, el testimonio pese a contemplar la relación letrado-subalterno, dicho el letrado culto, comprometido, pone en circulación ese testimonio desde una perspectiva solidaria y participativa, pero donde sus marcas discursivas también aparecen. En *Se llamaba SN*, en cambio, no hay intermediarios: Abreu hace hincapié en lo referencial, y esto proporciona un marco de lectura que

⁴⁹ La literatura gauchesca sería un ejemplo donde se describen costumbres y prácticas de un *ethos* campesino que fue principalmente explotada por escritores de acomodado nivel socioeconómico; lo mismo pasó con la narrativa indigenista hasta la figura del escritor José María Arguedas, quien, aun nacido en el seno de una familia acomodada, se refugió en el cariño de los sirvientes indios logrando coagular en la escritura, en sus formas, un decir que absorbe las codificaciones blanca e indígena y parasita el castellano en beneficio de la primera. En esta tendencia, determinados sectores tradicionalmente marginados como el de los obreros, los habitantes de los barrios, los homosexuales o los presos, entran a formar parte de la novelística latinoamericana e instituyen, de algún modo, una manera de combate simbólico, un nuevo modo de lucha para revocar historias oficiales y legitimadas por las estructuras de poder.

determina una perspectiva discursiva centrada en ese yo-nosotros y a quien los lectores deberán asumir como testigo, actor y juez⁵⁰.

Recordemos que desde Hegel (citado por White) el Estado engendra y da contenido a la prosa de la historia⁵¹. Cuando se trata de proporcionar una narrativa de acontecimientos reales, hemos de suponer que debe existir un tipo de sujeto que proporcione el impulso necesario para registrar sus actividades: Hegel insiste en que el verdadero sujeto de este registro es el Estado. La operación que se lleva a cabo en *Se llamaba SN* es la inversa: el texto refiere su narración desde los márgenes, es decir, el testimonio (y resuena el planteo de Ricoeur en eso de representar “el espacio fundante de identidad dentro de las prácticas de la memoria”) aparece aquí como una historia alternativa que posibilita a los sujetos silenciados o excluidos de la “historia oficial” ser visibilizados o acceder al espacio público, salir de la marginalización y generar un discurso contracultural, cuya finalidad central es dar cuenta de la contrahistoria por una parte, y de su subalteridad política y social por la otra, en la búsqueda de una reivindicación. El texto de Abreu confronta la ideología del lector usual de la historia oficial con las voces de los hablantes oprimidos, y esto es lo propio del discurso no-ficcional, que “es crítico, tiende a desmitificar las relaciones de poder en la sociedad y demanda una postura más cuestionadora en el lector” (Sánchez: 2008, 47). Así, el testimonio de Abreu se convierte en catarsis o liberación personal al tiempo que evidencia y denuncia situaciones extremas.

Buena parte de la estrategia de Abreu consiste en prescindir de alteraciones en la estructura o de ciertos artificios literarios muy evidentes, como hipérbolos o elipsis, que

⁵⁰ No debemos olvidar que, según Ricoeur, el testimonio representa “el espacio fundante de identidad dentro de las prácticas de la memoria”. En: Ricoeur, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós. p.34.

⁵¹ Hegel, G.W.F. (1974). *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*. Madrid. p. 137. En: White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Ibérica. p.27.

podieran restarle verosimilitud al relato. De esta manera, el autor pretende sostener su autenticidad y garantizar el *valor* del texto como documento histórico. Es por ello que mucha de la crítica que ha apreciado *Se llamaba SN* se ha concentrado en discutir únicamente “el carácter documental y su capacidad de denuncia” (Díaz, 1998: 23), dando escasa importancia a su configuración, desde lo lingüístico a su aspecto técnico. A nuestro modo de ver, uno de los aciertos de Abreu es justamente el sacrificio de retóricas demasiado visibles en beneficio de levantar un testimonio cuya pretensión es desnudar la verdad legitimada acentuando el impacto de algunas *escenas*, que el lector termina por aceptar como acontecimientos que tuvieron lugar en una etapa de la historia. En acuerdo con esta pretensión y efectos por ejemplo, para el reconocido crítico venezolano Guillermo Sucre, *Se llamaba SN* es un texto “escrito con rigor y honestidad, que no contempla apasionamientos ni imparcialidades políticas”⁵², es decir, un texto en el que también se imputa, de modo oblicuo, al grupo representado por el propio enunciador.

Esta particularidad se manifiesta desde los primeros interrogatorios a los que se ve enfrentado el sujeto de enunciación cuando un agente lo interpela y sugiere su intervención en un atentado: “Tú fuiste el que nos disparó frente a la Embajada Americana y en El Peaje” (Abreu, 1977: 23). A partir de un lenguaje absolutamente diáfano, que no deja lugar a dudas, el enunciador pone en boca del agente un señalamiento que lo aparta de cualquier posible neutralidad: “Tú fuiste el que nos disparó...”. Más adelante, cuando figura detenido en los calabozos, repite la operación, pero ya no desde la voz de un agente sino a partir de la intervención de uno de sus propios compañeros de celda, es decir, esta vez la increpación proviene de la voz de un abanderado del colectivo representado en el texto, quien estaría insistiendo sobre la cuestionable integridad del grupo: “En las reuniones siempre hablaba de matar, de colgar, de comenzar de una vez a matar esbirros,

⁵² Sucre, Guillermo (1964). Revista *Zona Franca*, segunda quincena de septiembre. p. 15.

funcionarios. Decía: yo cargo siempre una bomba en el carro. Si encuentro uno mal puesto...” (Abreu, 1977: 41). Esta estrategia se completa en la segunda parte, cuando el dictamen procede de la primera persona de uno de los propios condenados a trabajos forzados, quien comenta las intenciones que tenía contra uno de los jefes militares: “—Yo iba a matar a Estrada —continúa Jesús Alberto—. Eso es todo. Cuando salí de la Cárcel Modelo, el 45, iba a matar a Estrada...” (Abreu, 1977: 175). En una palabra, Abreu no toma partido, más bien imputa al colectivo, como hemos dicho arriba, eludiendo los apasionamientos y las imparcialidades: no los muestra únicamente como víctimas sobre las que recaen abusos, torturas, trabajos forzados, sino que los revela igualmente como posibles victimarios. Lo interesante aquí es el procedimiento, ya que dichas “delaciones” fluyen disimuladas entre la innumerable sucesión de denuncias, por eso el peso termina dado en las propias construcciones de las escenas: primero el señalamiento manifestado desde la figuración de la Ley; luego en la voz de un compañero de lucha; y finalmente en primera persona. Así, lo que se incorpora al relato tiene más importancia teórica para la comprensión de la naturaleza de la narrativa que lo que se deja fuera.

El género testimonial no desconoce la idea de construcción de los acontecimientos, de las tramas, de las argumentaciones, de las explicaciones sobre el pasado y sus consecuencias y los usos políticos de esa memoria. Cada narrativa, por aparentemente “completa” que sea, “se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron fuera; esto es así tanto con respecto de las narraciones imaginarias como de las realistas” (White, 1992: 25). Los recuerdos de los que da cuenta Abreu lo ponen en evidencia: también en la segunda parte, uno de los personajes lleva un diario donde, según él mismo, “anota algunas cosas, pero nunca refleja la realidad” (Abreu, 1977: 200). El personaje saca de su bolsillo unas hojas arrugadas y lee:

Desde que llegamos, los comunistas hemos formado un “economato”. La gente de A.D. está organizada en cooperativas de cinco y diez compañeros. De la Cárcel Modelo traíamos algún dinero. Aquí puede comprarse en una bodega que llaman “La Cueva del Humo”, propiedad de Payares y Martínez, donde el dinero se esfuma como el humo. Parte de la gente de Acción Democrática está dispuesta a integrarse a un economato para “compartir el hambre”, como dicen, pero otros se han negado.

—Ahí no dice nada del hambre —señala el viejo Colina.

—Es cierto. Yo creo que debes empezar el hambre como elemento de tortura (Abreu, 1977: 200).

Este enunciador posee total conciencia de su exploración y de las herramientas de las cuales echa mano. Son intenciones y decisiones que se toman para condicionar el registro: en el texto no sólo se contempla la mera narración de los acontecimientos o una reflexión sobre sí mismos, sino también estas apreciaciones sociopolíticas de los sujetos en relación con su propio lugar dentro de una historia más general; se hallan además marcas de posición y miradas que escenifican a un sujeto con una concepción específica sobre los hechos, con posicionamientos políticos e ideológicos adquiridos, que dan cuenta de pertenencias de clase, miradas generacionales y de género.

Asimismo, las notas a pie de página, presumiblemente escritas por el editor, cumplen una función significativa en cuanto a ampliar el archivo del lector: reseñan e informan sobre personajes y lugares “verídicos”, dan ejemplos y proporcionan datos de sucesos y torturas que corresponden a lo documental en general, es decir, refuerzan un estudio “real” y condicionan de esta forma al lector a cierto pacto de lectura que potencia el verosímil. A través de las notas se detallan por ejemplo, las funciones de los cuerpos de seguridad, así como las descripciones de las sedes a las que son trasladados los detenidos, o el “resumen” —brevísimo— de la vinculación de algunos personajes con la militancia política y/o sus funciones en los grupos militares, según sea el caso: nos

referimos a nombres relacionados a la Seguridad Nacional como el de Pedro Estrada⁵³ o el de Jesús González Pacheco⁵⁴, ambos jefes de interrogatorios de esta brigada política.

Otro de los aspectos a tomar en cuenta en la lista de acontecimientos que aportan regularidad y plenitud al relato testimonial es la noción de centro social por la cual ubicarlo y dotarlo de significación ética o moral: el interés por el sistema social suscita la posibilidad de concebir tipos de tensiones, conflictos y resoluciones acostumbradas a hallarse en cualquier construcción de una realidad. En una palabra, todo testimonio tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos que trata. “La narrativa, seguramente en la narración fáctica y probablemente en la narración ficticia también, está íntimamente relacionada con (...) el impulso a moralizar la realidad, es decir, a identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable” (White, 1992: 29). Podemos suponer que el impulso de Abreu, redactar una narración de un conflicto, estaba de algún modo vinculado con el deseo de poner en escena (tanto en el sentido de escribir sobre, como en el de actuar como agente de) “una autoridad cuya legitimidad dependía de la clarificación de los ‘hechos’ de un orden específicamente histórico” (White, 1992: 33), ya que no se halla en su escritura un énfasis por ninguna razón de odio o queja individual: el autor condiciona el registro testimonial a total conciencia y da un peso significativo a la construcción del propio testimonio. De aquí que nos parezca que *Se llamaba SN* figura la respuesta tanto a una necesidad como a una obligación, ya que dispone una marca universalizante, una suerte de evidencia

⁵³ Pedro de Alcántara Estrada Albornoz fue un político y policía venezolano, célebre por su desempeño como Director de la Seguridad Nacional durante el gobierno del presidente Marcos Pérez Jiménez. Estrada fue el que dirigió el desmantelamiento de los partidos de Acción Democrática, Copei y el Partido Comunista de Venezuela, logrando en pocos años acabar con la resistencia contra la dictadura. Bajo su responsabilidad, más de ochocientos venezolanos fueron enviados al campo de concentración de Guasina y miles a las cárceles de todo el país. Fue el propio Estrada quien instituyó la tortura como un método sistemático de interrogatorio con detenidos políticos.

⁵⁴ Jesús Manuel González Pacheco, alias “Pachequito”, fue un funcionario “interrogador” de la Dirección de Seguridad Nacional; su responsabilidad en múltiples maltratos y torturas lo llevó a juicio en 1958, donde se le condenó a casi cinco años de cárcel por complicidad en el homicidio del capitán Wilfrido Omaña.

particular que envía a lo universal cuando utiliza como eje la violencia. Es así que resulta operativo recuperar las palabras de Juan Liscano, para quien Abreu despersonaliza el relato y exalta “no propiamente una causa política ni un color partidista, sino la condición misma del hombre”⁵⁵.

La naturaleza política de toda comunidad exige una modalidad narrativa para su representación/recreación y el “valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria” (White, 1992: 38). Sugerimos que a través de este testimonio (como de otros) se visualiza la posibilidad de un modo de indagación cercano a lo específicamente histórico, pero asimismo, su modo de construcción permite entenderlo como un punto intermedio entre historia y ficción, sobre el cual el sujeto se narra a sí mismo y en ese acto se interpreta y se vuelve significativo.

II.- La violencia en escena: totalitarismo y teatrocracia

Aunque se trata de fenómenos distintos, poder y violencia suelen aparecer juntos. Cuando se combinan, el poder funciona como factor primario y predominante, mientras que la violencia depende más de sus instrumentos, que aumentan y multiplican la potencia humana. “Los que se oponen a la violencia pronto descubrirán que se enfrentan no con hombres sino con artefactos de los hombres” (Arendt, 2005: 72). En ciertos momentos y circunstancias como los referidos en *Se llamaba SN*, estos instrumentos funcionan como recursos del poder político contra delincuentes o rebeldes (dos categorías homologadas en dichas circunstancias), es decir, contra los individuos que se niegan a ser superados

⁵⁵ Liscano, Juan. *El Nacional*, 8 de agosto de 1964, página 4. p. 10

por el consenso de una mayoría hegemónica. Los gobiernos totalitarios, cuyo principal instrumento de dominio es la tortura, necesitan un poder básico que suele estar representado, entre otros elementos, por los cuerpos de la policía política: para nuestros efectos, la Dirección de Seguridad Nacional. “Un solo hombre sin el apoyo de otros jamás tiene suficiente poder como para emplear la violencia con éxito” (Arendt, 2005: 20).

Uno de los instrumentos de la *violencia política* reproducida por el gobierno de Pérez Jiménez y configurada en el texto de Abreu es el lenguaje mismo, ese lugar donde reside la sustancia del poder: a partir del uso determinado del lenguaje se consigue una voz propia, una influencia verdadera que define la expresión verbal del poder. En *Se llamaba SN*, el lenguaje está ligado íntimamente a las distintas representaciones de la supremacía militar: los gobernantes figuran separados de los gobernados por ejemplo, a veces hasta un punto en el que la voz no se transmite directamente, sino por repetidores o intermediarios. Estos últimos están encarnados en los carceleros, quienes reproducen el lenguaje del poder a través de determinada “palabra política” imperante en su discurso: los agentes de la Seguridad Nacional son quienes, traducida en órdenes, prescriben desde la Ley. En resumen, el poder engendra una retórica, esta retórica lo identifica, lo constituye, y de alguna forma dispone y ordena su “estilo”. “Es eso lo que le permite al discurso político presentar un contenido (...) repetitivo porque es ante todo la manera de decir, la capacidad de resultar ambiguo, lo que cuenta” (Balandier, 1995: 99).

Ya en las primeras detenciones e interrogatorios, los agentes actúan impetuosamente desde la acción, los instrumentos y las palabras: en las denominadas “visitas domiciliarias”, cuando se allanan casas y residencias de familias enteras y se atacan los cuerpos de las víctimas; a través de prácticas “silenciosas” o menos evidentes, como el tipo de lenguaje ya mencionado; o por medio de las armas de fuego siempre a la vista, los uniformes o las locuciones constantes que refieren y justifican, en algún punto,

dicha intimidación. El procedimiento de Abreu para figurar la violencia a través de estas formas consiste en la repetición de modalidades y elementos. Uno, posiblemente el más visible, es esta forma vehemente con que la Seguridad Nacional irrumpe en sus tratos. A partir de la primera línea el autor da muestra de ello: “Cuando desperté nada podía hacer: seis revólveres me apuntaban a la cara” (Abreu, 1977: 22). Desde entonces, la violencia en el texto abarca formas sucesivas y distintas replicando esta irrupción primera: los agentes sacan de la habitación al sujeto enunciador y lo interrogan delante de los demás vecinos; todos los inmuebles son ocupados mientras se amenaza con armas de fuego y se revuelve cada rincón. El resultado es la primera de muchas “escenas” que, con variaciones de espacio e intermediarios, conforma, en su repetición, una operatoria recurrente en el texto, que remarca como práctica de acción una constante violencia física y verbal por parte de los funcionarios.

En cuanto a lo lingüístico en particular, otra marca distintiva es la repetición del uso “esbirro”, expresión que posee una carga conocidamente despectiva y que, en general, es referida para definir a una persona que ha sido pagada para llevar a cabo acciones violentas. Abreu utiliza el término y connota subjetivamente, valora (interviene desde un juicio) de modo nada excesivo (una palabra) la referencia a los agentes de la Seguridad Nacional. Su peso se refuerza porque lo intercala a lo largo de la narración: si bien a veces los llama guardianes, la manera general que utiliza para señalarlos es a través de dicho término negativo.

Respecto de los “personajes” que derivan del colectivo Guardia Nacional se señalan con insistencia las figuras de al menos dos guardianes que custodian a tiempo completo a los detenidos. Cada funcionario lleva un arma a la vista:

La sala de recepción del Pabellón 2 de la Cárcel Modelo estaba totalmente ocupada por Guardias Nacionales y oficiales de la S.N.

lentamente, a medida que caía la tarde, fueron tomando posiciones en los buzones de las rejas, en el pasillo y en el centro. Armas de reglamento. Metralletas, peinillas y rolos de goma.

(...)

Los Guardias Nacionales nos rodean con las peinillas desenvainadas y las metralletas apuntando al pecho. No tenemos tiempo de hacer nada.

(...)

Tres de la S.N. corren por el pasillo. Otro regresa con la metralleta apretada entre las manos. Mueve la cabeza en todas direcciones (Abreu, 1977: 126-127).

Es importante destacar que el enunciador atribuye las torturas solamente a los oficiales de la Seguridad Nacional, separados en este último ejemplo de los agentes de la Guardia.

Igualmente, en el recorrido de Abreu se acentúa la manera “divertida” con la que los oficiales asumen las situaciones, destacando la risa irónica de los agentes como respuesta a los comentarios de algún detenido, o la manera jocosa que sugieren para referirse a las torturas, los sonidos de los golpes y las maldiciones:

Les dije el nombre que tenía escogido. Rieron de nuevo, pero ahora el jefe de la comisión me agarraba por el cuello y me zarandeaba como un arbusto.

—¿Pedro León? —me soltó del cuello para picotearme con el revólver en el hombro—. ¿Pedro León? Ya te vas a acordar cómo te llamas y cómo se llama tu familia, vergajo... (Abreu, 1977: 23-24).

Se alude continuamente a la fuerza física que se impone por parte de los oficiales, agitando y golpeando los cuerpos de los detenidos; todo bajo el repetido recuerdo del uso de las armas —que se emplean para descargar sobre las víctimas— y el lenguaje vehemente:

En el primer apartamento dos niñas estaban como estatuas, firmes, rígidas, fijos los ojos inmensos en un hombretón de subametralladora que mantenía al padre con los brazos alzados. Más allá la madre, una mujer joven, encinta, se tomaba las manos, desataba el nudo de su bata, se alisaba el pelo y movía las manos en

todas direcciones sin saber. Miraba a su marido, miraba las niñas, miraba la casa de muñecas de sus hijas. Cuando se decidió a proteger a sus hijas con el cuerpo, dio unos pasos.
—¿Adónde va? —dijo el hombretón volviendo el arma contra ella—. Ya le he dicho que no se mueva” (Abreu, 1977: 27).

Estas “visitas” constituyen sólo el inicio de un repertorio que de algún modo enlaza con una violencia que advertiremos repetida, más adelante, en las comisarías a las que llegan las víctimas, donde serán igualmente interrogadas bajo el sonido de otras torturas al fondo, en habitaciones contiguas, como comunicándoles, a través de esta forma siniestra y silenciosa, lo que podría pasarles de no colaborar con sus testimonios y confesiones.

Por otra parte, es sabido que los valores del poder son exaltados a partir del uso de diferentes medios: la intimidación y el carácter amenazante de estos funcionarios se sostiene igualmente desde experiencias que comprenden la producción de imágenes y la manipulación de símbolos a través de algunos de estos medios. La prensa, por ejemplo, se presenta como un dispositivo que funciona en complicidad con el poder: “Le pasan un carro por encima, y los diarios locales informan que es un muerto por accidente” (Abreu, 1977: 119). Y de igual manera, los relatos de las torturas en masa:

Una manifestación estudiantil en Mérida. Las muchachas van adelante. La Guardia Nacional arremete salvajemente. Algunas caen heridas. Una queda con los senos partidos en dos, como una lechosa. La Guardia Nacional toma la Universidad. Y en la misma Universidad torturan a los estudiantes presos. (...) Y el 12 de octubre de 1951 se decreta una nueva modalidad: la tortura en masa, planazos, hielo al desnudo, electricidad directa de los enchufes, esposas “italianas”, días y noches de pie. Los hombres caen agotados, desmayados, desangrados, envenenados, por la orina y las heces fecales. Al viejo Zuloaga lo flagelan sobre su propia siembra de flores en el Campo de Carabobo y pierde un ojo a consecuencia de las quemaduras que le infieren sus verdugos. Al campesino Isidoro Valera lo atan a la cola de las bestias de sus perseguidores y lo arrastran hasta sangrar. Setecientos campesinos sometidos a diferentes fórmulas de dolor. No había tiempo para la tortura individual (Abreu, 1977: 119).

Este último aspecto, además de activar de manera clara y manifiesta la violencia de las instituciones, sanciona públicamente la trasgresión de las prohibiciones que la sociedad y sus poderes han declarado inviolables.

El abuso aplicado en colectivo es manifiesto en el texto desde que el enunciador describe las condiciones en las que comparte celda con seis hombres —las paredes manchadas de sangre, un vaho de orines y excrementos, la luz de las linternas que los agentes apuntan a los rostros de los prisioneros cada tanto desde los pasillos contiguos—: encogidos en el suelo sobre trozos de cartón, aprisionados unos contra los otros. En ese interior son recurrentes las referencias al “constante desfile de presos” que pasa por los pasillos cada noche: desfigurados, con barbas de meses y los ojos semicerrados por los golpes. Se hallan hechos concretos de violencia sufrida directamente en los cuerpos de las víctimas y a cuyas descripciones Abreu recurre reiteradamente:

No veía nada a mi alrededor. Abría los ojos. Cuando me apagaban los cigarrillos en el ombligo, no sentía. Sólo sentía la electricidad en los testículos. Caía desmayado, y volvía a la vida muy lejos. A veces navegaba entre nubes o corría por las calles. (...) La cara en un balde. Los cables en las orejas. Un océano. No sabía nada del tiempo. Un segundo, un minuto, un año. Siglos. Saltaba en todas direcciones. Con un trozo de manguera me golpeaban en todas partes para que despertara. ¿Estaba loco? Terminaron de arrancarme los bigotes. Era otra persona. Yo seguía en el suelo. De nuevo en los testículos. Debí romperme el cráneo en otro sitio (Abreu, 1977: 58).

Abreu insiste en apoyar su discurso sobre un mismo procedimiento: utiliza frases cortas, construidas con un vocabulario simple y directo que alude, por una parte, a los materiales con los que los agentes realizan las torturas (cigarrillos, baldes, trozos de mangueras, cables), y por otra, a cierta intimidad del cuerpo violada durante el transcurrir de estas acciones (ombligo, testículos, bigote, cráneo). Al mismo tiempo, introduce referencias a consecuencias físicas y psicológicas inmediatas que sufre el enunciador: visibilidad reducida, desmayos, desorientación, dolor, etc. Finalmente, recurre a la

repetición de los detalles más escabrosos de la tortura, como el empleo de electricidad en los testículos de las víctimas por ejemplo.

Si bien Abreu despersonaliza el relato y aparentemente lo desvincula de cualquier tipo de posicionamiento o parcialidad política, también establece un orden en el envilecimiento, señalando repetida y directamente la crueldad y hasta la complacencia con la que estos agentes llevan a cabo sus acciones. Lo que pareciera pretender Abreu con estas operaciones nada excesivas es poner de manifiesto su ideología (contraria a la de los agentes), y aproximar a los lectores al pensamiento político de los rebeldes: nadie se identifica de entrada con el agente torturador. Abreu fortalece este arco procedimentalmente, pone el foco en estas acciones terribles y muestra, sin concesiones, la bajeza y la ruindad de un gobierno encarnado en los *ejecutores*.

En realidad, los agentes figuran como “agentes del secreto” (Balandier, 1995) justificado por el Estado: un discurso oculto que conocen bien tanto las víctimas que sufren las torturas como el propio autor. Nos parece que Abreu pretende mostrar que el silencio, es decir, los espacios y modos clandestinos desde los que se reproducen los hechos, el porte de armas, etc., también son parte de este lenguaje político; y la palabra puesta en escena, por su fuerza y sus efectos manipuladores, hace que la realidad configure una especie de teatralidad con trastienda y bambalinas.

Siguiendo a Balandier, encontramos presente en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia social esta especie de “asiento teatral”, pero sobre todo en aquellas en las que el poder juega un papel definitivo. En este punto resulta operador lo señalado por este autor cuando deslinda modos particulares de circulación de las palabras del poder: “Este lenguaje establece, por necesidad, una comunicación calculada; tiende a producir efectos precisos; sólo desvela una parte de la realidad, puesto que el poder debe también su existencia a que se ha apropiado de la información” (Balandier,

1995: 100). Existe, y Abreu la pone de manifiesto repetidamente en el texto, en cada acción llevada a cabo por parte de los agentes, una “puesta en escena de un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen la sociedad; una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama” (Balandier, 1995: 101). Esta “teatrocracia” es, en resumidas cuentas, la que regula la vida cotidiana de los seres humanos que viven en colectividad, para nuestro caso, figuradas en los agentes, bien sea en la cárcel o en las “visitas domiciliarias” que llevan a cabo.

Convenimos con la idea de que todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, por lo tanto, las técnicas dramáticas no se utilizan sólo en teatro, sino también, y sobre todo, en la dirección de los gobiernos. En este sentido, los oficiales en el texto son la figuración de un grupo de actores políticos que pretenden conservar el poder y proyectar su dominación a través del montaje de situaciones que vuelven visible, por momentos y a través de la violencia sobre otros cuerpos, el peso del entramado que lo sustenta. Ello se canaliza, por una parte, desde esa suerte de primera expresión “silenciosa”, manifestada en su apariencia (los espacios clandestinos, los uniformes, las armas de fuego a la vista), y por otra, en el lenguaje y las formas exaltadas de interpelar y violentar a los detenidos; se trata de una puesta en discurso y acto: los “esbirros” teatralizan hasta el exceso y alardean de poderes eximidos de todo control; ellos son conscientes de sus violaciones y esta conciencia se desliza entre cada palabra pronunciada. El abuso, en resumen, se materializa en acto y lenguaje.

