

Caracas imaginada

Víctor Bravo

El llamado

Terminada la Guerra de Independencia, a partir de 1830, los pueblos latinoamericanos, atendiendo a los llamados de Bello y Sarmiento, se proponen con intensidad la tarea de constituir sus naciones –de constituirse, según la expresión de Anderson (1993), como «comunidades imaginadas»–; y esa constitución pasa también por el imaginario de ciudad, centro y punto de intersección de esas nuevas realidades espaciales y espirituales. Así, por ejemplo, desde Buenos Aires irradiará un imaginario de nación, con una inflexión urbana que tendrá en la milonga y el tango, y posteriormente en novelas como *Adán Buenosayres* (1949), de Leopoldo Marechal, una poderosa expresión; así, por ejemplo, desde México, fundada sobre las ruinas palpitantes del poderío arquitectónico de Tenochtitlán, el país se organiza y resiste los embates de su temprana revolución de 1910, hasta trazar imaginarios urbanos en obras como *La región más transparente* (1962), de Carlos Fuentes.

El llamado de Bello a la reconstrucción, desplegada por ejemplo en la «Silva a la agricultura en la Zona Tórrida» (1826), es atendido menos por Venezuela que se sumerge en la desgarradora «Guerra Federal» (1859-1863). Si bien hay intentos de configuración territorial en los tres largos periodos del «Gusmancismo» (Septenio: 1870-1877; Quinquenio: 1879-1884; Aclamación: 1886-1888), tal configuración, de manera sin duda contradictoria e imperfecta no se alcanzará sino en el «Gomecismo» (1908-1935), con la característica de que la nación así imaginada no pasa por la representación de la ciudad sino la del campo: el dictador gobernará desde Maracay, a distancia de Caracas, concibe al país como una gran hacienda y, consecuentemente, los símbolos que identificarán al país serán el hombre a caballo, el vestido y la música del llano.

La primera Venezuela, esa que se desprende del gomecismo, es una nación campesina donde la ciudad no tiene mucha importancia como configuración simbólica. Cuando Rómulo Gallegos (1884-1969) se

propone en sus novelas crear un imaginario de país, lo hace atendiendo a la impronta llanera o campesina, a la fuerza de la naturaleza: así en *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro* (1934), así en *Canaima* (1935) como en *Sobre la misma tierra* (1943).

Gravitación de la ciudad

La ciudad venezolana, la primera de ellas, Caracas, tardará en aparecer como uno de los centros del imaginario de país; y, por lo tanto, en su literatura.

A la muerte de Gómez, en 1930, el país da un giro: fuerzas represadas se expanden en un proceso de transformación que finalmente desplazará el énfasis hacia la ciudad. Este proceso es lento: entre la muerte de Gómez y el lapso 1952-1958, cuando otro dictador, Marcos Pérez Jiménez se hace del poder, a la par de una creciente ola represiva y de confiscación de libertades, se da inicio realmente a la configuración urbana del país, haciendo sobre todo de Caracas –por medio de grandes arterias viales, grandes complejos aéreos de avenidas como «el pulpo» y «la araña», y grandes edificios– una ciudad que se precipitaba, de manera afiebrada y contradictoria, hacia la modernidad. Si Gómez fue un dictador «agrario», Pérez Jiménez lo será «urbano».

La valoración de la obra pictórica de Manuel Cabré (1890-1984), quien pintará la ciudad en contraste permanente con el Ávila, la irrupción universalista de la obra de Jesús Soto (1923-2004), el diseño arquitectónico de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), la música urbana y de canto a la ciudad de un Billo Frómata (1923-1999), entre otras muchas manifestaciones, confluyen en la configuración de un imaginario urbano que caracterizó la época.

La irrupción de la democracia, a partir de 1959, fue también el inicio de grandes desplazamientos de masas humanas del campo a la ciudad que, continuando de manera contradictoria su crecimiento arquitectónico, empieza a configurar lo que caracterizará las grandes urbes del Tercer Mundo: los cinturones de miseria, ranchos o favelas, que desgarrarán la estética de la ciudad –Salazar Bondy hablará en este sentido, desde el Perú, de «Lima la horrible»– y le pondrán la marca de lo más atrasado conviviendo con el fragor de lo más universalista. La indigencia y el esplendor, la costumbre rural sobreviviendo en franjas periféricas, mientras en zonas determinadas, edificios ultramodernos en tecnología y en comunicación de punta con el mundo.