Por ejemplo, luego de que los oficiales entran a uno de los inmuebles del edificio donde vive el sujeto de enunciación, uno de ellos lee un papel mimeografiado que deja constancia escrita de que la “visita domiciliaria” se ha llevado a cabo “**con el debido respeto a la dignidad de las personas**”⁵⁶, obligando al detenido a firmarlo: “Conforme

⁵⁶ Las negritas forman parte de la edición.

a los derechos humanos, ¿no es así?” (Abreu, 1977: 29). La cita resume cómo las manifestaciones exteriores del poder buscan producir una inscripción teatral. Cabe destacar, sobre la base de la última frase, que el héroe, para Balandier, no es el más capaz ni el que asume la carga soberana, sino el que es reconocido por poseer más fuerza dramática. Nos parece que dicha carga aquí se impone desde ese gesto forzado y esa lacónica frase de cierre.

Las negritas son empleadas, en la mayoría de los casos, para orientar una ironía en el tono del enunciador: “Me habló de su padre, de su novia, de sus otros hermanos y confirmé que estaba en presencia de la vieja comedia policial del **bueno** y el **malo**. Uno humanitario, comprensivo, comunicativo. Otro matachín, verdugo, torturador” (Abreu, 1977: 35). Y en otros casos, para señalar un término emparentado con cierta jerga propia de los torturadores: “—Yo voy a descansar un rato. **Trabájenlo** hasta mi regreso (Abreu, 1977: 45); Estaba en el período de maduración. Horas y horas de pie. Días, quizás, hasta caer o **cantar**” (Abreu, 1977: 47). Se trata de un refuerzo tipográfico que abarca, junto a la ironía, un modo de intervención ideológica y crítica.

La dramatización es tan obvia que en la narración se señalan ademanes con los que los agentes llevan a cabo las conversaciones, llegando a caracterizarse incluso a uno como “el agente bueno” y a otro como “el agente malo”. Es clara la estilización por parte de Abreu; el autor construye una puesta en escena, una suerte de parodia teatral de una escena repetida y conocida:

[El “esbirro”] miró el reloj y separó la silla giratoria para levantarse. Era delgado, mediano de estatura, agradable a primera vista. Estiró una mano y separó los cabellos que la sangre me había pegado a la frente.

—¿Una caída? —preguntó a Matute.

—Matute guiñaba el ojo bizco.

—Tuve que golpearlo. A éstos hay que...

No lo dejó terminar. Blandió los brazos e hizo la primera parte de su papel simulando un magnífico ataque de rabia:

—Eso no está permitido, carajo —dijo silbando—. Aquí se traen los detenidos intactos... Intactos, ¿entiende?
Volvió la cabeza a uno y otro lado y bajando la voz a un tono suave, me dijo como una confidencia:
—Así son estos carajos... Usted perdone, señor... (...)
Me habló de su padre, de su novia, de sus otros hermanos y confirmé que estaba en presencia de la vieja comedia policial del **bueno** y el **malo**. Uno humanitario, comprensivo, comunicativo. Otro matachín, verdugo, torturador (Abreu, 1977: 35).

También son considerables las reacciones de los guardias cuando se alteran los roles o las acciones se salen de libreto: los funcionarios no suelen apartarse del papel que interpretan, pero cuando algún hecho inesperado los obliga a abandonar su dureza —un detenido se rebela, otro no reacciona ante lo ordenado—, el desconcierto es notable. En la segunda parte por ejemplo, uno de los presos se niega a ser trasladado a Guasina y se planta ante un teniente que no consigue reanimarse frente el resto de los guardias:

—Yo no voy a Guasina —dice en voz alta y firme—. Si ustedes quieren mátenme aquí mismo a rolazos y planazos. Yo estoy muy enfermo. Guasina no es ningún hospital. Me mandan a morir allá. ¿Qué esperan? Mátenme...
El teniente suda copiosamente. Mira a su alrededor desconcertado. (...) Los presos lo ayudan a entrar y cantan de nuevo el Himno Nacional (Abreu, 1977: 126-127).

El autor destaca los gestos de los guardias, subrayando así dicha teatralización: “Todos los guardias se asoman a la boca de la bodega. Traen una cara de asombro y *algunos intentan un gesto de rabia*” (Abreu, 1977: 138). “Da unos pasos y descarga la peinilla maldiciendo y gritando. *Quiere dar una impresión de fiereza*” (Abreu, 1977: 149)⁵⁷.

En síntesis, todo se simboliza y se dramatiza: las relaciones con el mundo exterior, el pasado, la historia. El poder se va poniendo progresivamente en escena, también bajo su forma represiva, al momento de las torturas y la reproducción de sus métodos:

⁵⁷ Las cursivas son nuestras.

Con sus manos comenzó a tocarme por todo el cuerpo hasta parar en los testículos. Los palpó. En sus labios tenía una mueca de asco. Dejaba ver su saliva como una bomba. Matute se salió con un saludo. Los demás veían como en un aprendizaje. No perdían detalles y cumplían las órdenes diligentemente. Aplicó los cables. Uno en el testículo derecho, otro en la ingle. Caí fulminado. El jefe de interrogatorios dio un traspie y se levantó maldiciendo. Mil puntas me recorrían el cuerpo. No pude evitar un grito salvaje. Los ojos desorbitados, miraba a todos lados desde el suelo. La sensación de alfileres circulando junto con la sangre. Una esfera oscura, la luz. Echaron agua a mis pies. Nadie se atrevía a reír. Era algo muy serio. Un rito moderno, propio de nuestra civilización. No podía pensar. Los ojos debían dar vueltas como los de un perro envenenado... (Abreu, 1977: 56-57).

Cada tipo de oposición organizada ha de desaparecer antes de que pueda desencadenarse con toda su fuerza el terror. Esto es contenido gracias a la ubicuidad del informador —los agentes—, que puede ser literalmente omnipresentes, ya que no es simplemente un agente profesional a sueldo de la policía, sino potencialmente cualquier persona con la que uno establezca contacto. “El terror no es lo mismo que la violencia; es, más bien, la forma de Gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder, no abdica sino que, por el contrario, sigue ejerciendo un completo control” (Arendt, 2005: 75-76).

Mención aparte merecen las notas finales, donde se presenta el testimonio que el autor enviara en su momento al editor José Agustín Catalá, acompañado del manuscrito entero del texto. Se trata de una marca que actúa sobre la subjetividad del sujeto enunciator y de la propia voz autoral, destacadas a fin de reforzar la naturaleza verídica del texto. En estas anotaciones, Abreu destaca las consecuencias, a nivel psicológico y nervioso, que le ocasionaron las torturas, y se centra sobre todo en la imposibilidad de escribir que padece luego de haber pasado por semejante experiencia⁵⁸:

⁵⁸ Sugerimos aproximarse al estudio de la noción de experiencia traumática, ya que la consideramos fundamental para pensar los relatos en torno a lo vivido ante el encuentro con las fuerzas represivas, la recuperación de las voces y el giro experiencial de los grupos subordinados u oprimidos. Consideramos

El manuscrito me llegó a través de una enfermera del Penal, con un mensaje que decía textualmente: “Me encuentro en tal estado de agitación que casi no puedo escribir. A cada instante un sobresalto. No puedo leer ni dormir. Camino un rato por los patios y entonces siento deseos de volver a la cama. Me acuesto, tomo un libro o un tema cualquiera y me asaltan nuevos deseos de caminar, de correr, de gritar. Comprendo que esto no es normal y puede liquidarme poco a poco. Busco la soledad en algún rincón y a los pocos instantes siento unas ansias irresistibles de comunicación. Salgo a buscar a alguien y oigo en silencio. Parece muerta la lengua entre la boca. Corro a la reja con el convencimiento de haber oído mi nombre varias veces voceado y no es nada. Sólo mis nervios, mi imaginación gritando en el cerebro. Trato de recordar mi vida pasada y no puedo pasar de una idea fija. Me repito una imagen hasta cansarme, hasta no entender nada: Carmen se levanta la falda, eso es todo. Pero sigue fija allí, sólida, del tamaño de mi propio cerebro” (Abreu, 1977: 120).

Procesos como el de Marcos Pérez Jiménez imponen una puesta en escena y un escenario de los secretos y de las violencias que contemplan de manera significativa la dramatización. Son regímenes que están sometidos a un verbo y a una lógica implacables que convierten la escena política en un teatro trágico: “la clave del drama es la muerte física o moral de aquellos a quienes el poder acusa en nombre de (...) los valores supremos de la sociedad” (Balandier, 1995: 103). Así como la repetición de una misma imagen, en nuestra lectura notamos que las reproducciones y minuciosas descripciones de las torturas a las que recurre Abreu, asentadas, además, en la forma arrebatada con la que los agentes se presentan en los interrogatorios, los retratos del espacio en el que viven los detenidos o las manifestaciones subyacentes en el lenguaje exaltado, generan un efecto de reconstrucción de una violencia que resulta cuando menos inagotable.

esencial e ineludible el estudio del proceso de esta categoría para un primer acercamiento de comprensión del “otro”. Entendemos la experiencia traumática, en toda su polisemia y su complejidad, como un punto de intersección entre la vida pública y la dimensión privada de ciertos aspectos de la subjetividad, y nos concentraremos en ella como en una manifestación limitada por el lenguaje y expresada a su vez mediante él, en la voz y en la mirada de un sujeto particular, anclada en una temporalidad, con dimensiones estéticas y políticas. Para este análisis, recomendamos acompañarse de las ideas de LaCapra, Dominick (2007). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; y Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones norteamericanas y europeas modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.

Segunda parte

I.- La muerte de Honorio: articulaciones del relato de no-ficción

La muerte de Honorio (1963)⁵⁹, de Miguel Otero Silva, es un texto donde se narran los maltratos padecidos por los presos políticos durante el ocaso de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez. Está compuesto por el relato de cinco hombres que fueron torturados en las dependencias de la Seguridad Nacional y que compartieron celda en la Cárcel de Ciudad Bolívar. El texto está armado a partir de las narraciones parciales y acotadas de la vida de dichos personajes y se organiza en dos “cuadernos”; el primero, titulado “Cinco que no hablaron”, se divide a su vez en seis unidades: “El YVC-ALI”, siglas que corresponden al avión militar que los traslada hasta la cárcel, y los relatos que se agrupan desde cada uno de los cinco personajes, con el rótulo de su profesión: “El tenedor de libros”, “El periodista”, “El médico”, “El Capitán” y “El barbero”; el segundo cuaderno se identifica con la frase, aunque invertida, que da título al texto, “Honorio y su muerte”; está escrito en forma de diario y a modo de epílogo.

Se hallan tres tipos de “voces”: una en tercera persona, que cuenta lo que sucede en el interior de la celda; la de la conciencia de cada personaje, vertida en una especie de monólogo interior; y las referidas por cada uno de los presos, que reproducen el relato de su vida y que terminan por conformar fugaces autobiografías.

La investigación que Otero Silva llevó a cabo para escribir este volumen lo condujo a precisas fuentes primarias: los testimonios de venezolanos víctimas de torturas por parte de la Seguridad Nacional. Para acceder a estos materiales, el autor solicitó a los partidos de oposición a la dictadura los nombres de militantes presos que no hubiesen

⁵⁹ Manejamos la edición de Buenos Aires: Editorial Losada (1963).

hablado durante la represión⁶⁰. El resultado de esta investigación es un ejercicio de ficción testimonial —el texto que nos convoca—, basado en la documentación y transcripción de los discursos de dichos testigos. De ahí que, según el autor, el libro sea un reportaje⁶¹ que denuncia la situación y las torturas de los presos durante la dictadura. Esta valoración no es fortuita si nos atenemos, por ejemplo, a esta “advertencia” en su comienzo:

Los personajes y el argumento de este libro son imaginarios. En cuanto a los maltratos que en él se narran son auténticos y fueron padecidos por venezolanos de carne y hueso en los años inmediatamente anteriores a 1958.

Pensamos que la transformación social que los años ‘60 trajo aparejada incidió en la crisis de la narrativa de esa época, cuando se planteó una presión de lo “real” de la que no pudieron hacerse cargo maneras ya desgastadas como la novela afincada en el realismo. Por eso las nuevas formas adoptaron también nuevas funciones, y la pretensión de que los textos no sólo informaran, sino que generaran también una participación activa del lector: “Se piensa que las formas tradicionales son fácilmente asimilables por la cultura establecida que puede consumir, difundir y neutralizar gran cantidad de temas sin producir ningún tipo de cambios en el lector. Esta postura, que considera al cambio formal capaz de modificar la función de la literatura, es antagónica de una concepción centrada en lo temático exclusivamente y la rechaza por considerarla políticamente ineficaz y estéticamente improductiva”⁶².

Si bien desde sus comienzos la novela se apoyó en registros extraliterarios y este contacto resultó tan activo en ciertos períodos que se fueron produciendo modificaciones sustanciales al punto que se hizo imposible pensar en un código único para definirla, al

⁶⁰ Cfr. Otero Silva, Miguel (1969). *Prueba oral de un novelista. Prosa completa.* (p. 46).

⁶¹ *Op. cit.*, p. 42.

⁶² Sánchez, Amar (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura.* Buenos Aires: Ediciones de La Flor. Segunda edición. p. 17.

referirnos a *La muerte de Honorio* nos parece adecuado remitir a categorías como relato documental o más específicamente relato de no-ficción, ya que el texto, a pesar de que no escapa a ninguna de las particularidades de la novela, propicia efectos que nos arrastran al dominio de la veracidad⁶³, del que Otero Silva no fue ajeno. Lo señalamos porque en no pocas ocasiones, la crítica literaria ha leído el texto como una novela. Carlos Pacheco⁶⁴, por ejemplo, afirma que Miguel Otero Silva persigue en *La muerte de Honorio* una suerte de “deber político” y una visión completa sobre las diferentes tendencias democráticas que se oponían a la dictadura⁶⁵. Esta posición instala en este tipo de textos el anhelo de politizar. Al respecto, Amar Sánchez señala:

...desde este punto de vista las categorías de ficción, realidad, literatura, etc., no necesitan cuestionarse y si, por ejemplo, la no ficción se plantea como un género “politizado”, esto se debe a los temas de actualidad periodística que generalmente aborda, mientras que el uso —aplicación, agregado— de las técnicas le permite ingresar o acercarse a la literatura (Sánchez: 2008, 26-27).

Es pertinente destacar aquí lo señalado por Raymond Williams⁶⁶ al respecto, quien propone, como ideas ineludibles para ser tomadas en cuenta al momento de analizar estas cuestiones, las “relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y períodos en que se originaron o practicaron, [y las] indudables continuidades de las formas literarias entre las sociedades y los períodos con los que mantienen tales relaciones” (Williams, 2009: 244). Es potencial la manera en la

⁶³ Cfr. Mignolo, Walter (1981). *Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual*. Filología. Buenos Aires: año xx, pp. 21-40.

⁶⁴ Pacheco, Carlos (1993) “Del realismo testimonial a la novela histórica: trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva”. En: Gerendas, Judit (comp.). *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*. Mérida: Mucuglifo.

⁶⁵ De igual forma lo hacen Orlando Araujo (1988) y Violeta Rojo (2009) en *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores, y en “Un país que sueña pesadillas políticas. Venezuela en *La muerte de Honorio*”. En: Rafael Arráiz Lucca (comp.). *Miguel Otero Silva: una visión plural*. Caracas: Universidad Metropolitana / Libros de El Nacional, respectivamente.

⁶⁶ Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

que se relacionan estas formas literarias y la sociedad a partir del estudio de elementos que permitan identificar dichas conexiones. Ellos son: la posición, que establece un tipo de presentación particular; los modos de composición formal, que permiten vincular cada una de las posiciones posibles con uno o más tipos específicos de escritura; y el tema en cuestión, en donde la esfera de acción (que puede ser una referencia social, histórica o metafísica) y las cualidades de cualquier tema particular (heroísmo, sufrimiento, vitalidad, entretenimiento) están sujetas a la variación social, cultural e histórica (Williams, 2009: 245-246).

En cuanto al “tipo de presentación particular” y los “modos de composición formal”, es notorio el armado que elige Otero Silva para articular el texto: el autor divide el texto en dos “cuadernos” separados en secciones que alternan modos de escritura, registros y voces o puntos de vista; además de que se aprecian diálogos de gran realismo, un registro propio de la escritura diarística hacia el final, y descripciones y caracterizaciones muy detalladas; asimismo, en la investigación, posiblemente respondiendo a un intento por comprender las experiencias y las perspectivas de los actores sociales habilitados en los personajes, Otero Silva maneja la mayor información posible, amparándose en exigencias de precisión y verificación, que serán detalladas más adelante. Respecto del “tema en cuestión”, en el texto se narran nada menos que los maltratos padecidos por los presos políticos durante el descenso y la posterior caída de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, periodo con el cual el autor mantiene una estrecha relación, no sólo por haberlo atravesado sino sobre todo por su carácter disidente ante dicho gobierno.

Nos parece que el texto de Otero Silva puede leerse como el resultado de una combinación de estas esferas de acción: las vinculadas a referencias sociales e históricas y las más próximas a las cualidades que estos actores poseen (el heroísmo, el sufrimiento,

la vitalidad). No tenemos dificultad en reconocer *La muerte de Honorio* como narrativa desde estos parámetros, pues encontramos un tema central, un centro geográfico, un centro social y un comienzo temporal “verdadero”; sin embargo nos parece que fracasaría como historia “verdadera”: primero, porque el orden del discurso sigue al orden de la cronología, es decir, presenta los acontecimientos en sucesión, por lo tanto no puede ofrecer el tipo de significación que se supone tiene que proporcionar un relato “narratológicamente regido” (White, 1992: 32); y también porque los relatos no concluyen sino que simplemente terminan, esto es, pasan al lector la carga de reflexionar retrospectivamente.

En este sentido, la significación de textos como *La muerte de Honorio* se da sobre todo a través de la forma, ya que ella es significativa en sí misma, es decir, trasciende el contenido y no es simplemente un conjunto de procedimientos que, como tales, permanecen apartados de lo social e histórico. Por el contrario, la forma se encuentra estrechamente relacionada con los cambios históricos y sociales y representa una toma de posición respecto del contenido. Por ello podríamos subrayar a partir de este texto cuestiones señaladas: que la narrativa no es una forma discursiva neutra que actúa como representación de acontecimientos reales, sino “una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas”⁶⁷. Y, desde sus proyecciones o posibilidades interpretativas, que el discurso narrativo es un hecho cultural sobre el cual los grupos sociales intentan asegurar la creencia de que la realidad se puede vivir y comprender como relato.

Justamente, las repercusiones que ha tenido *La muerte de Honorio* han sido en especial extraliterarias, de modo que ha tendido a valorarse más como un documento

⁶⁷ White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

respecto de torturas ejecutadas en dicho período que como una obra de ficción. Dos de los estudios que lo abordan de esta forma son el de Domingo Miliani⁶⁸, para quien el contenido testimonial ha sido justamente la fuente que ha generado su interés por el texto, y el de Orlando Araujo⁶⁹, quien en su extenso y pionero trabajo sobre la narrativa venezolana en general argumenta que no habría interferencia del autor en los testimonios, lo que convertiría *La muerte de Honorio* en un acierto y demostraría cómo la “realidad” de la violencia llega a superar, en ciertos casos, las exigencias imaginativas de la ficción. Visto así, el texto de Otero Silva podría pensarse como un relato de denuncia y/o un relato de resistencia que, sin proponer explicaciones, pretende causar efecto de indignación ante la injusticia.

Recordemos lo anticipado en líneas anteriores: *La muerte de Honorio* reúne a cinco personajes enfrentados ideológicamente entre sí, aunque con la particularidad de que todos comparten un adversario común, hecho que los dispone a comprometerse y cohesionarse en alguna zona profunda. Para Carlos Pacheco (1993), no es un capricho que el autor se haya valido de la representación de un actor de cada grupo político opositor a la dictadura, pues dicha elección ejemplificaría, acertadamente, la unidad de lucha gestada en torno a la figura de Marcos Pérez Jiménez.

Es en este sentido que retomamos la marca del género no-ficcional como género político, ya que se trata precisamente del tipo de relato que se construye a efectos de un gesto político más significativo: *La muerte de Honorio* como discurso no-ficcional parece surgir en el momento cuando se cruza una necesidad de fractura y renovación literarias con circunstancias históricas en las que los acontecimientos —las persecuciones y encarcelamientos por parte del régimen del general Marcos Pérez Jiménez— no precisan de la invención pura para constituirse en relatos. El resultado depende, entre otras cosas,

⁶⁸ Miliani, Domingo (1985). *Tríptico venezolano*. Monte Ávila Editores: Caracas. p. 119.

⁶⁹ Araujo, Orlando (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.

del trabajo del autor: es él quien organiza el material, interpreta y da espacio al hablante; “el acortamiento de esta distancia permite que el público se involucre más” (Sánchez: 2008, 47).

En una profundización de lo anterior, el estudio de Violeta Rojo⁷⁰ plantea una hipótesis atendible: que cada personaje se apoya en un militante opositor “real”. La figura del Médico, en el texto, estaría inspirada en Eduardo Gallegos Mancera (1915-1989), médico y comunista, exilado a partir del golpe a Rómulo Gallegos, quien había vuelto a Venezuela para trabajar en la clandestinidad y fuera encarcelado en Ciudad Bolívar durante cuatro años; debido a las torturas sufridas perdió un tímpano y la visión de un ojo. El Tenedor de libros se asociaría a Salom Mesa Espinoza (1919-1991), un dirigente sindical y luego político, además de tenedor de libros, que militó en las filas de Acción Democrática hasta la división de 1967: tal como el personaje, fue detenido por la Seguridad Nacional, llevado a la Cárcel Modelo de Caracas, luego a la Penitenciaría de San Juan de los Morros y al final a la Cárcel de Ciudad Bolívar; también fue uno de los que rescató a Alberto Carnevali. El Periodista sería una mezcla de dos referentes reconocibles: uno es Luis Miquilena, sindicalista y político, quien apoyó a Medina Angarita y más tarde formó parte del Partido Comunista de Venezuela, fundó el Partido Revolucionario del Proletariado, participó en URD y, luego de un largo período, en el MVR. Miquilena no era periodista, de manera que el personaje se completaría con el oficio y las vivencias del propio autor. El Capitán pudo haber sido inspirado en la figura del sub-teniente Lucio Bruni Celli, o del Capitán Martín Márquez Áñez. De esta forma, los personajes constituirían “recreaciones” de informantes “reales” ficcionalizados,

⁷⁰ Rojo, Violeta. “Un país que sueña pesadillas políticas. Venezuela en *La muerte de Honorio*”. En: Rafael Arráiz Lucca (comp.). *Miguel Otero Silva: una visión plural*. Caracas: Universidad Metropolitana / Libros de El Nacional, 2009.

muestras individuales y representativas de una colectividad que comparte un momento crucial de la historia venezolana.

El propio autor declaró, en entrevista publicada en el diario *El Nacional*, el 18 de febrero de 1969, la manera en que concibió parte de su estrategia compositiva:

Para *La muerte de Honorio* necesitaba como pilares tres presos que hubieran resistido las torturas de los esbirros de Pérez Jiménez sin soltar una palabra durante el curso de esos vejámenes. Solicité de los partidos de oposición a la dictadura los nombres de tres candidatos. Las torturas y los padecimientos que me refirieron esos expresidarios políticos (Eduardo Gallegos Mancera, Luis Miquilena y Salom Meza Espinosa) fueron la materia prima cardinal de la novela. En cuanto a la vida interior, a las reacciones psicológicas, a la trama novelística, son imaginarias, inventadas por mí y no corresponden exactamente a la biografía y al carácter de mis tres informantes.

Por todo esto pensamos que *La muerte de Honorio* oscila entre las convenciones discursivas propias del género de no-ficción. Su acierto estaría dado por la manera de resolver estas tensiones⁷¹. Miguel Otero Silva trabaja en esta grieta para “dar realidad” a problemas de una colectividad a través de un texto que confronta ideológicamente al lector con las voces de hablantes oprimidos. Por eso, y a partir de estas intencionalidades y operaciones, pensamos que *La muerte de Honorio* explora el relato de no-ficción en tanto género crítico que tiende a desmitificar relaciones de poder en la sociedad y demanda una postura cuestionadora en destinatarios eventuales, los lectores de esa época y aun de otras (como es nuestro caso). También vuelve presente esa necesidad o impulso de calificar acontecimientos respecto de su significación para la cultura o grupo que está escribiendo su propia historia, hecha posible como construcción narrativa de “acontecimientos” que reenvían a “reales” verificables.

⁷¹ Los relatos de no-ficción se juegan en el cruce de dos imposibilidades: “la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describirse ‘tal cual es’ porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza” (Sánchez: 2008, 18-19).

Recordemos que la noción de *acontecimiento* se funda, ante todo, sobre la idea de que el *acontecimiento* es el material por excelencia de la historia. Para Paul Veyne, el *acontecimiento* es “una irrupción súbita en la cadena del tiempo que no puede compararse con ningún antecedente, y cuyo único medio de integrarlo es el de darle un sentido teleológico: si no tiene pasado, tendrá futuro”⁷². Por ello, insistimos en pensar *La muerte de Honorio* como un texto que demanda una posición cuestionadora en tanto lectores de su época como en los eventuales futuros. Además, el *acontecimiento* en *La muerte de Honorio* es de naturaleza social: es significativo con relación a la vida cotidiana que la subyace, y con ello al universo de lo presente, que está dominado por lo político. Si la índole del *acontecimiento*, como se entiende actualmente, es de orden global, entonces un *acontecimiento*, digamos, local —la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y sus consecuencias—, puede tener razones transnacionales. Los *acontecimientos* ya no están pautados regional o comunitariamente: es en la arena de la política donde se juega la vida cotidiana de la ciudadanía actual⁷³.

El relato no puede hacer a un lado su relación con la sociedad, ya que se vuelve abstracto, de alguna forma niega aquello en función de lo que se elabora. Entonces, lo que constituye el objeto específico de una investigación como la que ha llevado a cabo Otero Silva es tanto el estudio del tiempo como de la dimensión de sus fenómenos ocasionales, es decir, de sus *acontecimientos*. La ambición de Otero Silva como autor parece coincidir con la ambición más elemental de la historia cuantitativa: por una parte,

⁷² Veyne, Paul (1984). En: Le Goff, Jacques; Nora, Pierre. *Hacer la historia. Parte I*. Barcelona: Editorial Laia, p. 67.

⁷³ En el mundo actual la intervención humana quiere ser total. Mientras tanto, es progresiva. Entonces, sucesos naturales que hasta hace poco se englobaban bajo el concepto de “catástrofes naturales” como inundaciones o terremotos, hoy comienzan a ser interpretados como acontecimientos sociales: cada vez más en sus causas y, especialmente, en su gestión y en sus consecuencias. En este sentido, “nos encaminamos hacia un mundo social hasta en aquellos aspectos que nos parecen más naturales. En algunas regiones del planeta una nevada de grandes dimensiones puede ser un acontecimiento 'natural' histórico, pero en otras, el paso de un tifón puede ser ya un acontecimiento social”. De la Calle, Jaime (2010). *Para una Teoría Social del Acontecimiento*. Athenea Digital, 18, 65-81. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/705>

constituir el hecho histórico en series de unidades homogéneas, comparables, y tramar una repetición regular de estos datos en función de su carácter semejante —los testimonios de cada uno de los cinco personajes—; por otra, medir su evolución por intervalos dados —sus acciones contrarias al régimen, capturas y posteriores temporadas comunes en prisión—. En la historia cuantitativa, esta última traza suele estar dada en años.

Naturalmente, el modo elegido por Otero Silva para disponer materiales y convenir una forma narrativa como *La muerte de Honorio* tiende a efectos de lectura ambiguos. A partir de ese rasgo fundamental del texto como es el rastreo de otras versiones de los hechos parece que la voluntad de Otero Silva no es sólo reponer atrocidades de un régimen que forzara su poder a través de la fuerza y la brutalidad, sino poner en tela de juicio, por ejemplo, una idea fuerte, poderosa, de la versión oficial, según la cual esta época estuvo signada por el alto desarrollo de la industria y el comercio. A partir de esta lectura de Otero Silva se recupera una época durante la cual la *violencia política* (marca de nuestros procesos de formación hasta el presente) fue un *acontecimiento* central que signó y modificó el curso de las vidas de muchos. Los personajes en *La muerte de Honorio* poseen, al producir discurso desde sus voces, una carga contestataria: se hacen escuchar desde el espacio donde permanecieron oprimidos y dependientes, y dejan evidencia de dicha exclusión. Por ello consideramos este relato también género de urgencia que posee, pese a sus renovaciones formales, cierta función moralizante —que surgiría de modo oblicuo— estrechamente ligada a la función denunciatoria.

Hasta aquí quedan resonando preguntas: ¿cómo se escribe la realidad?, ¿cómo se reproduce el testimonio de una víctima, de un sobreviviente?, ¿cómo se encuadra un registro de los hechos?

II.- Violencia política: *organización y puesta de materiales*

Después de la caída de Marcos Pérez Jiménez, el panorama venezolano sufrió un giro radical que se visibiliza en *La muerte de Honorio*: varios partidos políticos —Acción Democrática, Copei y Unión Republicana Democrática— emprendieron una lucha conjunta al tiempo que la izquierda apostaba por la vía revolucionaria⁷⁴. Las elecciones de diciembre de 1958 dieron por ganador al candidato de Acción Democrática, partido para el cual militaba —en el texto— el personaje del Tenedor de libros. La Unión Republicana Democrática, representada por el personaje del Periodista, abandonó el pacto de gobierno, generando una crisis en su seno que ocasionó la huida de muchos de sus miembros hacia posiciones más extremas. Por su parte, el sector de la izquierda, que encarna el personaje del Médico, quedó reducido a la clandestinidad, sin contar el decreto que en 1962 emitiría el entonces presidente Rómulo Betancourt por medio del cual disolvía el Partido Comunista. Entendido así, el testimonio del Tenedor de libros parece dado “desde el poder”, ya que el texto de Otero Silva data de 1963. Sin embargo, para el momento cuando suceden los hechos ficcionalizados, el personaje y sus compañeros están situados en un plano de subordinación ante el poder militar, manifestado, entre otras formas, a través de un recurrente discurso escatológico y brutal. Esta perspectiva evidencia cómo, aun desde la organización y puesta de materiales, el autor ingresa para plantear su lectura de la *violencia política*.

Para Juan Liscano⁷⁵, los personajes de *La muerte de Honorio* están “nivelados”, puesto que la cárcel y la tortura los sitúa en una misma desdicha, punto con el cual

⁷⁴ Cfr. Galve de Martín, María Dolores (2001). *La Dictadura de Pérez Jiménez*. Caracas: Editorial de la Universidad Central de Venezuela; Blanco Muñoz, Agustín (1983). *La Dictadura - Pedro Estrada Habló*. Caracas: Editorial José Martí.

⁷⁵ Liscano, Juan (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. España: Publicaciones Españolas.

diferimos, ya que, si bien los personajes se hallan en condiciones iguales, no todos soportan las mismas torturas ni sufren las mismas angustias: el personaje del Capitán por ejemplo, nunca es torturado —mientras que cada uno de los otros sí—; además, es el único al que se permite recibir una visita durante su estadía en la prisión. Esta diferencia pone en relieve el carácter militarista de la dictadura vigente entonces, para la cual los civiles parecían no poseer iguales derechos que quienes provenían de las filas del ejército. Dichas desigualdades y modulaciones diversas trazan lentamente “aislamientos” y “cohesiones” que poco a poco asumen los personajes entre sí, y al mismo tiempo revelan la manera como se van distribuyendo los roles y las tendencias, además de las “preferencias” y “discrecionalidades” que marcan a estos presos.

Las reclusiones en soledad que preceden a las torturas son indicadas en cada uno de los relatos de los personajes y suceden desde la misma noche que son trasladados al calabozo, cuando los “esbirros” incomunican a los prisioneros tan pronto ingresan a la celda:

Con atropellada prisa, porque tenían órdenes de finalizar el trabajo antes del pito de silencio, se pusieron a clavetear los bordes de los cartones sobre las paredes exteriores, movidos por la determinación de tapiar totalmente el área de los barrotes y cerrar el paso al más tenue sople de aire y a la más diminuta gota de luz. Pero no se conformaron con tabicar la puerta enrejada sino que a los pocos minutos se escuchó su martilleo al otro lado del calabozo, (...) En el primer momento los cinco presos no concedieron mayor importancia a aquella operación de los esbirros, tal vez porque era de noche e igualmente oscuro estaría el calabozo sometido a la barrera de cartones que libre de ella. Pero a las pocas horas, cuando amaneció para el resto de la humanidad mientras ellos seguían entreviéndose las caras y los gestos al parpadeo descolorido de las dos bombillas, no obstante que diez palmos más allá alumbraría las cosas un sol majestuoso, apreciaron cabalmente el lóbrego propósito de los espesos cartones y del afanado clavetear (Otero Silva, 1963: 16).

No obstante, en el relato del Capitán desentona el trato que recibe de sus interrogadores frente al que ha tocado al resto, ya que al oficial no sólo se le trata de

“usted”, sino que además se le alienta —amablemente y llamándolo por su rango en el ejército— a revelar en su narración los nombres de quiénes, dentro de la milicia, están sumados a la sublevación:

Diga los nombres de los oficiales que estaban comprometidos, además de usted, (...) No me refiero solamente a los oficiales de su propio batallón, capitán. Lo que queremos saber es quiénes estaban confabulados para sublevarse en otras guarniciones. (...) De acuerdo con las leyes de la República, capitán, su caso pasará a un tribunal militar que sentenciará a base de las respuestas suministradas por usted en los presentes interrogatorios. Le aconsejo conducirse en forma menos altanera y más compasiva, hacer un esfuerzo por colaborar con el alto mando (1963: 100-101).

Como Abreu en *Se llamaba SN*, Otero Silva utiliza el término “esbirro” para referirse a los guardias. La primera vez que lo esgrime es cuando los prisioneros están siendo trasladados a la avioneta que los llevará a la prisión. Lo hace consintiendo su uso, además, al “pueblo”, como haciendo referencia a la población que está al margen de la milicia y que padece el autoritarismo del régimen perejimenista:

Quince guardianes componían la custodia de los cinco prisioneros. Eran policías jóvenes, bien afeitados, vestidos de limpio, pero repulsivos como el deslizamiento de una culebra, a quienes el pueblo llamaba simplemente esbirros (1963: 11).

Los procedimientos varían, pero el autor recurre a las mismas alusiones de los gritos —resaltadas a través de signos de admiración—, las obscenidades y la manera violenta en la que los guardianes se dirigen a los prisioneros; además de precisar la fuerza o los gestos amenazantes que acompañan una frase, o detallar si ha sido referida haciendo uso de las armas:

—¡Prepárese a salir! —tronó el oficial de guardia—. ¡Con sus corotos!

El oficialillo trepó al jeep, tomó asiento en la diestra del conductor y desde ese sitio continuó *restallando voces de mando*:

—¡Las tres camionetas a la retaguardia!

—¡Que me siga el autobús!

—¡No toquen corneta! (Otero Silva, 1963: 11-12)⁷⁶.

Las descripciones de torturas abundan en detalles. Por una parte, Otero Silva recurre a la voz de un narrador omnisciente que relata todo lo que sucede con los prisioneros desde que son trasladados hasta que llegan a la prisión; y por otra, describe la violencia con la que son tratados y el maltrato al cual son sometidos los prisioneros, tomando en cuenta cada uno de los detalles durante todo el relato, esto es, las esposas, los muros, los barrotes, la comida infecta, las órdenes, las prohibiciones:

Cada uno había llegado con su tortura auestas, con la mente desquiciada por los vejámenes y las violencias, con las huellas materiales de los maltratos en el cuerpo. Hundirse en la entraña de aquella dura cárcel significaba, visto desde cierto ángulo, una liberación. Ya no eran detenidos sospechosos en cuyas memorias permanecía encerrado algo y a quienes se pretendía arrancarles la confesión de ese algo por medio del suplicio, sino presos definitivos que ya habían dicho cuanto tenían que decir, o nada habían dicho, y esperaban tan sólo una larga ración de olvido entre los muros de un calabozo (Otero Silva, 1963: 18).

Del mismo modo, cada prisionero funciona como un narrador independiente. Cada uno cuenta su relato, barajando —en cursivas— sus más íntimos pensamientos. Cada narración contempla, al detalle, las torturas que cada prisionero padeció:

Ninguno de los sesenta hombres desnudos y esposados podía deslizarse una pulgada de su sitio, ni abandonar un segundo su posición de firme, sin que cayeran sobre él los insultos y los planazos de los esbirros (...). Al paso de las horas se agravaba el dolor de la cintura, se hundían los garfios de ese dolor como clavos enterrados en la carne y en los músculos, se volvían anillos de plomo las vértebras de la columna, flaqueaban las piernas como las de los enfermos. No nos dieron un trago de agua ni una pizca de pan, y de ese modo desfiló aquel día y su noche, y el otro día y su otra noche, en medio de un silencio insoportable que a ratos rompía el jefe de la

⁷⁶ Las cursivas son nuestras.

Brigada Política con sus gritos insolentes: “¡Para comer, beber aguay acostarse a dormir, se necesita hablar, grandes carazos! ¡Y el que no hable, se jode!”. También se escuchaban de vez en cuando los improperios de los esbirros y el golpe seco del plan del machete sobre las espaldas de un compañero que había abandonado la posición de firme, derregado por el dolor de la cintura, por la sed, por el cansancio o por el sueño (1963: 25).

Estas disposiciones escénicas figuran lo planteado por Balandier⁷⁷, que las manifestaciones del poder proceden no tanto por enunciación como por demostración mediante el drama: “todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad (...) El gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario, y puede, por otra parte, centrarse en una u otra de las escenas, separarlas, gobernar y hacerse él mismo espectáculo” (Balandier, 1999: 18). Precisamente, el de Pérez Jiménez fue un proceso político que llevó la dramatización a su máximo nivel de intensidad, imponiendo su puesta en escena, escenarios, revelaciones y violencias que, por lo general, culminaron en torturas y asesinatos. Durante esta época, la escena política se convirtió en un teatro siniestro, puesto que la clave del drama es la muerte física o moral de aquellos a quienes el poder acusa.

En relación, Otero Silva nos conecta con el poderío militar a través de cierta constitución y manejo de las voces de los guardianes y sus jefes. En tal sentido, las palabras se alzan como la sustancia de ese poder, ya que buscan generar un efecto que va más allá del de la información. A través del lenguaje, el discurso político presenta un contenido y lo sostiene en cierta “manera de decir”. “Este lenguaje establece, por necesidad, una comunicación calculada; tiende a producir efectos precisos; sólo desvela una parte de la realidad, puesto que el poder debe también su existencia a que se ha

⁷⁷ Balandier, Georges (1999). *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.

apropiado de la información, de los ‘conocimientos’ requeribles para gobernar y administrar, para ejercer un dominio” (Balandier, 1999: 22).

Tomado por ejemplo el caso específico del Médico, la violencia se manifiesta a partir de un proceso de tensión y gradación visibles en el lenguaje que articulan en su contra o respecto suyo las autoridades que lo capturan: el Médico es sospechoso de saber dónde está oculto uno de los cabecillas de la organización a la que pertenece. En el salón de interrogatorios, lo interpela quien parece el jefe del comando. Al principio se dirige al detenido de un modo complaciente: “Ahora me va usted a decir, doctor, en qué sitio está escondido Santos Yorme y dónde funciona la imprenta que edita el periódico de su partido” (Otero Silva, 1963: 64). El Médico responde con un seco “No tengo nada que decir”, pero apenas pronuncia estas palabras, el jefe se levanta de su silla y lo golpea: “...el Negro se levantó violentamente de su improvisado asiento, irguió frente a mí su figura corpulenta y me asestó un puñetazo en la cara que hizo saltar mis anteojos hasta un rincón” (Otero Silva, 1963: 64). Inmediatamente después, el “esbirro” reemplaza la forma y emplea, ahora reafirmando su dominio por medio de los gritos y las injurias, una nueva violencia en el lenguaje: “¡Tráiganme una cama de campaña!”, “¡Desnuden a ese carajo!” (Otero Silva, 1963: 64). Cuando se cansa de que el personaje no responda, su lugar es ocupado por otro agente que aparece bien vestido y fumando en pipa. Todos sus acercamientos iniciales los hace de manera educada y cordial, como si estuviese estudiado alterar estos exabruptos con sermones o inesperados discursos demagógicos:

“¿Cómo es posible que un hombre tan inteligente como usted?”; “Yo he estudiado a fondo las teorías revolucionarias para situarme en condiciones de combatirlas de una manera consciente”; “Un médico de su categoría no tiene derecho a malbaratar su carrera ni a sacrificar una existencia que está destinada a curar a millares de enfermos”; “Si usted me declara confidencialmente lo que sabe, yo me comprometo bajo palabra de honor a no decirle a nadie, ni siquiera a mis superiores, que ha sido usted quien ha suministrado esos datos”; “En cuanto a la gente de su partido, no se enterará

jamás”; “Piense en las tres viejecitas de su casa que no cuentan con más sostén que usted, que se morirán de hambre sin su ayuda”; “Razone usted como un hombre civilizado” (Otero Silva, 1963: 67).

Al igual que el anterior, el “esbirro” cambia rápidamente de actitud al darse cuenta de que el Médico no va a hablar. Entonces abandona sus “modales de gentleman” y le escupe el rostro al Médico, para luego gritarle violentamente, “con un odio reconcentrado que se le traslucía en el vidrioso jadeo de la voz”: “Vamos a traer a las tres viejas para montarlas en un ring, aquí mismo frente a ti, a ver si es verdad que no hablas, comunista de mierda” (Otero Silva, 1963: 68). De nuevo, se trata de una manera en la que el poder se pone *progresivamente* en escena también bajo su forma represiva, a la hora de las ejecuciones capitales, en cuyo curso la jerarquización social queda expuesta y el “ejemplo” se convierte en espectáculo.

El subrayado de violentos mecanismos por parte de Otero dialoga con tensiones visibles en el lenguaje o el ruido, que se imponen y reinciden en una sonoridad prepotente: a los personajes se les prohíbe dormir a fuerza de “gritos insolentes”; todo se les indica a través del sonido de un pito: la hora de descanso, incluso las comidas, que los presos llaman “ranchos”, están medidas y supervisadas —“El rancho del mediodía era un mazacote de macarrones tan detestablemente preparados que nadie [intentaba] probarlos (...) El rancho de la noche, a su vez, consistía en un trozo de carne de desecho, más pellejos que carne, con papas mal guisadas y un pedazo de pan” (Otero Silva, 1963: 18)—.

Si no es para revelar información, tienen prohibido el uso de la palabra: durante las torturas, el médico pide a gritos a los otros prisioneros que, si alguno sale con vida de aquel lugar, anuncie a sus compañeros que ha muerto con la satisfacción de no haber hablado. Ante este gesto, uno de los guardias responde: “¡Cállate, gran pendejo!” (Otero Silva, 1963: 71).

El “no decir” voluntario y el silencio impuesto se enlazan para enmudecer al otro; el texto se tensa entre la voluntad de denunciar qué le es inherente: la pérdida de la palabra legítima de los presos por la captura, la exacerbación del decir de los torturadores y la compulsión a la declaración (a la traición). Son todas fuerzas en colisión o puestas sesgadas por corrientes antagónicas que instauran las escenas y finalmente el texto como un campo de poder y de lucha.

Asimismo, los presos viven en una atmósfera que destila degradación a través del detallismo de la composición donde las sensaciones prevalecen: a lo visual y auditivo se suma lo olfativo. Los días pasan en medio de orines rancios y excrementos, grasa de comida descompuesta y mugre. A un costado de la celda hay urinarios desde los que se desprende un “agrio berrenchín de cien meados distintos” (Otero Silva, 1963: 17). Seis lavamanos de cemento sirven de fregaderos para los platos llenos de sobras de comida y de calzoncillos sucios. Al final del calabozo, hay dos excusados sin poceta sobre los cuales es necesario agacharse para defecar y “dos regaderas mohosas enfrentadas desde su altura a los albañales del piso” (Otero Silva, 1963: 17). La prisión es un microcosmos analógico de la sociedad como campo de lucha y poder degradados; un microcosmos donde estos individuos se hallan aislados —en miserables condiciones— ajenos a una existencia moral.

En ese mismo episodio queda clara la acción a la que están reducidos el piloto y su acompañante: el contacto entre los presos y sus guardianes debe ser nulo. Por eso en el momento en el que el copiloto sale de la cabina con una bandeja cubierta de sandwiches para los presos, el jefe de la comisión, sobre el cual recae todo el poder, lo detiene preguntándole adónde va. El militar se interpone en el camino del copiloto con el revólver en la mano y profiere: “Está prohibido terminantemente hablar con los detenidos” (1963: 13). Así, Otero Silva articula la mencionada violencia desde la cual se manifiesta el

cuerpo de guardianes. En este caso, al lenguaje se suma el gesto vehemente —con el revólver en la mano— que el jefe acciona ante un subalterno pero delante de los presos.

En definitiva, Miguel Otero Silva obliga a reparar en las formas como se impone el poder de las fuerzas de autoridad, esto es, cómo el dominio de los guardianes está asegurado desde esa suerte de “identidad” verbal y cómo la destrucción deliberada y sistemática de la conciencia de los presos, el aislamiento al que son sometidos, la violación de sus derechos, la brutalidad policial y esta suerte de contrainsurgencia represiva de la insurgencia por parte del Estado, actúan no sólo como mecanismos disciplinatorios, sino como el paradigma de la *violencia política*.

La violencia reproducida por los militares aparece aquí como medio para fines jurídicos, pues la sumisión del ciudadano a las leyes, en palabras de Benjamin, es asimismo un fin jurídico, ya que “el poder que conserva el derecho es el que amenaza” (Benjamin, 1999: 19-20). Dicho poderío está representado en los guardianes, y en la posibilidad que ellos tienen de conservarlo a través de la violencia: “El militarismo es la obligación del empleo universal de la violencia como medio para los fines del Estado” (Benjamin, 1999: 17). La violencia, insistimos, no es sino la más flagrante manifestación de poder, y uno de los tipos de poder es el poder del gobierno, que lo concibe en términos de mando y obediencia e iguala así al poder con la violencia: “La violencia se distingue por su carácter instrumental, dado que sus modos son concebidos y empleados para multiplicar su potencia natural” (Arendt, 2005: 72).

En nuestro texto, estas herramientas están manifestadas de manera múltiple, y las formas que el autor elige para configurarlas es a través de procedimientos en su escritura (algunos los hemos señalado), lo que de algún modo deriva en una clara toma de postura cuyo propósito no es otro que el de conducir al lector hacia un modo en contra de la forma como las fuerzas militares intentaron imponer su poderío. La denuncia de las atrocidades

de un régimen que impuso su poder a través de la fuerza, y demostrando la brutalidad con la que se plantaban no queda en el contenido, sino que la estrategia compositiva redundante en plantearla, en reforzarla. Pero además excedería una época: se trataría evidenciar lo que podría llegar a pasar de nuevo, y en ello radica el carácter universal (atemporal) del texto, espejo de una dinámica violenta repetida.

En una palabra, el relato de los presos en *La muerte de Honorio* pretendería, asimismo, echar por tierra el imperio dictatorial impuesto sobre los venezolanos poniendo en tela de juicio la versión oficial, según la cual la marca de esta época, repetimos, fue la del alto desarrollo de la industria y el comercio. *La muerte de Honorio* es pues, para nosotros, un relato de no-ficción que cuestiona el poder y su discurso, a la vez que reclama una relectura de procesos oscuros de Venezuela que retoman su pasado y proyectan a su futuro.

Tercera parte

I.- País portátil: novela inconformista

Hasta aquí hemos tratado aspectos vinculados con estructuras, procedimientos y contenidos específicos respecto de la *violencia política* en dos textos centrales de la década de los 60 en Venezuela: *Se llamaba SN* y *La muerte de Honorio*. Recapitulando se ve en primer lugar, que los autores de dichos relatos prefirieron no callarse ante la censura, sino resistir activamente, alzando su voz para denunciar atrocidades. Asimismo destacamos la experimentación en la forma de estos textos, ya que se trató de un momento, digamos, singular, cuando en los denominados géneros de no ficción se cuestionaron esquemas predominantes de la novela convencional. Adicionalmente cabe destacar que esta “narrativa” coincide con la afirmación de la nueva novela latinoamericana, cuando este registro ganó renombre mundial⁷⁸: en Venezuela, la nueva novela surgió hacia los años 60, de una manera relativamente repentina, en un campo literario donde todavía se sostenía una concepción de dicho género desde estructuras más convencionales, aunque igualmente como instrumentos de repercusión social, política, histórica, aun sociológica más que artística.

No obstante y para retomar lo que desarrollamos, la gran aceptación de *Se llamaba SN* no se debió necesariamente a la inmadurez del campo, sino, por el contrario, a que implicaba —posiblemente sin que el propio autor estuviera consciente de ello—, una

⁷⁸ Caben destacar acá las ideas que Ángel Rama propone en su célebre ensayo “El boom en perspectiva”, donde cuestiona el así llamado Boom Latinoamericano, atribuyéndole una resonancia ligada sobre todo a la profesionalización y comercialización del escritor mediante las casas editoriales. Para Rama, que examina autores, definiciones, editoriales, temporalidades, injerencias del mercado, es decir, que propone una lectura compleja y diversa del fenómeno, el Boom constituye un episodio difuso, que no se manifiesta tanto en las obras que emerge como en la mente de un nuevo público lector que hacia esta década exigía una nueva literatura y que ya no se sentía identificado con el protagonismo de la novela naturalista.

crítica implícita a la novelística anterior: cuando surgió la explosión de la narrativa sobre la violencia, Abreu se convirtió, debido a sus propias experiencias, en uno de los sobrevivientes más autorizados para denunciar crueldades cometidas por la Seguridad Nacional⁷⁹. En el arco que nuestro corpus traza, si *Se llamaba SN* restaura el registro puramente testimonial, *La muerte de Honorio*, pese a referenciar figuras “reales”, apuesta al predominio de personajes ficticios; de ahí la ubicación que le hemos dado en un punto central de dicho arco, lugar que permite leerlo como un texto sesgado por el artificio. Por tal motivo hemos afirmado que al hablar de *La muerte de Honorio* nos remitimos a un relato de no-ficción, ya que el texto si bien no escapa a ninguna de las particularidades de la novela, asimismo propicia efectos que nos arrastran al dominio de la veracidad. Finalmente ubicamos *País portátil*⁸⁰ en el punto opuesto a *Se llamaba SN* y en avance ficcional respecto de *La muerte de Honorio*, por eso el rótulo “novela” elegido para iniciar esta parte de la tesis.

Vale recordar a estas alturas que en la “década violenta” confluyeron la violencia institucionalizada de la dictadura y la violencia que se generó después de la caída de la dictadura, con la aparición de grupos guerrilleros: el gobierno de Acción Democrática, dirigido por Rómulo Betancourt⁸¹, que se mostró al inicio como un régimen democrático y tolerante, pronto se volvió autoritario y originó desilusión entre muchas de las

⁷⁹ A través del alcance de *Se llamaba SN* se puede percibir cómo un acontecimiento histórico tiende a facilitar el ingreso de personajes no especializados al campo literario.

⁸⁰ González León, Adriano (1980). *País portátil*. Barcelona: Seix Barral.

⁸¹ Electo en diciembre de 1958, tras la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez, y bautizado como el “Padre de la democracia”, Rómulo Betancourt fue el primer presidente constitucional de la llamada “Democracia representativa”. Durante su segundo gobierno (1959-1964), debido a su adhesión a la OPEP, la industria petrolera venezolana registró un importante incremento; también fueron fuertemente capitalizados los sectores educativos y agrarios, y además se promulgó la elaboración y posterior decreto de una nueva Constitución (aprobada a principios de 1961); sin embargo, la suspensión de las garantías constitucionales, la ilegalización del Partido Comunista y del Movimiento de Izquierda Revolucionario constituyen igualmente un sello para esta época. Su consigna “Disparen primero, averigüen después”, citada en innumerables ocasiones, y adjudicada al propio Betancourt, constituye una marca alegórica a la orientación represiva y autoritaria que se llevó a cabo durante este período. La distensión de estas prácticas hizo que las calles quedaran por muchos años a manos de la represión. El resultado fue una enorme secuela de muertos y desaparecidos.

organizaciones que habían luchado contra Pérez Jiménez; después de la ilegalización del Partido Comunista, buena parte de los militantes políticos de izquierda se organizaron para atacar al gobierno mediante actos terroristas; así, al lado de las denuncias sobre el régimen dictatorial, la lucha armada de la guerrilla también se convirtió en tema de interés.

Considerado de nuevo el campo literario, algunos escritores jóvenes buscaron una renovación expresiva en el campo de la narrativa: Adriano González León y, sin dudas Salvador Garmendia por ejemplo, intentaron (con éxito) amortizar el modelo galleguiano, todavía predominante entre muchos de los narradores venezolanos de los años 60. En un artículo titulado “La crisis de la novela” (1960), precisamente González León plantea la necesidad de aniquilar los “clisés de la nacionalidad” que se habían generalizado en la narrativa venezolana a partir de la novelística de Gallegos. Por su parte, Salvador Garmendia abriría este camino con la publicación de *Los pequeños seres* (1958), texto sobre el cual el propio González León se pronunciaría asegurando que había “levantado una muralla contra diez años, por lo menos, de narración cojitranca y cegata” (González León, 1965: 5). Pero mientras Salvador Garmendia buscaba salida en experimentos formales y exploraciones de la mente humana para superar marcos agotados, el elemento sobre el cual se fijó González León para elaborar su propia novelística fue la violencia. *País portátil* es, desde una perspectiva crítica a la que adherimos, la primera consumación de esta “estética” y un texto donde González León logra establecer su propio método para abordar la violencia en su obra literaria, diferenciándose tanto de la novelística anterior como de la no-ficción. En este sentido, González León descartó el realismo ingenuo y la concepción de la novela como *representación* de una situación social: al elaborar *País portátil* estaba convencido de que “se trataba fundamentalmente de hacer una obra de ficción” (Ortega, 1997).

Como se sabe, la novela se enfoca en los últimos momentos de la vida de un joven insurgente, opositor al gobierno de Betancourt, y aprovecha este breve marco temporal para introducir innovaciones narrativas por asimilación de técnicas renovadoras. Es claro que González León era consciente de que dicha renovación se relacionaba con la reforma general de la sociedad venezolana, de ahí la serie de experimentos en *País portátil*, empezando por un manejo singular del lenguaje, y pasando por recorridos temporales y focos de enunciación diversos⁸², cuyas particularidades iremos viendo. De esta manera, *País portátil* relata las evocaciones de Andrés y a través suyo, la gloria y decadencia de la familia Barazarte: Andrés es el hijo del menor de los hermanos y recorre la ciudad de Caracas con el propósito de llevar a cabo una acción política violenta. El relato completo implica un sólo día⁸³, durante el cual Andrés reconstruye su vida y la de sus antepasados trujillanos a través de la memoria vivida y la heredada. En este suceder, pareciera subrayarse la desintegración del linaje y la fortuna de los Barazarte: primero, debido al derroche de Aldana Barazarte, familiar de sus antepasados, y dos siglos más tarde, cuando acaba la guerra civil, a causa del progresivo robo de sus tierras por parte de la Iglesia en complicidad con el Gobierno.

El título de la novela juega con la denominación “ciudad portátil” que el cronista José Oviedo y Baños le concede a Trujillo a raíz de sus constantes mudanzas⁸⁴. Una razón

⁸² “Antes de escribir una sola página del libro andaban sobre mí muchas imágenes del pasado violento de mi tierra, algunas historias de parientes lejanos, cierta fantasmagoría de los pueblos trujillanos, el asedio de la memoria infantil. En los años 60, se me ocurrió relacionar ese pasado con un presente inmediato donde la violencia, las dudas y la necesidad de participar en la acción, se confundían con un sentido crítico, algunas vacilaciones y un no saber a plenitud cuál debería ser la salida existencial. El contraste o la similitud entre pasado y presente, la constante fluctuación de los seres y pareceres venezolanos se me antojaron universales, y a la vez muy parecidos a la capital de mi región, que tuvo muchas mudanzas durante la conquista y por ello la llamaron portátil” (Ortega, 1997).

⁸³ Es difícil no recordar aquí, y por el peso que significó, la estrategia del *Ulises* de James Joyce, donde se relata el paso por Dublín de Leopold Bloom, su personaje principal, durante un sólo día, el 16 de junio de 1904.

⁸⁴ “...pero fue tan desgraciada esta ciudad en sus principios, que sin hallar sus pobladores lugar que les agradase para su existencia, anduvo muchos años, como ciudad portátil, experimentando mil mudanzas...” (Oviedo y Baños, 1992: 182). En el prólogo a la *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, Tomás Eloy Martínez destaca el hecho de que las dobles o triples fundaciones no fueron raras en América: “las fundaciones interminables, en las que abunda la Historia, constituyen una extravagancia”

de esta elección por parte de González León tal vez haya sido la necesidad de metaforizar un país que comenzaba a cambiar de identidad. Así, Caracas y Trujillo son los espacios donde las acciones se desarrollan: ambas ciudades reenvían a territorios antagónicos de una nación que se debate entre la estructura agraria y el crecimiento abrumante propiciado, entre muchas variables, por la temporalidad que la explotación petrolera impuso de modo drástico a inicios del s. XX. La provincia (Trujillo) figuraría la tradición agrícola y conservadora, mientras que la capital se exhibe caótica y desconcertante. Debido a su impronta rural, Trujillo sería emblema del pasado contrapuesto al presente de Caracas, que irrumpe esencialmente urbano.

El texto está dividido en cuatro partes, fragmentadas en segmentos no inmediatamente encadenados, que retoman su continuidad cada dos o tres entradas. El marco histórico-político referido abarca entre 1959 y 1963, correspondiendo a los primeros años del gobierno de Rómulo Betancourt y a la insurrección armada; por su parte, las historias trujillanas remiten a épocas de caudillismo y absorben formas de violencia propias de comienzos del siglo XIX. Debido a este montaje, la narración absorbe tres tiempos que se alternan: un “pasado remoto”, que comprende los recuerdos de Andrés Barazarte sobre el ocaso de su familia, pasando del goce procurado por el latifundismo a la ruina moral y económica; una suerte de “pasado intermedio”, más cercano al relato del “ahora”, que abarca la descripción de acontecimientos afines a la militancia política; y el relato del “presente” o relato del “hoy”, que se intenta contar en

(Martínez, 1992: LIV). La aventura de Trujillo, sin embargo, es aún más impresionante: se funda en 1556 por Diego García de Paredes, quien se marcha luego de repartir las encomiendas de indios. La ciudad es arrasada y los españoles son prácticamente obligados a abandonarla. Meses más tarde, un vecino del Tocuyo la vuelve a poblar con el nombre de Miravel, hasta que las protestas de Paredes lo desplazan: se restituye entonces el primer nombre y se le muda de sitio. “Aquella tercera fundación”, apunta Tomás Eloy Martínez, “fue, en verdad, el principio de la desgracia. Los pobladores se acostumbraron a llevarla de un lado a otro, y así anduvo muchos años, como ciudad portátil, experimentando mil mudanzas” (Martínez, 1992: LIV).

“tiempo real” y que comprende la misión política que el personaje Andrés ha de llevar a cabo en la ciudad.

El lector identifica cada tiempo sobre todo por un uso particular del lenguaje, aunque asimismo por el tema y los personajes, lo que permite una vinculación temporal y espacial conveniente, que favorece la lectura de los sucesos en evolución. Cabe decir que en la medida que estos desplazamientos se van cumpliendo, en el interior del personaje se libra una batalla entre la reconstrucción de su pasado y algún posible encaje con el “presente”, que está estrechamente vinculado a la pérdida de su propia identidad.

Una de las primeras peculiaridades notables entre planos es que en general la ciudad, con sus espacios abiertos (calles, plazas, avenidas), conforma escenarios donde se desarrollan acciones no sólo del “presente”, sino también del trazado que hemos dado en llamar “pasado intermedio”, y que narra la insurgencia política, los mítines relámpagos, la repartición clandestina de volantes:

Repasó las indicaciones. Recordó la contraseña que debería llevar el otro. Buscó en sus bolsillos y encontró el croquis. Miró su ubicación, la de sus compañeros, el objetivo, las vías de retirada. En el apartamento le darían los últimos detalles. Pasó otro taxi, dos, cuatro, y él no se decidió (González León, 1980: 15).

Sin embargo y más allá de esta marca, predominan en este plano de la narración espacios como la casa y ámbitos cerrados, vistos a través de una subjetividad que intenta componer su vinculación con la izquierda insurrecta. En la reconstrucción de Andrés surgen, por ejemplo, las habitaciones a las que llegó, figurando una prolongación de una mirada personalísima hacia estos grupos de lucha:

Libros, papeles, cajones, ropa, en desorden. Una ojeada por los cuartos y el mismo abandono. Sábanas arrugadas en la cama, cajas de cartón, balas dispersas, tres fusiles recostados al escaparate, granadas de mano en la mesita de noche y la Madsen de ráfaga

colgando sobre la silla. Enorme desgana, desolación. Sobre la mesa de tablas, pisado con dos cartuchos, está el papel (González León, 1980: 259).

La visión de los personajes representativos de dicha insurgencia respecto de las superficies abiertas contrasta con la que tienen ante los espacios cerrados: las primeras sirven para sus propósitos políticos mientras que los segundos, como hemos visto, contradicen normas elementales de convivencia o visión convencional, pues no compaginan con la idea de ambiente íntimo o de lugar de reposo, como sería de esperar.

Por su parte, el plano alusivo a un “pasado remoto”, concerniente a varias generaciones de los Barazarte y a los acontecimientos que suceden únicamente en Trujillo, contrasta con los otros dos, puesto que la narración alude en continuo a la idea de un espacio de trazos categóricamente rurales, caracterizándose sobre todo por tratar acciones que suceden en superficies abiertas: leemos esta diferencia no sólo como una marca de oposición a la ciudad, sino también como un contraste que evoca reposo y sosiego, indicios inherentes a cierta apacible tradición campestre y de alguna forma en las antípodas de la vida en la capital, según anticipamos.

Visto así, podríamos decir que la narración se “espacializa”, esto es, los tres tramos narrativos, tanto el que refiere a ese pasado agreste como los relativos a los “pasado intermedio” y “presente” más urbanos, disponen peculiaridades que no sólo están atravesadas por la temática y las formas que el lenguaje asume, sino también por la manera como se conciben los espacios. Al mismo tiempo, los planos establecen un diálogo, es decir, a pesar de que el carácter fragmentario del texto propicia un cuadro en apariencia incoherente y caótico, los tres planos no dejan de ser próximos en el enfoque que dedican a ciertas formas de la *violencia política*: esta, en una palabra, es una de sus zonas comunes, una posible línea de engarce que contribuye a entramar el todo. En relación, más adelante veremos cómo la injusticia social, la lucha armada y la

subordinación ante el poder serán factores que finalmente desencadenan el contenido de la trama y desenlazan esta línea.

De ahí que pensemos que una clave puesta en acto en *País portátil* radica en las formas que elige su autor para contar la historia: el relato fragmentario, marcado por cortes que irrumpen repentinamente sobre los episodios, además de los usos particulares del lenguaje o la demarcación de los espacios, son procedimientos de los que el autor echa mano, a fin de efectos pretendidos, entre ellos, “mostrar” oblicuamente lo no declarado de manera explícita. Dicho de otro modo, González León opta por revelar a través de ciertas operaciones y efectos lo que no indica expresamente.

En una entrevista concedida a Julio Ortega⁸⁵, el autor explica su percepción del relato, expone cómo aplica al texto un procedimiento propio, a manera de teoría y práctica del discurso narrativo, y destaca el manejo del lenguaje en su adecuación a temporalidades específicas y a calidad expresiva:

...el viaje urbano está descrito en términos de simultaneidad y con el propósito de que las palabras contribuyan a formar la idea de una trepidación angustiosa. Las historias inmediatas se presentan de una manera lineal, respetando todas las fórmulas convencionales. Y el pasado remoto se muestra con la carga de inflexiones, giros peculiares de la sintaxis, voseo, frases hechas y peculiaridades del habla provincial (Ortega, 1977: 153).

Efectivamente, el “presente” urbano y el “pasado intermedio” son descritos desde lo urgente, en función del vértigo que producen en el personaje: la voz narradora usa el tiempo presente, que acerca los hechos al lector y, sin relegar la fluidez, acude hasta el exceso a repeticiones, descripciones, enumeraciones y frases cortas de ritmo acelerado y compulsivo. Por esta configuración, el efecto que produce la descripción de Caracas es

⁸⁵ Ortega, Julio (1977). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

de multiplicidad y movimiento incesante. Los cortes sintácticos, las oraciones brevísimas y los saltos repentinos de registros, es decir, la descomposición sintáctica de la prosa, además de insinuar la imagen de una ciudad congestionada, desordenada y atestada de gente en constante movimiento, ruido de frenazos, música estridente, monóxido de carbono, gas de bombas lacrimógenas, avisos de neón y edificios innumerables, coadyuva a efectos de incomodidad y saturación, a la intranquilidad del lector. Entendemos esta estrategia como un modo de instaurar la complejidad y amplitud de los múltiples y diferentes elementos que conforman el núcleo urbano, además del absurdo y la precariedad de la existencia humana en las ciudades:

Ahora vienen los bocinazos. Nadie aguanta. La camioneta de la tintorería se mete entre el autobús y el Ford que quiere salir. Van los tres taxis con el radio a todo andar. Va la mierda. Va el portugués del abasto con la bicicleta de reparto. El autobús se estremece cuando el chofer arranca para ganar un metro. Chass. El maletín allí está abajo, apretado entre las piernas. Lo tienta con prudencia (González León, 1980: 13).

Podríamos decir desde este razonamiento, que el propósito del autor, pese a que la capital se presenta a través de la mirada de Andrés, quien la convierte a su vez en personaje al evocarla desde un retrato que lo colma de angustia, ansiedad, agobio, ofuscación, va más aún allá en su afán de decantar, proyectando esta suerte de abarrotamiento sensorial respecto del lector. Se ve un énfasis sobre lo auditivo, producido por onomatopeyas —“Chass”—, y un realce de lo caótico, insistimos, dado a través de las incontables repeticiones, descripciones y enumeraciones, cuyo resultado también es un ritmo ágil, compulsivo y acumulativo, en consecuencia, replicando y llevando al paroxismo la atmósfera que vive el personaje.

Un punto en que se diferencia el “presente” del “pasado intermedio” es que en este último se respeta la narración cronológica: el relato correspondiente a este plano

comprende desde la primera manifestación, de la que Andrés toma parte involuntariamente, hasta el encargo inicial, el mitin relámpago y el recorrido final, pasando por su presentación al grupo y el primer encuentro con Delia, su compañera y amante. En algún sentido, esta sucesión “cronológica” sosiega, además de que es recuperadora del argumento, lo cual orienta a la asimilación de la historia a la par que los cortes abruptos del “presente” impresionan y alteran la circulación del lector. ¿Cuál es el motivo que lleva a González León a disponer esta forma? Nuevamente, el autor es consciente de que la renovación novelística que pretende está estrechamente relacionada con la reforma general de la sociedad venezolana, por lo tanto, la razón de esta elección tal vez se deba a cierta intención por metaforizar, como hemos indicado más arriba, el país que comenzaba a mudar de aires y a alzarse sobre una nueva identidad: si bien el “pasado intermedio” conlleva, como el “presente”, caos y desconcierto, ya que se desarrolla igualmente en medio del abrumante e inmoderado crecimiento productivo, a efectos de la narración, dicho plano se amolda a cierta disposición lineal como una historia ya “resuelta”, es decir, el autor dispone en hechos sucesivos el “pasado intermedio” porque el plano que no está “decidido” es el del “presente”, figurado como “hilo conductor”, aunque de manera caótica aún en el relato.

Como adelantamos para el “pasado remoto”, se anotan sobre todo las referencias acerca de lo acaecido a los antepasados de Andrés respecto de los enfrentamientos entre godos⁸⁶ y liberales en sus luchas por las tierras y el poder; todo a través de metáforas e interpolaciones correspondidas al espacio rural. Dijimos ya que en este plano se narra y describe el linaje y la fortuna de la familia Barazarte, desde el derroche llevado a cabo por sus antepasados, hasta el final de la guerra civil y el robo progresivo de las tierras de la familia por parte de la Iglesia en complicidad con el Gobierno; también, que el

⁸⁶ En Venezuela, se denomina “godos” a los miembros del decimonónico Partido Conservador y por extensión, a los partidarios del conservadurismo.

entramado en este plano está articulado a partir de los recuerdos de Andrés y en forma de testimonios y monólogos de cada uno de sus familiares. Entendemos estas evocaciones al menos en dos sentidos: los desafíos a nivel económico, político y social que atravesaron los antepasados de Andrés pueden leerse, por una parte, como una de las causas por las cuales el personaje lleva a cabo en el “presente” su acción; como una herencia, el recuerdo de aquellas acciones en contra de su familia incitan en el personaje un resentimiento profundo, el cual pareciera intentar ser resarcido tiempo después, en el “ahora”, a través de dicha misión política. Por lo demás, se trata de una forma de mostrar que la insolvencia, la ruina y la decadencia que atravesaba el país en aquellos tiempos, no es ni un hecho aislado ni un sello exclusivo del tiempo “presente” de Andrés, sino por el contrario un escenario reincidente en la historia contemporánea venezolana:

Eran mil novecientos cuarenta y cinco hectáreas con cuatrocientos veintiocho metros cuadrados y quedó esta mecedora, porque no me vengas a decir que ustedes ven por mí y que estamos alivianados y que con tal haya salud, a Dios gracias, no, vayan muy largo al carajo con sus cuidados y déjenme morir (González León, 1980: 71).

Del mismo modo que con el resto, dicho “pasado remoto” se distingue por el lenguaje, en este caso de tonalidades poéticas, que por un lado enriquece verbalmente los acontecimientos y establece una correspondencia de lo narrado en este plano con el carácter sosegador al que hemos hecho mención, inherente a la apacibilidad del campo y antitético a la vida urbana; y que por otro asienta un cambio en el registro que alcanza a sugerir el espíritu de otra época, en la que buena parte de las actividades de las franjas rurales estaban vinculadas a la producción del sector agropecuario, siendo el factor más importante la tierra y su explotación, con lo cual los procesos, bien sea sociales, políticos, económicos, prosperaban con una regularidad cuando menos tarda y parsimoniosa.

En general, los repasos dados a testimonios, denuncias y reproches de los familiares de Andrés poseen estructura de monólogos, en los que se recuperan, entre otras, las formas del habla en la provincia, marcada por la presencia de arcaísmos y particularidades como el voseo o los giros sintácticos. Una vez más, la forma que elige González León para reproducir el registro que asoma en este plano *constituye* a los propios actores, esto es, los personajes están articulados por su manera de hablar. Esta operación no es nueva, de hecho atañe a rasgos distintivos de tradiciones anteriores como la galleguiana por ejemplo: los personajes, tanto en Gallegos como en las caracterizaciones llevadas a cabo en *País portátil*, están condicionados por las interrelaciones que establecen en el medio en el cual se desenvuelven, entre ellas las formas del habla, que devienen imprescindibles para su identificación; en este sentido, cada personaje conforma su propio mundo por lo menos a través de sus intervenciones:

Te cansates, te envainates, como cualquier hijo de José de La Cruz Cegarra. Estás mojando el espaldar con el sudor. Te estás mareando. Te estás meando como cualquier José Mercedes Briceño, estás majincho de miedo como cualquier Perucho Godoy, no tenés alma ni cojones ni podrías ser un bisnieto de Epifanio Barazarte (González León, 1980: 11-12).

Pero si bien ambos autores echan mano de dichos “calcos” del lenguaje como un rasgo para identificar al oprimido –el habla como una forma de la resistencia–, no quiere decir que González León suscriba a las tradiciones literarias que lo preceden, puesto que retoma una operación propia de tradiciones previas, pero la aplica de modo propio: Gallegos emplea un español “neutro” para los narradores por ejemplo, que difiere considerablemente del que reproducen sus personajes, quienes están caracterizados por un vocabulario, digamos, desigual, determinado por los ya mencionados regionalismos o las riquezas del habla popular; conjuntamente, Gallegos suele definir y explicar a pie de página los términos que considera difíciles o complejos para la asimilación del lector

“externo”. En cambio, González León tiene como fin “dar voz” a los antepasados de Andrés por una razón en especial: denunciar el desfalco y los abusos por parte de la Iglesia y el Gobierno. La cadencia o cada una de las inflexiones en el lenguaje de sus testimonios constituyen una manera de trasladar cierta “voz popular” al primer plano, sin incumbencias ajenas (una voz autoral por ejemplo), por eso la narración se desplaza de un “testigo” a otro, armando así una trama de historias que erigen una especie de narración perdida o en deriva, es decir, un relato que señala, contradice, o cuando menos cuestiona la versión que referiría el Estado respecto de las injusticias y depredaciones cometidos por el Gobierno. Es así que, por un lado se transmite el relato popular, con todas sus marcas de lenguaje, y por otro se desmonta y desarma esa suerte de relato encubridor que suele constituir, en palabras de Piglia⁸⁷, “la ficción del Estado”.

Ese doble movimiento es básico: “la contra-ficción Estatal” por una parte y por otra la voz del “testigo”, en este caso habilitada por los recuerdos de Andrés. Pensamos que el movimiento de González León implicaría exponer este espacio ciego de la historia, o dicho de otra forma, expresar, en este caso a través de la memoria de sus personajes, lo que quiere decir. Una vez más, como hemos insistido desde arriba, el autor se decanta por revelar a través de sus operaciones, es decir, de la forma, lo que no indica explícitamente, y no a través de enunciados con ideas de informantes calificados por ejemplo⁸⁸.

Por lo mismo cobran tanta significación las guerras civiles que más que luchas por una ideología, están referidas como contiendas entre caciques y pequeños caudillos, constituyendo una suerte de emblema, otra vez, de la lucha por el poder, las desigualdades

⁸⁷ Piglia, Ricardo (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

⁸⁸ Vale la pena apuntar aquí una diferencia significativa respecto del canon que precede a González León, relacionada específicamente al trabajo de Rómulo Gallegos, quien en su afán por incidir en la realidad venezolana, no obstante sin descuidar las preocupaciones formales, cargó el contenido de sus novelas de planteamientos sociales en general: es sabido que más allá de la antinomia que atañe a la lucha entre la civilización y la barbarie, lo que realmente determina la obra de Gallegos es su proyecto historicista y, digamos, sociologizante, por medio del cual se manifiesta, mediante una evidente voluntad de estilo y cuidado del lenguaje por supuesto, la estructura de su pensamiento y proyección universal.

y el orgullo que lleva a los hombres a la violencia; no importa si se llaman godos o conservadores, liberales o federales: “Toda esa gallardía nos bastaba dentro de nuestras fronteras, así reventara el resto del país” (González León, 1980: 231). El uso del verbo “reventar” refiere igualmente los límites de una lucha que no escatimaba en violencia y que podía comprender de la misma manera tanto una acusación y una protesta como la organización de estampidas, secuestros y detonaciones.

Visto así nos parece que González León dispone igualmente de estas operaciones porque le permiten de alguna forma “ordenar” el caos político y social de los siglos XIX y XX venezolanos: “La ignorancia, el subdesarrollo económico y espiritual, la insolvencia doctrinaria de los partidos, el cansancio de la nación, las innumerables revueltas estériles, el culto por el macho y el jefe” (González León, 1980: 240). Esta suerte de enumeración acumulativa vuelve a evocar un país colmado de angustia y ansiedad, proyectando nuevamente cierto rebosamiento sensorial respecto del lector: el realce de lo caótico, ahora en el “pasado remoto”, está dado otra vez por medio de enumeraciones que manifiestan con exaltación la atmósfera asfixiante.

Si volvemos a la estructura del relato, diríamos que las piezas están separadas aunque arrastren autonomía, sin embargo, las referencias dan cuenta al lector de la dirección hacia la que apuntan sus tramas: el maletín, los movimientos del tráfico, las reflexiones en los semáforos en rojo por ejemplo, distinguen el “presente” o el “pasado intermedio”; así como la lectura de un documento notariado, el “tono” andino o el cotilleo de los trujillanos revela inmediatamente que el relato acontece en el pasado más lejano. Al respecto, a continuación presentamos un cuadro que intenta describir algunos de los diversos registros que advertimos en la narración a efectos de destacar su carácter múltiple y transgresor respecto de la continuidad homogénea de la prosa convencional:

Epistolar	No sé si será presunción mía o atrevimiento al dirigirle estas cortas líneas... (...) Pero es que la hermosura de sus ojos y la gracia de su andar... (...) Me han hecho su rendido admirador. (...) Y le ruego disculpe otra vez mi osadía pero es que su belleza me ha impulsado a pedirle que escuche mi responso (González León, 1980: 81).
Documento notariado	Sea notorio que en la solicitud por expropiación y ocupación previa está incurso José Eladio Barazarte Saavedra, natural y vecino de este municipio, mal hermano, botarata e irresponsable, según aparece en todas sus acciones respectivas, decía Papá Salvador. Con el objeto de salvar las tierras y de acuerdo con lo que conversamos, como un año antes de que se viniera lo que se iba a venir, porque en tanto en cuanto uno está alerta de las tramposerías debe actuar de conformidad con la ley... (González León, 1980: 63).
Panfletos	Un año de violación de los derechos humanos, ataques a las libertades públicas y asesinatos de estudiantes, es el balance de la nueva dictadura. ¡Honor a los caídos en la lucha por la libertad! (González León, 1980: 163)
Mensajes clandestinos	Te esperamos hasta lo último. No pudimos aguantar más. Hicieron cuatro allanamientos esta mañana y se echó a perder todo. Si hubieras llegado, se habría podido salvar la acción nuestra. Ojalá tengas tiempo de leer esta nota. Es probable que la Digepol caiga aquí por la noche. Salte rápido y si puedes trata de salvar algunas cosas. Yo me voy en la madrugada para la montaña. Si te decides, ya sabes con quién hacer contacto. Ánimo, buena suerte y no olvides el maletín (González León, 1980: 277)
Fragmentos en inglés	Allá lejos está la wonderfull colina. In Caracas, this is the place. El hotel lleva el nombre de un cacique valeroso que logró vencer las huestes españolas rociándolas con Coca-Cola. For Business and pleasure —a spectacular mountain resort overlooking the heart of the city! —Cierto. Very Good! It's typical! Very Good! It's wonderfull! (González León, 1980: 180-181).

Fragmentos en español antiguo	<p>Vn molino que tenemos de dos moliendas de la otra banda del Rio con más trescientas caras de tierra de largo y ciento de ancho para el servicio de dicho molino y acequias enfrente de esta ciudad por encima de vnos hornos de cal desde una cerca que solía ser de donde vierte cuando llueve vuna quebradilla seca desde allí para arriva la tierra que ay de llano y monte de vn cabo y de otros sesenta y vna cabuyas de medida de a cien varas cada cabuya que es donde tenemos vn horno de texa y otro de cal (González León, 1980: 247).</p>
Programa de mano	<p>Velada Lírico Musical que la culta sociedad de este pueblo ofrece al Presbítero Juan de Jesús Ruiz. Ofrecimiento del Acto — Palabras del distinguido caballero José Eduardito Simancas — Noctívago — pieza musical ejecutada por la Banda — Me como las aceitunas — juguete cómico español interpretado por los hermanos Francisco y Pepe Juarez — EL TRIUNFO DE MARÍA — primer acto del drama Valencia — paso doble interpretado por la Banda... (González León, 1980: 143).</p>
Dial de emisora radial	<p>Viva fresco, cómodo, con aire acondicionado, vuelve a decir la voz, pero ya no es de pregonero. Los mejores descubrimientos de la vida moderna están a su alcance. Después, no se entiende, hay un pitido, un bip, pequeños ruidos como si se rajaran telas. Luego, ya está, se acomodó, otra vez el pregón, el aceite de motor que da potencia, la musiquita, las palabras cortadas, la hora que no se puede escuchar, el noticiero, la pachanga, el mugido de una vaca, x-100, el rugido del tigre, el surf y la mano del taxista, desesperada, persiguiendo otra estación (González León, 1980: 269).</p>
Currículo	<p>¡MILITARES! DETENGAN A LOS POLITICAMENTE, ECONOMICAMENTE, SOCIALMENTE, JUSTOS, SINVERGUENZAS, PORQUE NO HAN SABIDO, NO SABIAN Y NO SABEN RESPETAR MI LIBERTAD. ¡MILITARES! DETENGAN: TELEFONEAR POR MI. DETENGAN CAMPANILLA POR MI. DETENGAN ENTRADA DE LOS VECINOS EN CAFES O BARES EN MOMENTO DE MI LLEGADA O DESPUES DE MI LLEGADA A BARES Y CAFES. DETENGAN (González León, 1980: 128).</p>

Publicitario	Las propiedades purificadoras. Con razón. Todo motor tiene su antepasado en el Antiguo Testamento. Presencia de Dios que prueba y prepara la estirpe de su hijo. Bien aceitado, se viene después al mundo con la misión de redimir y evitar el roce molesto de los engranajes: se viene “For Service M.S.” (González León, 1980: 88).
---------------------	---

Asimismo, estos registros se entrecruzan y varían los tiempos verbales o la persona narrativa: se pasa de la primera a la segunda persona y de la tercera a la primera en un mismo fragmento; se narra en pasado, presente y futuro y a veces hasta se llega a prescindir de la puntuación. La sintaxis en estos fragmentos aparece “dislocada”; la “ortopedia” del relato, entendido de manera convencional, es alterada a la par que se desarticula por cruce de registros:

¿Dónde? ¿En el senado? En las casas de juego donde se prendía alcohol y billetes para quitar el frío. Los próceres, los héroes, los ilustres, las leyendas sacrosantas: “el Popule Meus de nuestro venerado compositor José Ángel Lamas, se toca en el Vaticano”. “Miranda hizo llorar a Catalina de Rusia”. Al final, lo mismo: el bravo pueblo ha rescatado en dura lucha sus derechos pero debemos permanecer alertas ante las amenazas de los que quieren retrotraer el país a etapas ya superadas. Ahí venía entonces lo demás: las propias contradicciones de la burguesía importadora los hace jugar una partida doble de nacionalismo y entrega sin escapar por ello a los lazos del imperialismo por cuanto somos un país monoprodutor y la correlación de fuerzas arroja un balance desfavorable en el sentido de que las masas hambreadas no han efectuado aún una toma de conciencia lo que impone una situación especial en las condiciones subjetivas en abierta disidencia cuando el imperialismo y sus servidores criollos propician la represión lo que sí hace prever a corto plazo un auge de masas y entonces el objetivo cobra fuerza a la par que la conciencia estimulada por la vanguardia organizada e indestructible heredera de las luchas independentistas y las arriesgadas tropas conducidas por Zamora, en el relámpago rojo de la guerra larga... Federal... mierda... ¿Te das cuenta, Andrés, te das cuenta? Hemos sido los primeros en declarar la insurrección. Lo demás siempre fue resistencia pasiva. ¿Hasta cuándo llevamos muertos al cementerio con grandes concentraciones que atraviesan la Calle Real de San Agustín y cantan himnos revolucionarios por los lados del Helicoide? Pequeño burgués, de estirpe feudal, andino, tú no entiendes. Si los infantes de marina invaden, todo el país, toda la América Latina se levantará como un solo hombre... mierda... (González León, 1980: 274).

Consideramos que esta forma abrupta e inestable que escoge González León para avanzar en la historia conllevaría el propósito de conmover al lector, es decir, incentivarlo a la salida de un lugar de comodidad al hacer énfasis –una vez más– en los caracteres caóticos e intrincados inherentes a la problemática económica, social y política que atravesaba el país. Así, entendemos estas piezas extraídas de diferentes contextos y la incorporación de discursos pertenecientes a estados sociales desiguales como figuraciones de determinados sentimientos que comprometen de una manera casi imperceptible no sólo el contexto –la “actualidad” histórica del relato–, sino al lector y al reconocimiento de una inestabilidad, una incerteza y una inseguridad de la que forma parte.

Es importante el sondeo de Andrés respecto de sí mismo porque en ningún momento es íntimo, por eso el relato se aleja de la denominación de monólogo interior: no hay una presentación de los procesos anímicos ni se halla la estampa del autoanálisis, propia en una caracterización introspectiva. Pensamos que esta diferencia se debe a la intención, cuando menos alejada de la posibilidad de construir un relato intimista, y quizás cerca de formular una imputación hacia efectos de rechazo del momento histórico que evoca el relato, con sus formas y características propias: si bien la novela entera está referida a través de la conciencia de un sólo personaje, con apertura al pasado y una descripción de su realidad exterior inmediata, en su disposición se instalan constantemente, como hemos visto, marcas cuyo propósito sería evitar el subjetivismo ilimitado, lo cual implica una tensión ocasionada por el uso firme de un eje individual –Andrés– que reenvía hacia una perspectiva colectiva. Por lo tanto, no es fortuita la inscripción de registros tomados de la “realidad” como el documento de propiedad, el panfleto, el título notariado, el registro publicitario, las cartas o las noticias de la radio, ya

que dicha pluralidad conlleva la intención de someter al lector a formas y operaciones que incitan a una toma de postura orientada por el flujo de la escritura que lo empuja y al mismo tiempo indispensable, aunque de manera incontrolada por él.

Más arriba hemos destacado que los planos “intermedio” y el de los hechos más cercanos a este “ahora” se alejan del pasado “remoto” en la manera como conciben el espacio de la vivienda, en las formas de vidas de los personajes y en la vinculación de estos con su contexto; sin embargo la totalidad de registros se aproxima de igual manera a la figuración de la *violencia política*: a pesar de la alternancia de planos, la narración dispone motivos idénticos como la subordinación respecto de ciertos agentes de poder, el descalabro de valores sociales, la injusticia, la defensa de la tierra y la lucha armada, y los convierte en los ejes temáticos que cohesionan el texto:

Diez guerrillas se desplegaron para converger en la altura. Con repetidos disparos de artillería, Venancio Pulgar los enfrentó. Por el flanco derecho iba la división trujillana. Al poco rato el combate fue general y por todas partes tronaba la fusilería. Los godos no sabían qué hacer. (...) Plomo por todos los costados del cerro. Plomo que no los dejaban abrir los ojos. Plomo por donde ellos no esperaban (González León, 1980: 153).

Ratificamos que esta sería la diferencia a destacar en *País portátil*, su innovación y singularidad respecto de buena parte de la literatura que la precede, que transgrede el esquema lineal e irrumpe en una forma compleja que involucra saltos temporales o multiplicidad de secuencias. Además, su renuncia al tipo de relato con final edificante, que significaría un cuestionamiento a la tradición literaria imperante, y de alguna manera un rechazo a los valores preestablecidos. Sin embargo al mismo tiempo, el texto, como otros anteriores, entra en diálogo con modos literarios que tratan tópicos como la nostalgia del hogar rural ante la gran urbe o símbolo de la alienación del ciudadano: en ese sentido, asocia lo regional y lo nacional a partir de la experimentación con el lenguaje. Se trata,

en una palabra, de una síntesis de temas y motivos desde una nueva postura estética que no desecha el compromiso político⁸⁹.

Con todo, vacilamos en denominar a *País portátil* sólo como una novela política en sentido panfletario o de una acción política de repercusión. Tampoco nos sentimos capaces de hablar de un texto que esté al servicio de una clase social en particular. Las razones por las cuales aseveramos esto están asentadas sobre todo en las diferencias de Andrés, el personaje principal, a través del cual absorbemos todo el relato, bien sea en forma de monólogos, flashbacks o narraciones en primera persona de episodios de arrestos e interrogatorios: en primer lugar, Andrés varias veces manifiesta su “deseo de no llegar” cuando se refiere a la tarea que está llevando a cabo; en ese sentido, el personaje posee una falta de convicción respecto de su misión política; por otra parte, el miedo se presenta como el rasgo más destacado de su carácter: Andrés tiembla con recelo en el interior del autobús por ejemplo, al tiempo que describe circunstancias que no pueden sino calificarse de estremecedoras:

Otra vez la música de hierros, el golpeteo, lejano, de muerte, que comenzó hace tiempo, y en los vidrios se borran el sol y los avisos. El tembloteo de las ruedas es un chorro largo de sombras cayendo sobre el antiguo techo de tejas” (González León, 1980: 16).

Por lo demás, nos parece significativo el hecho de haberse encontrado casualmente con la primera manifestación: si bien el personaje cuestiona el aburrimiento provocado por las prácticas de la vida burguesa, no dejan de molestarle las citas políticas y lo ordenado y previsto de los cálculos en las acciones:

⁸⁹ Durante esta época, en buena parte de la narrativa hispanoamericana aparece considerablemente la temática política y social. Citamos aquí algunos relatos representativos: *Gestos* (1963), de Severo Sarduy; *Así en la paz como en la guerra* (1960), de Guillermo Cabrera Infante; *La mala hora* (1962), de Gabriel García Márquez; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa.

Pensó en los problemas de la disciplina, sintió un poco de fastidio, se le removió el piso individual que él juzgaba intocable (González León, 1980: 79).

Suponemos que el motivo por el cual González León expone de esta forma ciertas hebras presentes en, digamos, los ideales de Andrés, es dar cuenta de su propia figuración respecto de la insurgencia durante el marco histórico y social señalado: es cierto que las necesidades del personaje, promovidas a través de sus recuerdos, revelan determinado hilo ideológico, al tiempo que dan cuenta del lugar que él mismo, junto a sus compañeros de lucha, ocupa respecto de los procedimientos sociales, económicos y culturales de entonces, pero no deja de ser verdad que esto sólo justifica por ejemplo, la razón por la cual son tan firmes y constantes, entre otras, las referencias a los discursos políticos de la clase social dominante, a la que se le reprocha el balance desfavorecedor de su gestión en contra de los menos favorecidos. Es decir que, a través de la conciencia de Andrés se incorpora al texto, de manera deliberada, aunque al mismo tiempo contenida y cuestionada, una ideología específica de grupo, que el personaje encarna con todas sus limitaciones, desaciertos y contradicciones, aunque sin negar sus logros y resultados. González León no enaltece a las figuras de la insurgencia de entonces, lo cual no sólo relega la novela ante la posibilidad de convertirse en un panfleto, sino que también muestra al lector un perfil más cercano y menos improbable o romántico de la juventud ligada a dicha insurgencia.

En definitiva, *País portátil* no constituye una novela política, sino más bien una suerte de relato inconformista que, sin evadir la realidad ni caer en una narrativa parcial y tendenciosa, refiere el testimonio de cierta fermentación en la sociedad y quizás pretenda despertar la conciencia a problemas políticos. De hecho, si alguna particularidad habría de concluirse a partir de su estructura y concepción es que su lectura sugiere

eventos que no marchan bien en el contexto, lo que de alguna forma estimula a que el lector intente buscar la razón.

II.- Militancia, violencia y trama ideológica

Uno de los retratos definidos en *País portátil*, desde sus formas de organización hasta sus dudas y contradicciones, es el de las prácticas de la militancia política de los ‘60 en Venezuela: la novela muestra lo que sería el recorrido de una generación contrariada por las eventuales acciones producidas a partir de la asunción de Rómulo Betancourt. Se trata de perfiles sostenidos en ciertas marcas de una época cuando abundan los abusos y la violencia física y verbal de los cuerpos de seguridad del Estado —como la Digepol⁹⁰—, las protestas de calle en contra del gobierno, las condiciones en que viven las clases menos favorecidas y el deseo de algunos por encontrar respuestas en espacios como el de la lucha armada.

Entre los grupos insurgentes predominan por ejemplo, las controversias en las reuniones y las discusiones sobre las llamadas condiciones subjetivas y objetivas, así como los comentarios sobre lecturas de Gorki o periódicos de Bucarest. Al mismo tiempo, esta comunidad, si se puede llamar así, se caracteriza por su coraje, su enérgica voluntad de acción y su no menos asombrosa confianza en la posibilidad de cambios:

Durante tres días hubo reuniones en un apartamento del norte de la ciudad. Horas de discusión, cálculos, análisis de las posibilidades. Embanderar los edificios más importantes, lanzar globos, desplegar la propaganda desde las terrazas, parecía un juego en aquellos

⁹⁰ La Digepol, o Dirección General de Policía, fue creada en el año 1959, durante el segundo gobierno de Rómulo Betancourt. Su objetivo era “ejercer y coordinar en todo el territorio nacional las funciones policiales destinadas a la conservación del orden y la tranquilidad pública” (Decreto Ejecutivo N° 51). La creación de este organismo significó la separación de las atribuciones que tenía la policía criminal con la facultad y potestad de inteligencia y seguridad estatal. Sin embargo, la inestabilidad política que caracterizó esta época, llevó a la Digepol a significar un cuerpo policial de carácter represivo más que de inteligencia. Fue disuelta en 1969, durante el primer mandato de Rafael Caldera.

momentos. Un trapo negro en el Ministerio de Comunicaciones, una bandera en la Creole, varios paquetes de la operación “tres minutos” en el Edificio La Francia, en el de la Pan American, en la Torre Sur o en las residencias Monsterrat, resultaba una bolsería. Venían los digepoles o los policías municipales a desmontarlos o a recoger los volantes. Rechazado (González León, 1980: 150-151).

A fin de sugerir particularidades y diferencias, cabría rescatar aquí una cita de Hannah Arendt⁹¹ respecto de la figura de los militantes que reenvía puntualmente al tipo de sujeto insurgente estampado por González León en la novela:

Los militantes son denunciados como anarquistas, nihilistas, fascistas, rojos, nazis. (...) Los estudiantes replican con eslóganes igualmente desprovistos de significado referentes al ‘Estado policial’ o al ‘latente fascismo del postrer capitalismo’, y, con una justificación más considerable, a la ‘sociedad de consumo’ (Arendt, 2005, 22).

Pensamos que González León promueve de esta forma a estos grupos con el fin de exaltar no sólo cierto modo severo de resistencia, sino también la condición de opositores, digamos, organizados y no pasivos, al gobierno de Betancourt. De hecho, las así llamadas manifestaciones de calle, en general, están marcadas por la protesta y la agitación: se acusa al gobierno de haber entregado el país al imperialismo y se insiste en denunciar las masas hambrientas o el carácter monoprodutor de la nación; las más de las veces las acciones se practican en espacios públicos y tienen como propósito fundamental, tanto alcanzar la atención de los poderes del Estado, por supuesto, como intervenir en las dinámicas sociales.

El caso más distintivo, quizás por tratarse de una acción que no está encuadrada en derecho, es decir, sin que el Estado haya proveído su concesión jurídica, es la toma del avión que cinco militantes insurgentes llevan a cabo al cumplirse un año de la gestión de

⁹¹ Arendt, Hannah (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Betancourt⁹². Ellos secuestran una aeronave y retienen a la tripulación, obligando al piloto a sobrevolar la ciudad y abrir las escotillas para inundar el oeste de la capital con miles de volantes en los que se lee: “Un año de violación de los derechos humanos, ataques a las libertades públicas y asesinato de estudiantes, es el balance de la nueva dictadura. ¡Honor a los caídos en la lucha por la libertad!” (González León, 1980: 163).

No es casual que los volantes se diseminen sobre el oeste de la ciudad, ya que Caracas, a diferencia de la mayoría de las ciudades de la región donde hacia el Norte se agrupan las clases más pudientes y al Sur las menos favorecidas, está polarizada en los sentidos Este-Oeste de los puntos cardinales, correspondiendo este último a los sectores populares, justamente donde los manifestantes quieren hacer llegar su mensaje. Tampoco es casual que en los volantes se refieran al gobierno como “nueva dictadura”, ya que la orientación represiva y autoritaria implantada durante este período hizo que en las calles continuara por muchos años.

Esta acción de secuestro del avión se va gravemente de las manos de los manifestantes: después de presentar su comunicado a la tripulación y de volcar por el aire los volantes impresos con la consigna, fuerzan al piloto a aterrizar fuera del territorio venezolano. Incidentalmente, el destino último de esta eventualidad sucede en las Antillas Holandesas:

⁹² Este episodio refiere un caso ocurrido en Venezuela a finales de 1961 cuando un grupo de jóvenes de la Juventud Comunista, entre ellos José R. Bosque Figueroa, Antonio Paiva Reinoso, Rubén B. Palma Delgado, Efraín E. León Marcano y Girman Bracamonte, secuestraron el avión DC-6B de la compañía aérea Avensa con 43 personas a bordo, y lanzaron propaganda sobre Caracas denunciando la represión. La operación llevó el nombre de Livia Gouverneur, quien fuera una joven militante del Partido Comunista de Venezuela, asesinada por el gobierno de Betancourt en Noviembre de aquel año, y cuya muerte desató una de las más grandes repulsas que se conozcan en la historia del movimiento estudiantil en Venezuela. En los panfletos que lanzaron durante la operación se leía: “¡La suspensión indefinida de las garantías constitucionales es la dictadura personalista de Rómulo Betancourt! ¡Un año de violación de los derechos humanos y de las libertades públicas, abolida la constitución y asesinando a los estudiantes es el balance de la nueva dictadura! ¡Todos los venezolanos en la protesta del 28 de noviembre! ¡Honor a los caídos en la lucha por la libertad! Operación Livia Gouverneur”.

El piloto pidió pista. Los esperaba el ejército. Rodearon el avión. A bordo subieron dos hombres. Uno era civil. Dijeron:

—¡Si ustedes usan sus armas, nosotros usamos las nuestras!

(...)

Los cinco fueron obligados a bajar del aparato con las manos al cuello. Pensaron en lo que podía esperarles. No había sino una sola y fija razón de temor: las torturas.

(...)

Los llevaron a una instalación militar. Los separaron. Cuatro días duraron los interrogatorios y hubo gran confusión de nombres y seudónimos. Trataron de comprarlos. Hubo amenazas. Insinuaciones. Promesas. Otra vez amenazas. Lo peor: entregarlos a la policía venezolana. Y eso fue lo que hicieron. Un día sin avisarles, los llevaron al aeropuerto. El destino era Puerto La Cruz.

(...)

—Tienen la moral muy alta. (...) Están presos pero cumplieron la acción (González León, 1980: 164).

Cabe destacar que los rasgos de carácter de los agentes no distan demasiado de los que describimos en *Se llamaba SN* y *La muerte de Honorio*:

Por el olor los saca uno. Por el color los saca uno. Dos delante y uno detrás, descamisados, sucios, sin afeitarse, con chaqueta marrón. Fragancia de policía, inigualable: tufo de ratas y muela picada, albañal, calzoncillos viejos, aceite de aguacate y lustrol. El olor a gasolina y a cueros cubre el olor de los esbirros (González León, 1980: 276).

Por supuesto que cada acción implica condiciones, particularidades y alcances distintos: mientras algunas revelan un mayor peligro, como el mencionado secuestro, otras como la pintada de una consigna en la pared o la lectura de un panfleto en la plaza, ostentan menor riesgo:

Llegaron con pintura de spray. Una brigada de cinco, navajas para rajar los cartelones y tú misma pusiste el letrero rojo sobre el panel: Yankis, go home (González León, 1980: 244).

Si bien el poder oficial siempre se advierte amenazado con la protesta, esté o no justificada jurídicamente, nada le impide al Estado declarar que una puesta en práctica de

la manifestación es inconstitucional: en esta diferencia de interpretación se expresa una contradicción jurídica donde el Estado reconoce un poder cuyos fines pueden resultarle a veces indiferentes, pero que en los casos graves, esto es, en casos de manifestación general revolucionaria o crisis profundas de orden económico, político y social, como la época que se repasa en la novela, suscitan su hostilidad.

Fijémonos en el caso de la manifestación llevada a cabo por los militantes entre los límites de un asentamiento socialmente vulnerable. El espacio está descrito de la siguiente manera:

El camino se hacía dificultoso, por aquel laberinto de viviendas miserables, charcos de aguas negras y basura apilonada (...). Dejar de lado las vías normales y pasarse de rancho a rancho, por las tablas y los cartones donde las gentes se apiñaban, una larga cadena tendida por patios y basureros, otra vez ranchos y zanjas, olores insoportables, desperdicios, potes abandonados, guardafangos, rines de bicicleta enmohecidos, lonas manchadas por orines, lloriqueos y gritos de niños, pantanos, vidrios, trozos de cabilla y alambre (González León, 1980: 113).

Dicha manifestación acaba en un enfrentamiento entre los manifestantes y la Guardia Nacional. Es notable la solidaridad que reciben los manifestantes de parte de los habitantes del barrio:

Algunos vecinos abrieron sus puertas para que entraran los manifestantes. (...) Los compañeros del barrio, conocedores del terreno, fueron oportunos.
—Sígannos por aquí —dijo un morenito dientón.
—Agáchense cuando pasemos cerca de las latas —dijo otro.
La guardia continuaba disparando. Alguien gritó en el grupo que venía detrás. Cayó al suelo. Sangraba en una pierna. Le habían dado. Tres regresaron para recogerlo. Estaba pálido, con los ojos brillosos y se retorció de dolor. (...) Una mujer llamó desde la ventana de su casa y dijo que le llevaran el herido, que había que vendarlo. Se decidió que uno de la brigada se quedara acompañándolo. (...) Por los ranchos, hacia El Observatorio, la gente estaba asomada a la puerta y quería ayudar (González León, 1980: 112-113).

En este caso la violencia surge amenazante y suscita, incluso en su derrota, la reacción de la multitud contra el derecho, al tiempo que despierta cierta simpatía por la forma de la manifestación oficialmente garantizada. “La misma suposición puede ser sugerida, en forma más concreta, por las ocasiones en que la figura del *delincuente*⁹³, por bajos que hayan podido ser sus fines, ha conquistado la secreta admiración popular” (Benjamin, 1999: 11).

A través del derecho a la manifestación se concede no tanto un derecho a la violencia sino más bien el derecho a sustraerse de la misma. En este sentido, “el derecho a la manifestación es el derecho a usar la violencia para imponer determinados propósitos” (Benjamin, 1999: 13). Es por este motivo que las acciones de los militantes insurgentes son rápidas, al calor de las radiopatrullas, los gases lacrimógenos, los agentes con metralletas y la brutalidad de los policías.

Juega un papel importante el riesgo, la voluntad y el brío por generar una acción que se note, que sea visible, que avive las conciencias y aspire a generar cambios de manera inmediata. Asimismo es de atender por supuesto el carácter clandestino de las reuniones, realizadas al margen de lo público y sin dejar rastros o evidencias. La memoria por ejemplo, funciona como depósito al cual se confían la producción de las acciones:

Acostúmbrate a ejercitar la memoria... No anotes nada... mucho menos direcciones y teléfonos (González León, 1980: 52).

Los nombres están alterados, nadie conoce el apellido verdadero de nadie, se llaman por seudónimos, evitando así alguna posible delación:

Carraspeó, se secó la frente y pensó en eso de Luis. Ahora se llamaba Luis. Claro... los seudónimos. Ni Pepe era Pepe, ni Ramón era Ramón, ni Delia era Delia (González León, 1980: 79).

⁹³ Las cursivas son nuestras.

La curva de esta trama decae hacia el final del texto cuando el protagonista reflexiona sobre lo ocurrido: sin dar cuenta de una valoración moral sobre la decisión de sus compañeros de alejarse de la lucha política, el personaje detalla una nueva configuración de las fuerzas y las relaciones de poder entre los representantes de las potencias oficiales y la lucha insurgente. En su preocupación, se ve un aire de desencanto y decepción:

Cada quién se ubicó como pudo, pasaste a trabajar en el frente universitario, muchos amigos se habían ido a la montaña, la cuestión era elegir: ya no se hablaba de las condiciones objetivas y las condiciones subjetivas, el aprendizaje era en bombas molotov, primeros auxilios, defensa personal, memorizar, acercarse, logística, redes de mantenimiento, puestos de sostén y ya teníamos noticias de los primeros muertos: a José le llenaron el cuerpo de balas en Humocaró, a Ríos lo dejaron irreconocible, a Gregorio Rodríguez, torturado, lo lanzaron desde un piso de la Digepol (González León, 1980: 253, 254).

De nuevo, González León incorpora otra forma del cuestionamiento, esta vez a manera de contrariedad y desilusión, a una ideología específica de grupo. Por más que dicha “trama ideológica” atraviesa decisivamente al personaje, insistimos, el autor no enaltece las figuras tocantes a la insurgencia, sino que insiste en mostrar un semblante con sus contradicciones e insuficiencias. Si bien el personaje de Andrés no ha transitado la experiencia represiva en carne propia, pareciera adivinar su destino: el relato colectivo sobre lo acontecido a otros compañeros respecto de los posibles interrogatorios y las posteriores torturas le otorgan licencia para describir íntegramente lo que pareciera haber vivido ya. La operación da cuenta de que el personaje conoce los riesgos que implica tener el arma en la mano, sean cuales sean los fines.

El narrar como propias, con minucioso detalle, las experiencias ajenas, habilita una identificación con el dolor físico y psicológico de los demás: la lucha, así, deviene

colectiva, y está definida por un enemigo en común; es tanto lo que se comparte en términos ideológicos y estratégicos, como la necesidad de definirse por oposición, en este caso, al poderío militar. En una palabra, los militantes encarnan aquí para el enemigo lo que hay que execrar.

Más adelante, González León invierte la forma de tratamiento al tiempo en futuro, en una operación cuyo propósito conlleva figurar no tanto lo transitado como lo que potencialmente podría suceder:

Me voy a joder. Me van a agarrar. Me darán golpes por el camino y a la entrada de la Digepol comenzarán a golpearme, no hay pele, siempre hacen eso, siempre se ha sabido, comenzarán a golpearme en el Departamento de captura, me desnudarán, me esposarán y me darán culatazos y dirán que habrá que tener cuidado no me vayan a matar y si pierdo el conocimiento me reaniman en el lavamanos y después vienen las patadas en las bolas y las quemaduras con cigarros y los alambre y los disparos de fogueo, luego las mangueras azotando, mangueras para no dejar huellas y los riñones por reventar y la clavícula salida y los gritos: ¡canta, coño e tu madre, extremista de mierda!, y Vegas con sus golpes de cárata y los escupitajos y las patas otra vez, un chorro de agua para reanimarme y un oficialito que aparece y dicen que no me harán más nada, que diga todo lo que sepa, es mejor, no te mataremos, te damos una beca para el exterior... sí... sí... es mejor decir todo pero que no sigan golpeando, no sigan, no sigan, voy a decir todo, esperen... (González León, 1980: 277, 278).

Siguiendo a Hannah Arendt, podríamos decir que estas generaciones son más conscientes de la posibilidad de la catástrofe, no porque sean más jóvenes, sino porque estas han sido sus primeras experiencias decisivas en el mundo. Si formuláramos, a miembros de esta lucha, preguntas del tipo: “¿Cómo quieres que sea tu vida dentro de cinco años?” (Arendt, 2005: 29), obtendríamos como inicio de sus respuestas un “Con tal de que yo siga vivo...”. Es decir, hallamos también en la novela una generación que no está por ningún medio segura de un futuro.

Pero es claro que la brecha entre los medios de violencia del Estado y los que el resto puede obtener es enormemente amplia. La superioridad del gobierno es absoluta,

pero esta superioridad existe sólo mientras permanezca intacta la estructura de poder, es decir, mientras las órdenes sean obedecidas y las fuerzas de seguridad estén dispuestas a emplear sus armas para sofocar las rebeliones. González León parece ratificar el supuesto (ambivalente) por el que si la violencia es la más flamante manifestación de poder, cuando el poder se desintegra, las revoluciones (aquí las insurgencias) se tornan posibles. Y la desintegración a menudo se manifiesta en un enfrentamiento directo, como resultado automático de necesidades de las sociedades volviéndose finalmente difícil de controlar.

Cuarta parte

Hasta este punto destacamos al menos dos líneas interpretativas respecto de las narrativas venezolanas de la “década violenta” que constituyen el corpus de esta tesis: por un lado, su carácter disruptivo, esto es, sus complejas configuraciones y organizaciones; por otro, el peso que alcanza la *violencia política* en la ficcionalización, aun desde registros diferentes, de la sociedad venezolana durante la dictadura militar.

Con voluntad operativa, adelantamos en nuestras hipótesis (y vale recuperarlo) que los modos de figuración de la *violencia política* permitían construir un trayecto que enlaza tres narrativas de la “década violenta” facilitando ahondar en ellas, y asimismo, delinear un nudo poderoso de una tendencia proyectiva a la contemporaneidad. En función de esto, a lo largo de los capítulos trazamos un arco que va desde lo documental a lo ficcional (siempre en atención a menores y mayores grados de ficcionalización) que no exime en cada caso y por lo señalado entre paréntesis, de una tensión entre registros, inflexiones y/o categorías convencionales. Sin embargo, no hemos encontrado en la bibliografía que se incluye como estado de la cuestión y respecto del planteo de cierre de nuestra hipótesis, antecedentes que se aproximen a consecuencias posibles que esta época proyecta o permite visualizar: no hallamos, por ejemplo, algún estudio que absorba estos relatos desde la biopolítica o perspectivas análogas. Y es sabido, por si lo último fuera un argumento de poco calibre, que la figuración de la *violencia política*, pública por demás, resulta de notable actualidad respecto de la coyuntura venezolana. Por lo tanto, en este apartado consideraremos la posibilidad de poner a prueba en estas narrativas, aristas de conceptos complejos como los de biopolítica y campo de concentración en beneficio de esa proyección que nos interesa. Pensamos, desde aquí, que el prisma textual construido puede constituir no sólo una zona discursiva de referencia, sino articular una modalidad

lectora/analítica que permitiría pensar procesos de formación venezolanos donde se enlazan tiempos precedentes y lazos con nuestra época.

En la siguiente presentación de estas cuestiones se percibirá (y lo adelantamos de antemano) una suerte de desequilibrio respecto del tratamiento de ciertos aspectos de la biopolítica desde los textos del corpus. Concretamente, a medida que avanzamos sobre dichos aspectos, tomaremos, para cada caso, el texto que consideramos más eficiente al respecto, y entonces, cierto grado de menor alcance para los últimos del corpus a efectos de no reiterar lo señalado. Pensamos ponderar en cada texto un aspecto específico: en *Se llamaba SN* y *La muerte de Honorio* las nociones de nuda vida, campo de concentración y cárcel en dicho orden, y en *País portátil*, el sistema de la burocracia y su complejo dominio como una forma de la *violencia política*. Con todo, el corpus narrativo que elegimos, explorado en este apartado y con los recaudos que implica nuestro limitado contexto enunciativo, desde dichas aristas teóricas parece adquirir renovada vigencia, además de una torsión que proyectaría posibles análisis de discursos posteriores y de fenómenos actuales no sólo en Venezuela sino en Latinoamérica.

I.- Se llamaba SN: nuda vida y campo de concentración

Para referirse a la vida, los griegos utilizaban conjuntamente dos términos: *zōé*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses), y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo⁹⁴. Sin embargo, en el mundo clásico, la simple vida natural fue separada del ámbito de la *polis* en sentido propio y confinada en exclusiva como mera vida reproductiva. El resultado ha sido una suerte de animalización del hombre. Este proceso a través del cual,

⁹⁴ Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Vol. I. Valencia: Pre-Textos. p. 9.

en los umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a ser incluida en los mecanismos y los cálculos del poder estatal significa, para Foucault⁹⁵, el momento cuando la política se transforma en biopolítica: “La politización de la nuda vida como tal constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad” (Agamben, 1998: 13).

Los trabajos forzados a los que son obligados los prisioneros en *Se llamaba SN* –narrados en “Guasina”, la segunda parte del texto de Abreu–, reponen estos mecanismos del poder Estatal: a continuación veremos cómo bajo un horizonte como el de Guasina se decide si las categorías sobre las que se ha fundado el derecho (legal/ilegal, privado/público) habrán de ser abandonadas en función de una forma fundacional de violencia.

Recuperemos: a bordo de una paupérrima embarcación, los prisioneros son trasladados desde la Cárcel Modelo, en Caracas, hasta Guasina, en el Delta del Orinoco. En primer lugar, esa voz autoral, que desde la “Primera parte” hemos acordado en llamar enunciador, introduce la atmósfera y describe las condiciones del espacio que comparten los prisioneros como una zona decadente y sofocante: por un lado, asoma nuevamente la presencia de los guardias apuntando sus armas, como una amenaza constante (pareciera que cada prisionero se encontrara en una condición de exposición virtual a que se le mate); y por otro, se insiste en acentuar “ruidos de pasos” y “voces”, lo que da a entender que los prisioneros viajan hacinados, y que el conjunto que ocupa aquel espacio sobrepasa su capacidad. La experiencia se describe, en una palabra, como una “muerte debajo del agua”⁹⁶:

⁹⁵ Foucault, Michel (2005). *La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

⁹⁶ Es inevitable en este punto no recordar la atmósfera y los escenarios a través de los cuales realiza su travesía el marinero Charlie Marlow en *El corazón de las tinieblas*, la novela de Joseph Conrad. Durante su trayecto Marlow es testigo de la situación extrema en que viven los colonos europeos y su brutalidad hacia los nativos africanos, además de los obstáculos que ha de atravesar, como enfermedades o ataques de indígenas. El viaje se transforma en una suerte de descenso a los infiernos, pero al mismo tiempo en una crítica al imperialismo occidental y una indagación acerca de la locura.

El barco se desplaza lentamente. La noche es impenetrable. El aire escaso y maloliente. Huele a sudor, a orines, a vómitos. Ciento treinta y seis hombres acostados en la bodega. Nadie puede moverse de su sitio.

(...)

Una escalera estrecha y vertical hasta el fondo. Miro hacia abajo. Parece un abismo, un mundo en tinieblas, manchas grises que se mueven en una colmena. Un guardia me apremia con su arma. Comienzo a bajar lentamente, de espaldas, apoyando con cuidado los pies en los peldaños. Ruidos de pasos sobre las tablas. Voces en todos los tonos. A medida que bajo, tengo la sensación de caer en las profundidades de un monstruo. Me alumbran la cara. (...) Un remolino humano trata de orientarse en la oscuridad.

(...)

Uno tiene la impresión de estar en una cáscara gigantesca. Una cáscara de hierro enmohecido, negra, cubierta de orín y de sales. (...) Puede ser la muerte debajo del agua. Sin respiración, anhelantes.

(...)

El ruido de los motores se encierra en la bodega y se concentra en el cerebro. Montones de hombres tirados en las tablas. Parecemos fardos con respiración. Tengo la impresión de respirar partículas de vómito solamente.

—¿No duermes? —me pregunta José Rojas.

—Nadie duerme (Abreu, 1977: 129-130).

Este contexto presupone la disposición de un potencial campo de concentración: si seguimos a Agamben, diríamos que el campo de concentración es el puro, absoluto e insuperado espacio biopolítico; o dicho de otra forma, una suerte de paradigma oculto del espacio político de la modernidad⁹⁷. Coincidimos en que la aparición de los campos de concentración representa el momento cuando el retorno a la política clásica se vuelve imposible; en ellos ciudad y casa se hacen indiscernibles e imposible la distinción entre cuerpo biológico y político. Asimismo, una de las situaciones elementales del campo es que se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla: el campo es un espacio donde la regla es —paradójicamente— la suspensión del ordenamiento jurídico.

⁹⁷ “El campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano” (Agamben, 1998: 217).

Por su parte, los protagonistas y emisores referidos en el texto de Abreu figuran moradores de estos espacios, esto es, despojados de cualquier condición política y reducidos íntegramente a su *nuda vida*. Visto de este modo, la presencia de la fuerza armada en el relato, encarnada en los guardias, cobra nueva importancia, ya que estos figurarían no sólo la prolongación de cierta relación exaltada e imponente ante los prisioneros, determinada por insultos, golpes e imperativos, sino también la separación y el apartamiento, como una marca de su grupo respecto del de los prisioneros, que se mueven sólo entre los límites del estado de excepción, es decir, a merced de que se les mate en cualquier momento sin que ello sea reconocido como asesinato.

Los prisioneros figuran al potencial *homo sacer*, aquella representación del derecho romano a la que Agamben recurre para designar a quienes habitan el umbral que existe entre la vida y la muerte: un ser paradójico, a fin de cuentas, ya que, aunque parece seguir del lado de la vida, se mueve, en realidad, en una división que no pertenece al mundo de los vivos ni al de los muertos. “[El *homo sacer* es] una vida que (...) se define tan sólo por haber entrado en una simbiosis íntima con la muerte, pero sin pertenecer todavía al mundo de los difuntos. (...) Es decisivo, sin embargo, que esa vida sagrada tenga desde el principio un carácter eminentemente político y exhiba un vínculo esencial con el terreno en el que se funda el poder soberano” (Agamben, 1998: 129-130).

Es importante resaltar que lo que define al *homo sacer* no es tanto la pretendida ambivalencia originaria de la sacralidad, sino la violencia a la que se halla expuesto: “Esta violencia —el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente— no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio” (Agamben, 1998: 108). No son menores las manifestaciones de varios de los personajes en el texto de Abreu, cuando piden clemencia y se valen ante sus verdugos:

“Nos están matando lentamente”; “No somos criminales... Somos presos políticos... estudiantes, obreros, campesinos, profesionales” (Abreu, 1977: 186-187).

Dicho traslado a Guasina dura más de una semana, tiempo durante el cual, debido al incesante calor, los prisioneros están desnudos. En la embarcación no hay baños, lo que los obliga a hacer sus necesidades en el mismo lugar en el que viajan; varios de ellos incluso, se deshidratan y enferman. Los prisioneros se mueven, en resumidas cuentas, en una zona de indistinción entre excepción y regla en que los propios conceptos de derecho y protección jurídica dejan de tener sentido. El fundamento del “derecho” a castigar, es decir, de hacer uso de la violencia, por parte de los guardias, restauraría (aquí de manera involuntaria, por imposición solamente) el que los súbditos confieren al soberano: al abandonar el propio le han dado el poder de usar el suyo de la manera que él crea oportuna para la preservación de todos. “El poder soberano no debe buscarse por parte de los súbditos, de su derecho natural, sino más bien por parte del soberano, de su derecho natural de hacer cualquier cosa a cualquiera, que se presenta aquí como derecho de castigar” (Hobbes, 1998: 214). Los prisioneros, en una palabra, son despojados de cualquier condición política y reducidos íntegramente a la nuda vida: “Algo más que esclavos... nos mandan a morir” (Abreu, 1977: 145).

Durante el traslado incluso, una epidemia en el barco pone en juego la vida de todos los que están a bordo: los prisioneros se organizan para reclamar atención médica a esta contingencia, pero los guardias se limitan a aislar a los enfermos. La voz enunciativa muestra una vez más cómo la condición de los guardias es “preservada” al estar aislados de los prisioneros; la nuda vida está en los cuerpos de estos condenados, no así en los guardias, que toman distancia, evitándolos a través de la violencia física y dejándolos morir incluso:

El Comité del barco denuncia ante la guardia una epidemia de tifus. No dejan subir a nadie a cubierta. La guardia tiene miedo de contagiarse. El Comité reclama desde abajo comida, agua, higiene, medicinas para los enfermos. La mayoría padece disentería. Un chiquero. El Comité reclama médicos y medicinas. Los mandan a subir a cubierta. Suben dos. Los guardias los reciben a planazos. Más tarde los amarran en el palo de un guinche hasta que cae la noche. (...) Mueren de tifus Santiago Díaz, Cosme Damián Peña y Mamerto Chacón (Abreu, 1977: 139).

Cuando los prisioneros desembarcan en Guasina, el estado de excepción, que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento sobre una situación real de peligro, adquiere un sustrato espacial permanente. Así, Guasina figuraría un campo de concentración: en la porción de territorio que conforma la excepción, esta se mantiene de forma constante fuera del orden jurídico normal. Todo es posible en el campo de concentración porque constituye un espacio de excepción donde no sólo la ley se suspende totalmente, sino en el que hecho y derecho se confunden por completo: “un híbrido de derecho y de hecho, en el que los dos términos se han hecho indiscernibles” (Agamben, 1998: 216-217).

El poder encarnado en los guardias no tiene frente a sí más que la pura vida sin mediación alguna, por ello el campo de concentración se convierte en el paradigma mismo del espacio político, la política se convierte en biopolítica, y el llamado *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano. Como muestra, podría retomarse la descripción del enunciador sobre las condiciones inhumanas del territorio donde desembarcan los prisioneros: situado en el corazón de la selva⁹⁸, a muy pocos metros de altura sobre el nivel del río, dicho espacio conforma una ciénaga gigantesca en la que brotan y se crían millones de larvas; el calor es insoportable y no hay vías de comunicación; las epidemias y enfermedades en general son el azote que la naturaleza dispara de modo permanente, lo cual en algún punto empareja la situación, ya que los

⁹⁸ Nuevamente podríamos evocar el “descenso” ampliamente referido en *El corazón de las tinieblas*.

guardias no están exentos de dicha contingencia. Guasina es, en rigor, un espacio en el que la vida está expuesta a una violencia sin precedentes, aunque de corte universalizante, que se manifiesta en las formas más profanas y banales.

Si bien la rutina está marcada aquí, por una parte, sobre la base única de los trabajos forzados, considerando los brevísimos momentos de tregua para la comida y el descanso, los cauces reales por los que fluye la dinámica en el campo están impuestos por el automatismo que fijan sus prohibiciones: “No hablar” (Abreu: 1977: 150); “Oído al personal... Ustedes están incomunicados... Está prohibido beber agua del río...” (Abreu: 1977: 155); “Usted sabe que aquí no se habla —grita el guardia” (Abreu: 1977: 158). Lo que pareciera estar en juego es propiamente la fuerza, a la vez atractiva y repulsiva, que liga los dos polos de la excepción soberana: la *nuda vida* y el poder, el *homo sacer* y el soberano. Se trata de un punto en que la decisión sobre la vida se hace decisión sobre la muerte: ya no existe una frontera fija que divida estas dos zonas, sino más bien una línea movediza tras la cual quedan situadas zonas más amplias de la vida social en las que el soberano entra en una íntima reunión, con el jurista por un lado, pero también con el médico y con el sacerdote por ejemplo. La política se transformó en biopolítica, y lo que está en juego consiste justamente en determinar qué forma de organización resultaría eficaz para asegurar el cuidado, el control y el disfrute de la *nuda vida*: “Si hoy ya no hay una figura determinable de antemano del hombre sagrado es, quizás, porque todos somos virtualmente *homines sacri*” (Agamben, 1998: 147).

Es así como en el relato de Abreu también se hallan representaciones del discurso clínico como agente del Estado biopolítico: debido a las repetidas torturas, en algún momento de su paso por la Cárcel Modelo, el enunciador se ve obligado a acudir a un espacio dentro del propio penal donde funciona un consultorio; el lugar, sugiere, está considerado para atender al personal de la Seguridad Nacional. Se trata de una pequeña

habitación, ocupada por un médico, una enfermera y un par de ayudantes —“dos estudiantes de quinto año de medicina”—, en cuyo interior figura en primer plano, no en vano, como veremos, un retrato en colores del coronel Marcos Pérez Jiménez. El médico posa detrás de un escritorio, sentado a una silla giratoria:

—Hematoma —decía y tocaba en otro sitio—. Hematoma...
Me palpó la columna, me mandó a respirar. Tocó el bulto de la costilla rota y dijo con miedo:
—Fractura aquí... sería conveniente una radiografía. (...) Pero no... no es preciso... una radiografía no dice nada.
Tosía confundido. No se atrevía a nada. Uno de los estudiantes me desinfectaba las heridas y las cubría —muy fríos los dedos— con gasa y adhesivos.
—Treinta y ocho de fiebre, doctor —dijo el otro estudiante.
—¿Escalofríos?
—Sí...
—Tose mucho... No fume.
Me afeitaron en las heridas de la cabeza. Aplicaron un algodón mojado en la herida de la frente.
—¿Ya comió?... ¿Mucho apetito? ¿Defeca regularmente?
—No.
—¿Orina bien?
—Anoche... con sangre y mucho dolor...
—¿Mucho dolor?
—Sí.
Tocó con los dedos, tosió y habló confusamente.
—¿Radiografía?
—No. No es necesario... En cuanto a la costilla... es asunto de tiempo... Eso sí, mucho reposo.
De vez en cuando se le pintaba de rojo el rostro. Nervioso se sentó de nuevo en la silla giratoria. Indicó vitamina B-1, pomada Codex, calcibronat y unos polvos para cicatrizar las heridas.
Levantó la cabeza del escritorio. Entregó el papel y dijo:
—Reposo... mucho reposo (Abreu, 1977: 91-92).

Cabe retomar aquí, en términos de Balandier, cierto “asiento teatral” cuando el discurso, digamos, oficial, permanece oculto. Se trata de una narrativa que conocen bien tanto la víctima como en este caso el médico, y que establece, por necesidad, una comunicación calculada, desvelando sólo una parte de la realidad: el médico obvia las causas de las heridas, pero no las desconoce; su silencio también es parte del dispositivo político que está en juego, ya que al hacer aparente caso omiso del maltrato, el médico se

convierte en un agente cómplice del Estado represor; lo cual, además, no lo absuelve de examinar al prisionero con nerviosismo, ni de volverlo incapaz de emitir un diagnóstico o derivar al paciente a un estudio específico. Es en este punto que el retrato del dictador se vuelve una suerte de presencia vigilante, que atiende y custodia, si se quiere, el entramado a través del cual se desenvuelve la escena. Se trata de la puesta y construcción de un juego que expone las dinámicas (que hacen y deshacen las relaciones) de poder; una sociología que, en palabras de Balandier, “no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama” (1995: 101). Dicha “teatrocracia” es, en definitiva, la pauta que regula la vida cotidiana de los seres humanos que viven en colectividad, para nuestro caso, figuradas por los agentes, bien sea en Guasina, a bordo de la embarcación o en la Cárcel Modelo.

Así como el discurso clínico, también se halla en el texto cierta representación del discurso clerical y del dominio de unos sobre otros: una mañana se efectúa una misa en Guasina a cargo de un capuchino que viene acompañado de varios indígenas del pueblo; los presos se niegan a presenciarla, pero finalmente son obligados a asistir. A mitad del sermón, varios de los prisioneros se animan y denuncian a los gritos los maltratos a que son sometidos; sin embargo el cura hace caso omiso a sus protestas, ignorando incluso el aviso de uno de los indígenas que lo acompañan. Los prisioneros son silenciados a golpes delante del sacerdote, y la misa sigue su curso:

No era la primera misa. En marzo de ese mismo año, en la Semana Santa, este mismo capuchino —Fray Rodrigo de la Muñeca— dice una misa a los guardias y a los presos. Poco antes planearon a algunos que se negaban a asistir. Un sermón largo. Los presos viejos recuerdan algunas palabras: “Ya que ustedes no pueden llegar a Cristo, Él llegará hasta aquí y ustedes deberán darle gracias a Dios por los beneficios recibidos”. Los últimos de la columna se atreven a gritar:

—Que Cristo no venga... porque le dan plan...

Los guardias se enfurecen y antes de terminar la misa sacan a algunos presos de las columnas y los golpean con sus armas. El

capuchino no se interrumpe. Los presos gritan para llamar su atención. Uno de los indígenas lo tira de la manga, pero él sigue hasta el final.

Manuel Salazar me dice:

—Podemos gritar como los del primer grupo. Podemos decir: nos están matando de hambre... hay doscientos enfermos... las barracas están inundadas...

—¿Y qué? —dice José Rojas— para él somos criminales también... (Abreu, 1970: 182).

De este modo queda en evidencia, nuevamente a través de la omisión, esto es, a través del silencio del sacerdote respecto de las protestas de los prisioneros, la complicidad entre las instituciones clericales y el poder militar. Esto es interesante, ya que para la iglesia el pecado no se reduce sólo a la acción sino, siguiendo los preceptos del “Yo confieso”, también al “pensamiento, la palabra o la omisión”. Podríamos considerar por su parte que la inmovilidad del sacerdote se debe al miedo ante la supremacía dominante en dicho espacio; no obstante uno de los prisioneros se autodenomina criminal refiriéndose al posible concepto que pueda tener de ellos el sacerdote, con lo cual el mutismo del cura se debe más a su confabulación con el poder que a un hecho de temor o susceptibilidad. En definitiva, lo que podría significar una instancia de denuncia no es tal⁹⁹.

Desgraciadamente, la biopolítica no está confinada a ningún lugar particular, sino que habita en el cuerpo biológico de todo ser vivo, determinando eventualidades de vida o muerte, en los discursos que hemos presentado aquí por ejemplo, y que se proyectan en trazos substanciales en el texto de Abreu. Después de los campos de concentración pareciera no haber retorno posible a la política clásica; en ellos ciudad y casa, como

⁹⁹ Es importante insistir aquí en la manera en la que se manifiestan las consecuencias de estas torturas en la psicología de los prisioneros, y alentar, como en los capítulos anteriores, al estudio de la aparición de la categoría de *experiencia dramática* en estos textos. Después de las rutinas violentas aquí descritas, sólo por citar algunas de las secuelas, los sentidos de los prisioneros se atrofian: se degeneran el oído y la vista, se presentan alucinaciones y problemas de insomnio, pesadillas y ataques de pánico; el tiempo y el espacio, por otras parte, dejan de significar un concepto perteneciente a lo real para diluirse en una repetición que borra cualquier sentido de ubicación.

hemos apuntado arriba, se hacen indiscernibles. Lo lamentable es que, en lugar de reducirlos, estos límites no dejan de ampliarse en la historia de Latinoamérica, al punto de que hoy se hallan presentes en el interior de cada vida humana y de cada ciudadano.

II.- La muerte de Honorio: el aislamiento como dispositivo disciplinario

Si la cárcel convencional teóricamente vela por la educación física del individuo y su conducta cotidiana, por su moral y sus disposiciones, también es “omnidisciplinaria”, ya que, a diferencia de la escuela o el ejército, su acción sobre el individuo es una suerte de disciplina incesante. En *La muerte de Honorio* la cárcel constituye no sólo un espacio donde los individuos están privados de su libertad, sino también el lugar donde se ha puesto en marcha cierto “aparato disciplinario”¹⁰⁰.

En el texto de Otero Silva se subvierte el concepto de cárcel convencional y se muestra un tipo fundado en un poder total sobre unos detenidos sin derecho alguno, objetos de una educación —de una disciplina— subvertida. Para estos reclusos, la regla es despótica y se reproduce por medio de mecanismos internos de represión expresados en los golpes y el lenguaje violento. Se trata de un modo de acción próximo a la imposición de una “educación” absoluta, reformatorio que determina una alteración de la existencia diferente de la pura privación de libertad.

Entre las primeras medidas que se toman en el recinto al cual derivan a dichos prisioneros se halla el aislamiento. En líneas generales, la reunión sin comunicación busca readaptar al prisionero como individuo social; pero en el aislamiento absoluto, la readaptación de los presos está marcada por la relación que llevan con su propia conciencia: solos, los detenidos están entregados a sus silencios respecto del mundo que

¹⁰⁰ Foucault, Michel (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

los rodea. Lo que obra sobre estos individuos no es tanto el respeto a la ley o el simple temor del castigo, sino el trabajo mismo sobre sus conciencias: “La pena no sólo debe ser individual, sino también individualizante” (Foucault: 2008, 272). Debido a lo que suscita, la soledad funciona como un instrumento de reforma: aislados, los reclusos se ven en la obligación de reflexionar. Así, la dictadura “educa” a sus presos a través de la resignación y según sus propios intereses. La soledad del inculcado le asegura al régimen una especie de autorregulación de la pena y permite controlarlo violentamente en una individualización espontánea del castigo: es como si el remordimiento sólo fuese posible en esta incomunicación, como si la preocupación sólo fuese posible con la presencia del reo ante su propia “falta”. Se trata de una lógica que parece enunciar que cuanto más capaz es el penado de reflexionar, más culpable ha sido al cometer su delito.

A pesar de que a cada uno de los cinco prisioneros padece condenas distintas, como queda claro con sus intervenciones, asimismo se les prescribe una celda en común donde pueden hablar entre sí, pero jamás con las autoridades del penal. Esta suerte de aislamiento compartido constituye una propiedad de orden operativo respecto de la construcción del texto, ya que corresponde a una estrategia por parte del autor para hacer interactuar a los personajes y avanzar en la historia a partir de tertulias y diálogos.

Al principio, cuando los cinco presos están abordando el avión que los traslada a la prisión, uno de los “esbirros” saca a la luz un par de esposas que engarza, en silencio y sin alzar la mirada, a los cinco prisioneros. “¡Nos abrocharon el cinturón!”, dice burlonamente el personaje del Médico; la respuesta que recibe la da el propio jefe de la comisión: “¡Se prohíbe hablar en voz alta!”. La forma a la que recurre Otero Silva para marcar el grito es sencilla: lo encierra entre signos de admiración; sin embargo destaca la mirada que el guardia ofrece al Médico (“lo miró con ojos de amenaza”). Inmediatamente, el Periodista asevera —“tan quedamente que sólo el Tenedor de Libros pudo oírlo”—,

que si el jefe conociera verdaderamente su oficio habría dicho simplemente que no se prohibía hablar. Este detalle da cuenta del conocimiento por parte del Periodista del significativo peso que posee el silencio, o más específicamente, el carácter de nulidad que debe tener el contacto entre los presos y sus guardianes, en el procedimiento al cual están destinados.

En dicho episodio también queda clara la función a la que están reducidos el piloto y su acompañante: en el momento en el que el copiloto sale de la cabina con una bandeja cubierta de sándwiches para los presos, el jefe de la comisión, sobre el cual recae el poder, lo detiene preguntándole adónde va; el militar se interpone en el camino del copiloto con el revólver en la mano y profiere que “Está prohibido terminantemente hablar con los detenidos” (Otero Silva, 1963: 13). En este caso, a la operación que ha llevado a cabo el autor respecto del lenguaje de los guardianes, se le suma el gesto vehemente —con el revólver en la mano— que el jefe acciona, delante de los presos, ante un subalterno.

Otra variable importante, que en el texto sufre algunas transformaciones, es la estadía en la prisión, que permite cuantificar la pena según el tiempo de la condena: en casos convencionales, una detención se puede medir en horas, días, meses y años, según la magnitud de la infracción (“De ahí la expresión tan frecuente, tan conforme con el funcionamiento de los castigos, aunque contraria a la teoría estricta del derecho penal, de que se está en la prisión para ‘pagar su deuda’” (Foucault, 2008: 267). No obstante, en el texto de Otero Silva el tiempo se disuelve en un único día. Esto no sólo se debe a la estrategia disciplinaria que sobrellevan los detenidos, sino también a las primeras señales —primeros resultados— de las consecuencias que estos mecanismos producen en sus conductas:

...mi fatiga era tan agobiante que caía en largos sopores y volvía de ellos con los anillos de acero clavados hasta los huesos de mis

antebrazos. Había perdido la noción de las horas, de los días, de las semanas. Tan sólo sabía el mes en que estábamos (Otero Silva, 1963: 17).

En este modo de decisión sobre el comportamiento de los hombres, entre esta amplia disposición sobre la vida y la muerte, surge nuevamente la categoría de biopolítica. Así, el discurso clínico tiene su aparición en *La muerte de Honorio* a través del relato de las torturas:

Una mañana entró un médico al cuarto de las bicicletas, con su maletín de instrumentos colgando de la mano derecha. La fealdad de mis heridas y el hedor de mis llagas le crisparon el rostro. ¡Coño!, dijo asombrado, y se marchó para volver al rato provisto de ungüentos, algodones y vendas. Mientras me hacía una cura minuciosa, tras lavarme la región entera con agua oxigenada, le pregunté su nombre y él se negó a dármele. Era un médico de la policía, lo entendí obviamente, pero deseaba conocer su nombre y tampoco me lo dijo al día siguiente, cuando regresó a practicar una segunda cura. Me informó que yo había salvado la vida gracias a que, por inaudita casualidad, la púa al penetrar no tocó la túnica del peritoneo. Sin embargo, no me quiso dar su nombre (Otero Silva, 1963: 56).

En el fragmento se muestra la colaboración del médico con los cuerpos de seguridad del Estado: si bien puede tratarse de una especulación del personaje, el asombro manifestado por el doctor y que se niegue —en dos ocasiones— a dar su nombre, revelan y acrecientan la posibilidad de que las sospechas del personaje de que se trate de “un médico de la policía” sean ciertas.

Lo mismo ocurre con el discurso clerical, aunque esta vez la figura de un beato surge en el relato como protector de los disidentes; lo que confirma la participación de estas esferas en la lucha política de la época:

Uno de mis compañeros de trabajo, a quien llamábamos el Beato Angélico porque iba a misa los domingos y pintaba acuarelas de cándidos azules, vino a verme donde yo me refugiaba e insistió en trasladarme a un sitio más seguro, nada menos que a la casa de un

sacerdote pariente suyo. Bajo el alero del cura pasé varias semanas, leyendo a Kempis y escuchando los destemplados kirieleisones de un loro con vocación de monaguillo, y allí hubiera permanecido toda la vida sin que nada desagradable me ocurriera, de no intervenir asuntos de índole privada que me obligaron a salir a la calle en una ocasión, confiado en el disimulo de mis bigotes de bodeguero español (Otero Silva, 1963: 41).

Sobre la cuestión del retraimiento y la incomunicación como procedimiento disciplinario llevado a cabo por el régimen, asimismo resulta importante señalar un caso de aislamiento extremo aparecido en el texto. Se trata de un “extraño personaje” encerrado en el último calabozo, lejos de todos, “más allá de los lavaderos y las letrinas”; lo llevan arrastrado por los corredores mientras profiere alaridos guturales:

El nuevo recluso aulló y aulló desde la medianoche hasta que amaneció el día, sin permitirles hilvanar el sueño. Gritaba arrebatadamente, en un indeclinable diapasón de furia, y ellos no lograban explicarse cómo no se le rompían las cuerdas vocales, cómo no quedaba afónico de tanto grito. Por el contrario, cuando creyeron que comenzaba a fatigarse, cobró renovadas fuerzas y se desgañó sin parar durante el entero día de ayer y la entera noche de anoche (Otero Silva, 1963: 133-134).

No es casual que se haga “aullar” al recluso: la metáfora animal figura la clara indistinción entre el carácter jurídico que posee el cuerpo biológico del prisionero y su nuda vida. Su llegada y su soledad, expuestas ante los cinco prisioneros centrales, metaforiza la sumisión total y ejemplar: el aislamiento ejercido sobre los condenados es aplicado con un máximo de intensidad y un poder imposible de ser contrarrestado.

Después de una breve negociación, el Médico consigue permiso del director del penal para entrar al calabozo donde está dicho personaje. Al hacerlo, el hombre se recoge en el rincón más oscuro de la celda: “Sus cabellos eran una marchita melena mugrienta, pelambre de león de circo enfermo y maltratado. Apestaba a cien orines y a cien excrementos, a carroña, a pescado podrido, a cloaca reventada” (Otero Silva, 1963: 134).

Las figuraciones recurren nuevamente a la alusión animal. A medida que el Médico avanza hacia el hombre, sus gritos se vuelven más irracionales. El Médico lo abraza afectuosamente y le comunica que él también es un preso. Como respuesta, obtiene “unos gruñidos de lobo acorralado por un llanto sin lágrimas de hombre sin esperanza”.

Vale resaltar uno de los anhelos más profundos del grupo: la comunicación con el llamado mundo exterior. La celda que comparten los cinco presos opera como el lugar donde se gesta una sumisión profunda y un cambio insondable en los detenidos. De ahí que el trabajo en la prisión, o la lectura de un diario signifiquen una suerte de consuelo: la incomunicación cobra una magnitud que hace soñar a los prisioneros con la posibilidad de leer bien sea alguna reseña sobre pintura, la última pelea de boxeo, el anuncio de alguna película o algún suceso callejero. A este respecto, el jefe de la prisión sentencia inapelablemente: “Primero les dejo pasar una ametralladora que un periódico” (Otero Silva, 1963: 135). Una mañana, los presos divisan en un árbol la hoja de un diario. Intentan treparse pero no lo logran, así que se resignan a lanzarle piedras al papel en un inútil esfuerzo por tumbarlo, pero este permanece inaccesible, “como un inmenso pétalo blanco, durante siete días”. Esto, si bien pone en evidencia la avidez de comunicación, también destaca el peso de un formato, de un registro comunicacional urbano que funciona como medio de sutura.

El autor pone en boca de los personajes varias preguntas, refiriéndose a la avidez por enterarse de lo que pasaba, ya no sólo en el país, sino en el mundo. El tiempo ha dejado de generar información y los cinco presos viven sin referencias del exterior, sin hechos ni acciones, lo que de alguna forma los dispone en el pozo sin luz alrededor del cual Otero Silva los metaforiza:

¿Cuántos hechos trascendentales estremecían al mundo? ¿Cuántos grandes hombres morían? ¿Cuántos libros extraordinarios se

escribían? ¿Cuántas conquistas científicas realizaban los sabios en sus laboratorios? El latido de la historia se había detenido bruscamente para ellos como las manecillas de un reloj sin cuerda. Se encontraban olvidados en el fondo de un pozo alrededor de cuyo brocal no paraban de corretear los niños, ni de brillar el sol, ni de crecer la hierba, ni de enamorarse los machos y las hembras, sin que ellos lograsen enterarse de tales episodios, lo cual venía a ser como si nunca sucedieran. Uno de sus más vivos anhelos era la lectura de un periódico (Otero Silva, 1963: 135).

El poder está dado de manera que interviene y regula todas y cada una de las actividades que comprenden la dinámica diaria de los prisioneros: educación, tiempo de vigilia y de sueño, actividades que implican movimiento del cuerpo y reposo, número y duración de las comidas, calidad y ración de los alimentos, índole y producción del trabajo, uso de la palabra y, por decirlo así, hasta el pensamiento. La prisión es presentada, en definitiva, como un lugar donde el gobierno dispone de la libertad y del tiempo absolutos de los detenidos, es decir, entran en posesión de la totalidad de sus facultades físicas y morales.

III.- País portátil: el dominio de Nadie

Para Hannah Arendt, “la última y quizá más formidable forma de dominio” (Arendt, 2005: 53) es la burocracia, ese complejo sistema que lleva, entre otros, el distintivo de la inmaterialidad: en la burocracia resulta imposible hacer responsables a los hombres, “ni a unos ni a otros, ni a pocos ni a muchos” (Arendt, 2005: 53). Por ello la burocracia puede definirse adecuadamente como “el dominio de Nadie”, ya que no se halla en su organización nadie con quién discutir ni a quién presentar agravios, o nadie sobre quien pueda ejercerse las presiones del poder: “Si, conforme al pensamiento político tradicional, identificamos la tiranía como el Gobierno que no está obligado a dar cuenta de sí mismo, el dominio de Nadie es claramente el más tiránico de todos, pues no existe

precisamente nadie al que pueda preguntarse por lo que se está haciendo” (Arendt, 2005: 53).

La burocracia representa una de las causas más poderosas de la actual intranquilidad difundida por el mundo; su caótica naturaleza y su peligrosa tendencia a escapar a todo control simbolizan una forma de la *violencia política*: cuanto más grande sea la burocratización de la vida pública, mayor será el riesgo de enloquecimiento. Cualesquiera sean las ventajas y desventajas administrativas de la centralización, su resultado político es siempre el mismo: “la desecación o el filtrado de todas las auténticas fuentes de poder” (Arendt, 2005: 116).

Históricamente, las maquinarias de los gobiernos han logrado imponerse a la voz de los ciudadanos provocando contiendas donde las exigencias de las libertades de expresión y de pensamiento establecen circunstancias preliminares a la acción política. En medio de estos altercados, el gobierno se transforma en administración y las repúblicas en burocracias. De esta forma, una característica crucial de las subordinaciones es el haberse dirigido contra la burocracia llevada a cabo por la administración dominante. El retrato que se dispone en *País portátil* es principalmente el de las prácticas de la militancia política de los ‘60 en Venezuela: basado en el entorno de la época, el autor hace hincapié en la actualización y descripción de abusos y violencia física y verbal de los cuerpos de seguridad del Estado, pero también, y sobre todo, en las incorporaciones de episodios de manifestaciones y otras acciones políticas en contra de los llamados poderes públicos.

Las acciones conllevan distintos matices: se hallan las momentáneas por una parte, que comprenden por ejemplo, la pintada de una pared o la expresión de una consigna a través de un megáfono ante la presencia de las radiopatrullas, los agentes y los gases lacrimógenos; y por otra se hallan las de mayor riesgo y alcance, como la puesta de un explosivo o el secuestro de un avión. Hay un punto trascendental respecto de estas

revelaciones que no se relaciona necesariamente con su repercusión —la toma de conciencia sobre el significado de la burocracia como un enemigo o una forma de la violencia—, sino más bien con la marca que arroja en los participantes de la protesta, es decir, la acción política significa también un punto de intersección entre la vida pública y la dimensión privada de ciertos aspectos en la subjetividad de los manifestantes. Y en los efectos respecto de la lucha emprendida a través de la manifestación pública en contra de la burocracia reinante de la época, en este texto comparten un rol igual de significativo la moral a la que convocan estas acciones y el miedo que ocasiona llevarlas a cabo:

—Tienen la moral más alta que nunca, te lo juro, Andrés, yo hablé con él.

—¿Te dijo si habían sentido miedo, te dijo eso?

—Bueno... él no me habló de todos, pero sí de su caso: lo que él experimentó.

—Y... ¿le preguntaste cómo era, cómo se sintió, si sudaba, si le temblaban las manos, si tartamudeaba...?

—No... no sé... él sólo me confesó que había sentido miedo. Además no íbamos a pasar los pocos minutos hablando de eso. Me había hecho pasar por un familiar y la visita era riesgosa. Quería que me contara cómo fue.

—Pero entonces sintió miedo... todos deben haber sentido miedo, ¿verdad?

—¿Y eso qué importa? Allí está justamente lo interesante. Tener miedo y realizar las cosas. Si no hubiera miedo todo fuera muy fácil. Mandraque-Superman...

—Claro... claro... (González León, 1980: 149).

Preguntarnos por la forma en que aparecen estos miedos en los manifestantes es análogo a cuestionar tanto el carácter violento suscitado a partir de las prácticas de la burocracia como las secuelas que asienta en los juicios y voluntades de los militantes. Estas interrogantes significan el punto en que aparece el germen del enloquecimiento al que antes ha aludido Hannah Arendt:

El temblor, de nuevo. El corazón golpeando. La cola se desplaza y el taxista cambia la velocidad. La Escuela Miguel Antonio Caro con

alguna luz en el piso de arriba. Te estás mareando. Te estás meando (González León, 1980: 275).

No sólo las formas de los poderes públicos son incorporadas en *País portátil*; también, como en los otros dos textos, se inscribe una trama que refiere la complicidad entre el Estado y la Iglesia a favor de la expropiación de las tierras de la familia Barazarte. Como una herencia, estas acciones han incitado un hondo resentimiento en el personaje principal, quien intenta subsanarlo llevando a cabo ciertas acciones políticas. No nos resultan aislados estos pormenores, ya que se ponen de manifiesto desde la propia conciencia del personaje, es decir, a través de un modo narrativo que parece dar cuenta de lo señalado por los teóricos, la intervención de la burocracia en la transformación de rasgos psicológicos de las personas que la padecen.

La complicidad que mencionamos está señalada cuando el sacerdote, acompañado por agentes del poder público y algunos habitantes del pueblo se aproxima a las tierras de los Barazarte para comunicar que los terrenos de la familia pertenecerán desde ese momento al gobierno, que a su vez los va a donar a la iglesia para construir un templo:

Ese mediodía todo era muy reseco, dijo Papá Salvador, y llegó el cura Faustino Viloría con toda su pandilla. Así dijo, y yo sé que en ese momento estaba apretando los dientes o hubiera querido escupir. Había hecho mucho sol. Al cura lo seguía otro, el padre Silvestre que apenas veía porque hasta le sudaban los ojos. El pícaro de Faustino se vistió con todas sus galas, estaba en pecado mortal porque no le correspondía ir de lustrina ni utilizar los armamentos sagrados para robar. Porque eso fue lo que hubo y uno tan impotente y tan bolsas que no se dio cuenta. Dijo que venía a bendecir las tierras. Dos monaguillos que se limpiaban los mocos con las mangas de encaje traían el balde y el incensario. Cuando aparecieron en toda la loma, creíamos que era un entierro, de puro solemne que se veía el muy ladino y hasta estaban entonando un himno y uno qué carajo iba a entender si lo decían en latín. Las cuatro vacas les pasaron por un lado junto a la talanquera. Detrás del cura y los monaguillos venían las autoridades, el secretario del Juez y otro güevón con blusa que nadie conocía. Luego cinco o diez mujeres, todo un mujererío, viejas más que todo con los rosarios al aire. Estaba brillando mucho el sol, ya dije, y el oro y la playa en hilitos brillaban sobre la espalda y el pecho del padre Faustino. Los monaguillos venían arrastrando

sus batas negras y sacaban polvo del matorral (González León, 1980: 46-47).

La operación llevada a cabo aquí por González León consiste en disponer la escena de manera que los calificativos figuren en boca de Papá Salvador, el personaje del relato que se encarga de narrar buena parte de los hechos concernientes al plano que hemos dado en llamar “pasado remoto”. En ese sentido, las denuncias, implícitas en los calificativos, en contra de poderes como la Iglesia, encarnada en este caso por el sacerdote, provendrían así de cierta imputación popular: nuevamente, González León traslada a un primer plano, sin incumbencias externas (una voz autoral), la “voz del pueblo”; por eso la enunciación se desplaza hacia un presunto “testigo”, quien arma un relato que señala y cuestiona injusticias y depredaciones cometidos por la Iglesia, en este caso en confabulación con el gobierno.

El personaje ubica en un grupo alusivo a la criminalidad —“su pandilla”— al cura Faustino y a sus acompañantes; describe la vestimenta del sacerdote —trajeado “con todas sus galas”— como un “pecado mortal”, ya que la utilización de los “armamentos” de la iglesia —balde, incensario— con el propósito de “robar” en nombre de la bendición de las tierras así lo evidencia (de esta forma, se le califica cuando menos de ladrón); y cierra el retrato considerándolo un “pícaro”, ya que se siente engañado. Por otra parte, a uno de los acompañantes del Juez, es decir, a “la autoridad”, lo considera un “güevón”, que desde el registro popular y coloquial venezolano significa algo así como una persona poco inteligente o que se comporta de manera ridícula.

Si bien las calificaciones expresadas por Papá Salvador en su mayoría están dirigidas al cura, también constituyen un juicio autocrítico: de esta forma el personaje se aplica el adjetivo de “impotente” por no sentirse capaz de hacer nada; y el de “bolsa”, locución cuyo significado se asocia a bobo o necio también desde el registro coloquial,

por haberse dejado engañar por el cura. La imagen final es la del grupo apareciendo tras una loma, que, a vistas de Papá Salvador, sugiere un entierro posible (metafóricamente): el suyo propio, el de su familia y su riqueza cuidada por tanto tiempo.

No es menor que el cura y los monaguillos estén secundados por el poder institucional, encarnado en las autoridades del secretario del Juez y un desconocido, además de varias mujeres que muestran, en un gesto de significativa carga simbólica, algunos rosarios en sus manos, ya que el sacerdote se juega aquí un asunto meramente político disfrazado de acto religioso, sostenido no sólo en autoridades legales, sino en fieles representantes del pueblo.

Es sorprendente, hacia el final del texto, la forma en que surge la figura de otro cura quien, a mitad de una misa y haciendo uso del lenguaje (de “la Ley divina”), aterroriza a los asistentes desde una retahíla de maldiciones en contra de los que han asesinado a su hermano, intromisión que evocaría aquella máxima de que ni la razón ni la conciencia nos distinguen tan radicalmente del resto de las especies animales como el lenguaje, el atributo que compone nada menos que la esencia fundamental de la Ley, bien sea natural o divina.

El padre Benigno, a quien se le quemó un hermano, se tomó atribuciones que no tenía y en la iglesia de su pueblo aterrorizó a los fieles con palabras de excomunión. Apenas el sacristán lo acompañó hasta el final, coreándole las maldiciones. Dicen que aún en la calle se escuchaba su voz turbia.

—Huérfanos se vean y sus mujeres viudas.

—Amén.

—El sol se les oscurezca de día y la luna de noche.

—Amén.

—Mendigando anden de puerta en puerta y no hallen quien bien les haga.

—Amén.

—Mueran las ánimas de dichos excomulgados y desciendan al infierno.

—Amén (González León, 1980: 232).

Estas inclusiones que el autor encuadra en el relato tendrían como función no sólo exhibir la complicidad entre estamentos, sino también desestabilizar la perspectiva; o dicho de otra forma, proyectar contenidos que conciernen a la realidad sociopolítica y a su complejidad, dentro de cuyos bordes figuran tanto las formas y prácticas del discurso oficial, como las de los discursos clerical, médico o los de la llamada sociedad civil. Al mismo tiempo evidenciamos otros planteos de nuestra perspectiva teórica: por ejemplo que la biopolítica no está confinada a lugares particulares, sino que habita en el cuerpo biológico de todo ser vivo, determinando contingencias de vida o muerte que se proyectan en trazos de *País portátil*.

Desde experiencias sobre estas cuestiones en relación con planteos teóricos, se sabe que el instinto de sumisión es por lo menos tan prominente como el deseo de poder; en palabras de Hannah Arendt, que “una fuerte aversión a obedecer viene acompañada a menudo por una aversión igualmente fuerte a dominar y a mandar” (Arendt, 2005: 55). Así, y generalizando, recordemos que el fin de la antigua institución de la esclavitud —en teoría— fue liberar a los individuos para participar de la vida pública de la comunidad, imponiendo en la constitución de las repúblicas nuevas formas de gobierno basadas en el dominio de la ley escrita; asentados en el poder del pueblo, esto pondría fin al dominio del hombre sobre el hombre, pues la obediencia estaría dirigida a las leyes.

Justamente, lo significativo en *País portátil* es que la ciudadanía haya otorgado su consentimiento y apoyo a las legislaciones, sostenidas como vimos, no sólo en autoridades legales como el Juez, sino en lo que hemos dado en llamar fieles representantes del pueblo, como aquellas “cinco o diez mujeres” que acompañan la comitiva al momento de expropiar las tierras de los Barazarte. En definitiva, el apoyo del pueblo es el que presta poder a las instituciones de un país, a sus organismos públicos, y con ellos a sus prácticas, es decir, a su burocracia. El propósito de los disidentes en *País*

portátil sería debilitar dicho poder, y la elección que han hecho es la de la acción política directa.

Ahora bien, ¿es posible una regulación no violenta de estos conflictos? Para Benjamin, el acuerdo no violento surge dondequiera que la cultura de los sentimientos pone a disposición de los hombres medios puros de entendimiento. A los medios legales de toda índole que como hemos visto son todos siempre violentos, es lícito oponer, como puros, los medios no violentos: delicadeza, simpatía, amor, paz, confianza; pero su manifestación objetiva se halla determinada por la ley que establece que los medios puros no son nunca medios de solución inmediata. Por consiguiente, esos medios no se refieren nunca directamente a ninguna resolución de los conflictos¹⁰¹. El mejor ejemplo para explicar las ansiadas resoluciones lo constituye tal vez la conversación, considerada como técnica de entendimiento civil. “Ello significa que hay una esfera hasta tal punto no violenta de entendimiento humano que es inaccesible a la violencia: la verdadera y propia esfera del entenderse, la lengua” (Benjamin, 1999: 28).

Por su parte, Agamben sitúa todo el conflicto en la carga de la noción de pueblo, distinguida de Pueblo: “por una parte, el conjunto Pueblo como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto pueblo como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos” (Agamben, 1998, 226). En un extremo, el estado total de los ciudadanos integrados y soberanos, y en el otro, el coto vedado de los miserables, de los oprimidos, de los vencidos. Visto así, no existiría en parte alguna un referente único y compacto del término, sino que se trata de un concepto polar que indica un doble movimiento y una compleja relación entre dos extremos. Pero esto significa, también, que “la constitución de la especie humana en un cuerpo político se realiza por medio de una

¹⁰¹ Para Benjamin la burocracia resulta igual de abominable: “La violencia mítica, que funda el derecho y que se puede llamar dominante, es tan reprobable como la violencia administrada, que lo conserva” (Benjamin, 1999: 50). Benjamin halla esta “violencia administrada” inherente a la burocracia, la cual significa no sólo cierta reducción de poder, sino también una abierta invitación a la violencia.

escisión fundamental y que, en el concepto ‘pueblo’, podemos reconocer sin dificultades las parejas categoriales que definen la estructura política original: nuda vida (pueblo) y existencia política (Pueblo), exclusión e inclusión, *zōé* y *bíos*” (Agamben, 1998: 226).

En definitiva, los análisis realizados parecen reforzar en cada relato y desde maneras diferentes que toda teoría revelada en nuestras observaciones está aprisionada en ausencia de camino alguno: tanto la conversación como técnica de entendimiento civil y/o salida para la resolución de conflictos, en palabras de Benjamin, como la supresión del concepto de pueblo, siguiendo a Agamben, que ocupa un lugar tan central en el pensamiento occidental, parecieran sólo obtener sentido por medio de la sangre y la muerte. Hemos visto cómo las prácticas llevadas a cabo en los campos de concentración, las cárceles y las manifestaciones y materializaciones del poder como la burocracia, figuradas en *Se llamaba SN*, *La muerte de Honorio* y *País portátil* respectivamente, han instalado puntos de no retorno hacia una política clásica, menos ofensiva, y han dilatado límites que no dejan de ampliarse en la historia de América Latina. Estos relatos parecen subrayar que las formas del poder se han dispuesto con el tiempo de manera tal que intervienen y regulan todas y cada una de las actividades que comprenden nuestras dinámicas diarias (alimentación, trabajo, lenguaje, educación, sueño y vigilia, actividades del cuerpo y reposo), y que los gobiernos han entrado en posesión de nuestras facultades físicas y morales, marca que en nuestro tiempo se reitera en fatal continuidad.

Conclusiones

Nuestro plan de investigación, fundamento de la tesis de Maestría que desarrollamos, consistió en el trazado general, luego sustento para el examen y formulación de discurso crítico sobre una serie que diera cuenta de modos de figuración de la *violencia política* en narrativas de la “década violenta” en Venezuela: *Se llamaba SN* (1964), de José Vicente Abreu; *La muerte de Honorio* (1963), de Miguel Otero Silva; y *País portátil* (1968), de Adriano González León.

Este recorte, que implicó una selección sobre lecturas iniciales y de mayor alcance, sobrevino al advertir que las narrativas citadas, pese a compartir materias temáticas profundas, estaban configuradas de manera desigual, por lo que nos interesó abordar y analizar una problemática en registros diversos, así como la tensión (de registros) como marca definitoria en cada caso, esto es, la posibilidad productiva de concentrarnos en operatorias, procedimientos y montaje de tramas signadas por la inestabilidad. De modo que dicha selección permitió, desde la concentración en un problema que acotamos por obvias razones (*violencia política*), el trazado de un arco a partir de un corpus que si abarcó desde lo más ajustadamente testimonial hasta lo puramente ficcional, no eximió, en cada caso, de indagar tensiones de registros o inflexiones que, nos parece, determinan la vitalidad de estos textos.

Como resultado encontramos que en *Se llamaba SN* el autor apeló al registro testimonial y dio un peso significativo a su construcción: el texto dispone una evidencia o reenvío a lo particular localizado; hace posible a través del levantamiento del testimonio, un modo de indagación cercano a lo histórico verificable, pero proyecta a lo universal utilizando como eje la *violencia política*. Entendemos la construcción de esta modalidad como un punto sobre el cual el sujeto se narra a sí mismo y en ese acto se

interpreta y se carga de un sentido que lo trasciende. Esta forma de contar *acontecimientos* respecto de su significación para un grupo que está escribiendo su propia historia hace posible una formulación narrativa de la historia desde los excluidos del discurso oficial.

Asimismo, se puso en evidencia cómo un *acontecimiento* histórico de este calibre (la dictadura) facilitó el ingreso, al campo literario, de un autor que no pretendía a partir de su texto, incidir en el mismo: la recepción favorable de *Se llamaba SN*, como hemos dicho, no se debió tanto a la inmadurez del campo, como a que implicó una crítica oblicua a la novelística de tono realista que la precedió y en alguna medida había funcionado como crónica del presente. Su “autenticidad”, dada por eliminaciones de artificios literarios, esto es, el alejamiento de retóricas estilísticas y estructurales conocidas, su apego a una narración referenciada directamente a disidentes y torturadores “reales”, así como la puesta narrativa en primera persona, capaz de identificarse con la figura del autor, propician el peso de su condición de testimonio que pretende *desnudar* la verdad oficial. De ahí, y pensamos que de modo reductivo, buena parte de la crítica ha apreciado en *Se llamaba SN*, “el carácter documental y su capacidad de denuncia” (Díaz, 1998: 23), y ha dado escasa importancia a su impronta formal y técnica, que hemos intentado mostrar.

Atendimos en el texto de Abreu, que abre nuestro arco, al estudio de la categoría central que circunscribimos, *violencia política*. En nuestra lectura notamos que las reproducciones y minuciosas descripciones de las torturas a las que recurre Abreu por ejemplo, asentadas, además, en la forma arrebatada con la que los agentes se presentan en los interrogatorios, las descripciones del espacio donde los detenidos conviven y las manifestaciones de un lenguaje exaltado, generan un efecto de exposición de modos de la violencia afirmados en la repetición de las mismas imágenes: Abreu repuso una violencia inagotable, figurando específicamente la *violencia política* como la más flagrante manifestación de poder.

Ligado a esto y como marco general, la noción de “teatrocracia” propuesta por Georges Balandier nos dio instrumentos para profundizar en dicho eje, ya que según este autor, existe una suerte de “asiento teatral” en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia social, pero sobre todo en aquellas donde el poder juega un papel definitivo; con lo cual, pudimos observar que procesos políticos como el de Marcos Pérez Jiménez por ejemplo, reconstruido sistemáticamente y desde ángulos diferentes en el texto de Abreu, instauran puestas en escena que llevan la dramatización a su nivel máximo de intensidad.

Por su parte, el análisis de *La muerte de Honorio* permitió la observación de un texto enmarcado en las tensiones propias del género de no-ficción. El autor trabaja de modo notable sobre estas grietas y propicia el efecto de realidad, o “hace real” el problema de una colectividad a través de un texto que confronta ideológicamente al lector con las voces de hablantes oprimidos. A partir de estas intencionalidades y operaciones, pensamos que *La muerte de Honorio* se acerca al género de no-ficción en tanto género crítico que tiende a desmitificar relaciones de poder en la sociedad y demanda una postura receptiva cuestionadora, activa, en los destinatarios eventuales. Sin embargo, en los procedimientos detectados en el análisis de *La muerte de Honorio* se revela su carácter de artificio, que puede reclamar autenticidad en especial por los elementos extratextuales a que envía y en que se apoya. De ahí que el texto no pueda ser definido, desde nuestra lectura, como testimonio sólo porque trata “la verdad” de un acontecimiento histórico. A diferencia de Abreu, quien figura eliminar de su relato cualquier artificio literario, Otero Silva toma hechos “verdaderos” y los ficcionaliza: el predominio de personajes ficticios, además de su tiempo complejo y trabajado, que acude frecuentemente a *flashbacks* y reflexiones interiores de los personajes, entre otros, son operaciones que acercan a la invención literaria sesgando su carga no-ficcional. Concluimos que más que la

“autenticidad” del relato, Otero Silva da importancia a la función simbólica de los personajes para revelar la *situación* de aquel momento en la historia venezolana.

La particularidad del texto de Otero Silva se halla justamente en esta suerte de hendidura que presenta la forma –hoy muy conocida– de concebir la novela como una rama del periodismo y la asimilación acelerada de técnicas de la novela moderna. Podríamos decir que, respecto de la pretensión verosímil, *La muerte de Honorio* carga una desventaja en relación con *Se llamaba SN* y las referencias a crímenes o abusos cometidos por la Seguridad Nacional, ya que el autor careció de experiencia directa en la lucha armada y en la tortura. Él mismo confesó en “Prueba oral de un novelista” que “la materia prima cardinal de la novela” fueron los testimonios que recogió de varios expresidarios, pero que el resto se trató de invenciones propias que “no corresponden exactamente a la biografía y al carácter” de los informantes¹⁰².

En cuanto a la *violencia política* en *La muerte de Honorio* concluimos que las herramientas de las que da cuenta el autor y los procedimientos que adopta en su escritura se revelan como senderos a través de los cuales se propone conducir al lector hacia posturas contrarias al modo como las fuerzas militares intentaron imponer su poderío. A nuestro juicio, se trata de la voluntad, por parte de Otero Silva, de evidenciar lo que podría llegar a pasar de nuevo: en ese sentido, concebimos *La muerte de Honorio* como un relato no-ficcional que, a través de determinadas operaciones, entre ellas la construcción de personajes víctimas de cárcel y tortura, cuestiona el poder y su discurso a la vez que reclama una relectura de procesos oscuros de la historia venezolana con el propósito de echar abajo el imperio dictatorial que se imponía sobre los venezolanos.

Finalmente, en el análisis de *País portátil* encontramos un texto literario transgresor donde irrumpen formas complejas. Entre ellas la renuncia al tipo de novela

¹⁰² Otero Silva, Miguel (1976). “Prueba oral de un novelista”. *Prosa completa*. Caracas: Seix Barral, pp. 45-46.

con final edificante, que significa un cuestionamiento a la tradición imperante y de alguna manera, un rechazo de valores preestablecidos. Asimismo, este texto dialoga a la par con una tradición literaria de corte nostálgico respecto del dominio rural frente a la urbe o símbolo de la alienación.

Los procedimientos de *País portátil* dan cuenta de que la voz narradora conoce los riesgos que implican las prácticas de la militancia de la época. Así, al narrarlas como propias y con minucioso detalle, habilita una identificación con el dolor físico y psicológico; los altercados narrados aluden a lo colectivo y están propiciados en general por la figura de un enemigo en común: se trata de la necesidad de definirse por oposición, en este caso, al poderío militar. El presente novelístico, acumulativo, de *País portátil* es el punto de convergencia del pasado remoto, herencia del sistema patriarcal de la Venezuela feudal, y del pasado reciente, una democracia vulnerable de la Venezuela moderna que coadyuvó a la participación de jóvenes activos respecto de una renovación social. Su voz narradora encarna la transición entre la antigua violencia patriarcal, utilizada para defender sus propios intereses, hacia una nueva forma de la violencia. Insistimos en que González León establece su propio camino ficcional para abordar la violencia, diferenciándose tanto de la novelística galleguiana, como del relato de no-ficción encarnado por *La muerte de Honorio* por ejemplo, o del registro testimonial representado en *Se llamaba SN*. Por esto y en atención a la serie propuesta, consideramos *País portátil* como una novela que atiende a la primera realización de cierta “estética de la violencia”, entendida no sólo como necesidad de aniquilar los “clisés de la nacionalidad” que se habían generalizado en la narrativa venezolana a partir de la novelística de Gallegos, sino también como cambio de enfoque respecto de la aspiración novelística, por su planteo de una visión particular, liberada del peso del periodismo y del didactismo hacia recreaciones subjetivas y por ello inciertas.

Vale aclarar que en Venezuela, mientras algunos escritores avanzados en el conocimiento literario como José Balza y Salvador Garmendia exploraban nuevas formas novelísticas, los que abordaron el tema de la violencia retornaron, en general, a una concepción de la novela como instrumento de denuncia de la lucha social. Sin embargo, también entre estos hemos destacado “nuevas formas novelísticas” (*País portátil* es el mejor ejemplo) y no sólo “instrumentos de denuncia”.

Concluimos que las narrativas de la “década violenta” venezolanas que componen el corpus delinean un nudo poderoso (por su diversidad formal) en una tendencia que puede rastrearse a la contemporaneidad y poner a prueba conceptos de la biopolítica. En nuestra recolección bibliográfico-crítica hallamos material vinculado con las estructuras a través de las cuales han sido concebidos algunos de estos relatos. Inclusive, una importante línea dedicada a los temas que los atraviesan como eje, la *violencia política*. Sin embargo, la recurrencia a la biopolítica es escasa cuando no ausente, al igual que la apelación a la imagen de campo de concentración como matriz de los gobiernos dictatoriales. Por lo tanto ponderamos en cada texto un aspecto específico respecto de la biopolítica: en *Se llamaba SN* y *La muerte de Honorio* las nociones de *nuda vida*, campo de concentración y cárcel en dicho orden; y en *País portátil*, el sistema de la burocracia y su complejo dominio como una forma de la *violencia política*. Destacamos una suerte de desequilibrio respecto del tratamiento de dichos aspectos de la biopolítica en los textos del corpus; concretamente, a medida que avanzamos, cierto grado de menor y mayor alcance. Con todo, el corpus narrativo elegido, desde dichas aristas teóricas parece adquirir renovada vigencia, además de una torsión que proyectaría a posibles análisis de fenómenos actuales, particularmente en Venezuela, pero también en Latinoamérica, quizás un aporte en el estudio de diferentes textos, tomando en cuenta que en nuestra actualidad los términos dictadura, represión o tortura por ejemplo, son usos frecuentes.

Es importante recalcar que no sólo las víctimas de los campos de concentración pertenecieron a grupos armados. Por el contrario, muchos militantes de distintas orientaciones políticas encontraron el sufrimiento, la muerte y la desaparición en estos centros de tortura y trabajos forzosos. Estos relatos ponen en claro que cualquier política alternativa era inadmisibile para el poder dictatorial (como suele suceder), por eso el procedimiento por parte del Estado fue exterminar atisbos de organización en la sociedad, del signo que fuera, pero en particular, cualquier intento de desafiar su monopolio en cuanto al uso de la fuerza. Se podría decir que dicho escarmiento contra aquellos que intentaban poner en duda su núcleo más medular permanece como memoria discursiva en estos relatos donde un miedo de dimensiones amplias y a veces poco visibles, aquí actualizado, es una marca que también proyecta al presente y a reconsiderar la decisiva relación entre política y violencia.

Bibliografía

Corpus

Abreu, José Vicente (1977). *Se llamaba SN*. Caracas: Ediciones Centauro 77.

González León, Adriano (1980). *País portátil*. Barcelona: Seix Barral.

Otero Silva, Miguel (1963). *La muerte de Honorio*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Bibliografía general

Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Vol. I. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio (1998). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 5ta. Edición aumentada.

Arendt, Hannah (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Arendt, Hannah (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Balandier, Georges (1999). *El poder en escena*. De la representación del poder al poder de la representación. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1970). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Editorial Paidós.

Benjamin, Walter (1999). *Para una crítica de la violencia*. Barcelona: Ediciones El Aleph.

Calvino, Ítalo (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona, Siruela.

Esposito, Roberto (2004). *Bíos*. Barcelona: Amorrortu.

Esposito, Roberto (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

Foucault, Michel (1999). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1999). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el colegio de Francia 1978-1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (2005). *La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hobbes, Thomas (1998). *Leviatán o la materia. Forma y poder de una república eclesiástica y Civil*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones norteamericanas y europeas modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.

LaCapra, Dominick (2007). *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Levi, Primo (2000). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.

Ricoeur Paul (2000). *La memoria, la historia el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Todorov, Tzvetan (1988) [1987]. “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, Miguel (ed.) 1988. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 31-48.

White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Bibliografía específica

AA.VV., “La violencia y la literatura”, en Papel Literario de El Nacional, Caracas, 23 de febrero de 1975, p. 5.

AA.VV. (1982). *Hombres y verdugos*. Ediciones Centauro: Caracas.

AA.VV. (1982). *Diario de la resistencia y la dictadura 1948-1958*. Ediciones Centauro: Caracas.

Achúgar, Hugo (1992). “Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro”, en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, núm. 36, 2º Semestre, Latinoamericana Editores, Lima-Perú, 1992, pp. 49-72.

Alarcón, Víctor (2011). *País portátil: el diálogo inadvertido. Un estudio transtextual de la novela de Adriano González León*. Trabajo de Grado para optar al título de Magister Scientiarum en Literatura Venezolana. Universidad Central de Venezuela: Caracas, Venezuela.

Araujo, Orlando (2013). *Venezuela violenta*. Caracas: Departamento de publicaciones del Banco Central de Venezuela.

_____ (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Arráiz Lucca, Rafael (Comp.) (2009). *Miguel Otero Silva: una visión plural*. Caracas: Universidad Metropolitana / Libros de El Nacional.

Arzola Castellanos, Agustín (2005). *La desaparición forzada en Venezuela (1960-1969)*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

Aymerich, Carmen (1998). *La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos.

Barnet, Miguel (1991) [1969]. “La novela-testimonio: socioliteratura”, en Klahn, Norma y Corral, Wilfrido Howard. *Los novelistas como críticos II*. Buenos Aires: FCE, pp. 503-524.

Barrera Linares, Luis (1992). *Memoria y cuento. Treinta años de Narrativa Venezolana (1960 - 1990)*. Caracas: Contexto Audiovisual 3.

_____ (2006). *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott.

Barreto, Braulio (1982). *Confesiones de un esbirro. Ex agente de la brigada especial de la Seguridad Nacional*. Caracas: Editorial Caracas 2000.

_____ (1999). *La sombra del terror*. Maracay: Impresos Urbina.

Basile, Teresa, coord. (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* [en línea]. La Plata [AR]: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-Conicet). Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. (Colectivo crítico; 2) En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>

Benedetti, Mario (1981). "Miguel Otero Silva y el rescate de un personaje histórico", en *El Nacional*, Caracas, 15 de septiembre, p. C-11.

Bermúdez, Manuel (1978). "El arte de la guerra en *Se llamaba SN*", en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), XL, 239, pp. 59-69.

Beverly, John (1987). *Anatomía del testimonio. Del Lazarillo al Sandinismo*. Minneapolis, Minnesota: The Prisma Institute, pp. 153-168.

Blackmore, Lisa (2012). "Tecnologías visuales y el 'archivo' de la desmemoria: el caso de *Se llamaba SN*". *Revista Estudios*. (Enero-Julio): pp. 127-156.

Blanco Muñoz, Agustín (1983). *Pedro Estrada habló*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

_____ (1983). *Habla el General Marcos Pérez Jiménez*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

Bravo, M. J. (1978). *La ideología de la identidad cultural venezolana: Doña Bárbara y País Portátil*. Tesis de maestría no publicada. Universidad Central de Venezuela: Caracas, Venezuela.

Britto García, Luis (1999). "La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea", en Kohut, Kart (ed.). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt: Vervuert. Pp. 37-53.

Brizuela, Ramón (1974). *Soy un delincuente, otras verdades de la democracia*. Caracas.

Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

_____ (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Campos, Jorge (1964). “La muerte de Honorio de Miguel Otero Silva”, en *Ínsula*, 212-213, p. 20.

Cappelletti, Ángel (1992). *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Carr, Robert (1992). “Re-presentando el testimonio: Notas sobre el cruce divisorio primer mundo / tercer mundo”, en *Revista de crítica latinoamericana*, n.º 36, 73-94.

Carrera Damas, Germán (1984). *Una nación llamada Venezuela. Proceso socio-histórico, 1810-1974*. Caracas: Monte Ávila.

Carrillo, Carmen Virginia (2008). “La narrativa de los sesenta en Venezuela, una nueva propuesta de escritura”. Universidad de Los Andes. Núcleo Universitario Rafael Rangel. Trujillo. *Kaleidoscopic*. ISSN: 1690-6054 • Volumen 5 • Número 9. Ene’-Jun’, 2008. pp 102-109.

Casaus, Víctor (1990). *Defensa del testimonio*. La Habana: Letras Cubanas.

Castillo, Fernando (1975). *Miguel Otero Silva. Su obra literaria*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.

Catalá, José Agustín (1952) *Libro negro 1952. Venezuela bajo el signo del terror*. Caracas: Ediciones Centauro.

_____ (1997). *Pérez Jiménez. El dictador que en 40 años olvidó sus crímenes*. Caracas: Ediciones Centauro.

_____ (1998). *Los archivos del terror 1948-1958. La década trágica: presos, torturados, exiliados, muertos*. Mérida: Gobernación del Estado Mérida.

Chacón, Alfredo (1988). “La muerte de Honorio”, en *La pasión literaria*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, pp. 73-76.

Concepción Lorenzo, Nieves María (1997). *La fabulación de la realidad en la narrativa de Miguel Otero Silva*. Tesis doctoral. Universidad de la Laguna, España. Publicada con el mismo título en Caracas: Memorias de Altagracia, 2001.

Delgado, Luisa Elena (1984). “Miguel Otero Silva y la nueva novela venezolana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense, 13, pp. 204-207.

Delgado Senior, Igor (1976). “La realidad violenta de José Vicente Abreu”, en *Revista Falso Cuaderno* (Caracas), 2, pp. 6-7.

Díaz Sosa, Carlos (1998a). “Se llamaba SN”. En: *José Vicente Abreu: Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición*. Caracas: Diario El Nacional - Papel Literario. 31 de mayo de 1998. pp. 23 - 29.

_____ (1998b). “Se llamaba SN. En: José Vicente Abreu: Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición. Caracas.

Dorfman, Ariel (1970). *Imaginación y violencia en América Latina*. Chile: Editorial Universitaria.

Duchesne Winter, Juan (1992). *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Duque de Márquez, M. (1986). *El tema de la violencia en la novela venezolana, década de los sesenta, con una muestra representativa de obras*. Caracas: Trabajo sin editar.

Feld, Claudia; Jessica Stites Mor (comp.) (2009). *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós.

Fernández Guerra, Ángel (2010). “Literatura testimonial en Cuba. Repaso a un ‘género’ tan antiguo como reciente”. *Temas*, n.º 62-63, 215-227.

Galve de Martín, María Dolores (2001). *La Dictadura de Pérez Jiménez*. Caracas: Editorial de la Universidad Central de Venezuela.

García Victoria (2012). "Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género". *Exlibris*. 2012; 371-89.

Gerendas, Judit (1993). *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*. Mérida: Mucuglifo.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giraudó, Silvia (2010). *Revolución es más que una palabra*. Biblos: Buenos Aires.

Gnutzmann, Rita (1975). "Adriano González León: País portátil. Entre el documento y la ficción". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 4, pp. 231-248.

Gugelberg, Georg; Kearney, Michael (1991). "Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America". *Latin American Perspectives*. Vol. 18, n.º 3, 3-4.

Herrera, Earle (2011). *Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Jiménez Sánchez, Iván Darío (1996). *Los golpes de estado desde Castro hasta Caldera*. Centralca: Caracas.

Larrazábal, O. (1972). *País Portátil en diez novelas venezolanas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Liscano, Juan (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. España: Publicaciones Españolas.

_____ (1993). "Miguel Otero Silva y su tránsito", en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas (29 de agosto).

Márquez Rodríguez, Alexis (1986). “Una novelística de la violencia”, en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas (24 de agosto), p. 8.

Martínez, Tomás Eloy (1992). En: “Oviedo y Baños: La fundación literaria de la nacionalidad venezolana”. Oviedo y Baños, José de. *Historia de la Conquista y población de la Provincia de Venezuela*. Biblioteca Ayacucho: Caracas.

Medina, José Ramón (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1993). *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Melgar Bao, Ricardo (2006). “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas.” México: El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; 29-68.

Menchú Tum, Rigoberta (1985). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI.

Méndez, Lenina (2003). “Las mujeres de Adriano González León. La loca, la solterona, la guerrillera: una vida de marginación”, en *Hispanista*. Vol. III. Nº 12. Enero-Febrero-Marzo.

Mignolo, Walter (1981). “Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual”. *Filología*. Buenos Aires: pp. 21-40.

Miliani, Domingo (1973). “Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)”. En *Prueba de fuego. Narrativa venezolana - ensayos* (pp. 13-37). Caracas: Monte Ávila.

Miranda, Julio (1975). *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, UCV.

Moreira, Alejandro (2009). “Nuestros años setenta. Política y memoria en la Argentina contemporánea”, en Vallina, Cecilia (ed.), *Crítica del testimonio*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo. pp. 66-102.

Moreno, Vilma (2001). “País portátil: Venezuela y violencia”. Caracas: Investigación y Postgrado (UPEL-IPC). Vol. 16, N° 2, pp. 161-178.

Moreno-Durán, Rafael Humberto (2002). *De la barbarie a la imaginación: la experiencia leída*. Volumen I. Fondo de Cultura Económica.

Navarro, Armando (1970). *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Caracas: Monte Ávila.

Nofal, Rossana (2002). *La escritura testimonial en América Latina*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

_____ (2010). “Desaparecidos, militantes y soldados”, en Crenzel, Emilio (comp.), *Desapariciones y violencia política en Argentina. Representaciones, imágenes e ideas*. (1983-2008). Pp. 161-188. Buenos Aires: Biblos.

Ochando, C. (1998). *La Memoria en el espejo. Aproximaciones a la escritura testimonial*. Barcelona: Anthropos.

Otero Silva, Miguel (1976). “Prueba oral de un novelista”. *Prosa completa*. Caracas: Seix Barral, pp. 45-46.

Orihuela, Augusto Germán (1969). “La muerte de Honorio”, en *Desde la colina. (Aproximaciones críticas)*, Caracas, Ministerio de Educación, pp. 113- 115.

Ortega, Julio (1977). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ “Adriano González León y la saga del linaje”. Revista electrónica *Letralia* (visitado el 17 de febrero de 2016).

Osorio, Nelson (1993). “La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva”, en Casa de las Américas, 190 (enero-marzo), pp. 34-41.

Pacheco, Carlos (1987). *Narrativa de la Dictadura y Crítica Literaria*. Caracas: Ediciones Celarg.

_____ (1993). “Del realismo testimonial a la novela histórica: trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva”, en Gerendas, Judit (comp.). *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*. Mérida: Mucuglifo.

Picón Salas, Mariano (1983). “La aventura venezolana”. En *Suma de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.

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

Plimpton, George (1966). “The Story Behind a Nonfiction Novel”. The New York Times 16 de enero de 1966. En línea: <http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html> [consulta: 16 de febrero de 2012].

Pocaterra, José Rafael (1990). *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Biblioteca Ayacucho: Caracas.

Rama, Ángel (1984). “El Boom en perspectiva” En Viñas, David. *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

_____ (1985). *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (1995) [1969]. “Conversación en torno al testimonio”. Casa de las Américas, n.º 36, 122-123.

Ramírez de Ramírez, Fanny (1998). *Voces soterradas, ecos del silencio: panorámica del testimonio venezolano (1960-1990)*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Ramírez de Ramírez, Fanny; Pérez Sisto, Edith (2007). “Testimonio de la subalteridad social en Venezuela”. *Latinoamérica* 45. México. N° 2, pp. 59-78.

Ramírez, Miriam (2010). “País portátil: tiempo y espacio”. Caracas: Universidad Central de Venezuela. *Investigaciones Literarias. Anuario IIL*, N° 18. VI - II, pp. 71-86.

Rodríguez Ortíz, Óscar (1985). *Intromisión en el paisaje*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

Rojas Guardia, Pablo (1979). *Diálogo sobre poesía y literatura*. Entrevista a Adriano González León.

Ruiz Pineda, Leonardo (1997). *Tiempo de Lealtades (Escritos en la contienda, 1939-1952)*. Caracas: Ediciones Centauro.

Ruiz Pineda, Leonardo (2001). *Crímenes políticos en Venezuela*. Libros El Nacional: Caracas.

Sánchez, Amar (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Sanoja Hernández, Jesús (1978). “Notas para una narrativa de la violencia”, en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 7 de marzo.

Sanoja Hernández, Jesús (1985). “La constante política en Miguel Otero Silva”, en *El Nacional*, Caracas (29 de agosto).

Sanoja Hernández, Jesús (2007). *Entre golpes y revoluciones*. Caracas: Debate.

Skłodowska, Elzbieta (1991). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang Publishing, Inc.

Sarlo, Beatriz (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sulbarán, Pablo (1979). *La tortura en Venezuela*. Caracas: Publicaciones Seleven.

Szichman, Mario (1975). *Miguel Otero Silva. Mitología de una generación frustrada*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Puntosur.

Terao, Ryukichi (2003). “¿Ficción o testimonio, novela o reportaje?: la novelística de la violencia en Colombia”. Revista *Contexto*. Volumen 7 - No. 9.

_____ (2006). *La novelística de la violencia en Venezuela: dos obras testimoniales de los años 60*. Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes, n.º 61, págs. 7-30

Torres, Ana Teresa (1993). “El escritor ante la realidad política venezolana”. INTI. Revista de Literatura Hispánica. Nº 37-38. Primavera - Otoño 1993. pp. i-vi, 1-288

_____ (1999). “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones”, en Kohut, Kart. *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt: Vervuert. Pp. 55-65.

Veyne, Paul (1984). En: Le Goff, Jacques; Nora, Pierre. *Hacer la historia. Parte I*. Barcelona: Editorial Laia, p. 67.

Wieviorka, Anette (2006) [1998]. *The era of the witness*. Nueva York: Cornell University Press.

Yudice, George (1991). "Testimonio and postmodernism". *Latin American Perspectives*. Vol. 18, n.º 3, 15-31. Vich, Víctor y Virginia Zavala (2004). *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Norma.

Zago, Ángela (1972). *Aquí no ha pasado nada*. Caracas: Síntesis Dosmil.