El libro de Celeste Olalquiaga, *Megalópolis* (1993), refleja con crudeza esa violenta heterogeneidad de la ciudad de Caracas que la autora califica de postmoderna.

El manejo político de inconmensurables presupuestos, generados por la industria petrolera, con la simultánea y creciente pobreza de la población, genera los contrastes más impresionantes en la Caracas de hoy: grandes bulevares tomados por el comercio informal o buhonerismo; suciedad; violencia; y rutas de esplendor y riqueza, donde ricos de larga data ceden el lugar a nuevos ricos, amparados, éstos, por los «nuevos ideales» del gobierno y con una cínica práctica de la ostentación y la discrecionalidad que se hace cotidiana.

En *Doña Bárbara*, novela venezolana emblemática, Caracas, lugar de donde viene el héroe civilizador, es una referencia, aunque puramente modélica, pues contiene el valor civilizatorio, valor positivo de la novela, en contraste con el campo, lugar de las representaciones del espacio ingobernable.

Hasta la aparición de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) y *La misa de Arlequín* (1962), de Guillermo Meneses (1911-1978), la ciudad de Caracas, la contradictoria capital postmoderna, no había sido representada cabalmente en la literatura, si dejamos de mencionar novelas como *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) o *Política feminista* (1913), de José Rafael Pocaterra (1889-1955), donde la ciudad empieza a gravitar, pero sobre todo en *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra (1895-1936), antecedente sin duda de las representaciones narrativas de la ciudad de las primeras décadas del siglo XX en el país, donde la ciudad, en contraste con París, es una comunidad provinciana de prejuicios y vigilancia moral.

La ciudad del laberinto y el extravío, donde desconocidos destinos se cruzan, aparecerá en las novelas mencionadas de Meneses. Una mitología de la ciudad empieza a configurarse: mitología que la acerca a lo infernal, a lo oscuro, a lo áspero, a la fealdad. Esa configuración será resignificada en la narrativa de Adriano González León (1931) y, sobre todo, en Salvador Garmendia (1928-2001).

Ciudad y cuerpo grotesco

En *Asfalto-infierno* (1956) y, sobre todo en *País portátil* (1967), de González León, la ciudad es un cuerpo grotesco, un presente de excre-

cencias, violencia y situaciones límite, que contrasta con lo idílico campesino, tal como ocurre en *País portátil*, en el contraste entre el horizonte objetivo de la ciudad, sumergido en la violencia y en el espesor grotesco; y la ensoñación de un tiempo anterior y puro.

La ciudad como gran cuerpo grotesco alcanza sin embargo sus más extremas representaciones en el amplio *corpus* novelístico de Salvador Garmendia. *Los pequeños seres* (1959), su primera novela, reescribe la trayectoria del Sr. Bloom, en *Ulises* (1922), de James Joyce, novela fundadora de una dimensión urbana, donde novela y ciudad alcanzan intensas correspondencias (en el mismo sentido en el que Psuí Pën, en «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941), de Jorge Luis Borges, identifica novela y laberinto). El deambular de Mateo Martán, en la novela de Garmendia, reescribe el deambular del Sr. Bloom; y las posteriores novelas de Garmendia, *Los habitantes* (1961) o *La mala hora* (1968), *Día de ceniza* (1963) o *Los pies de barro* (1973), perfilan la representación grotesca de la ciudad y sus correspondencias con la condición y el destino de los personajes.

Cuerpo grotesco y ciudad: quizás podría escribirse una historia de Occidente que sea a la vez la historia del horror y la fascinación por el cuerpo. El cuerpo como lugar del pecado y la corrupción, de la mancha y la muerte, como lo innombrable que debe ser flagelado y, finalmente, olvidado, como un peso del que es necesario desprenderse, tal como lo señaló el imaginario de la Edad Media; el cuerpo que somos, en el mismo instante en que es otro, cómplice y materialización de la vida, universo y límite del existir, tal como se expresa en el imaginario de la modernidad. En la superficie y en la hendidura del cuerpo concurren los universos simbólicos de las culturas. Es posible de este modo reconstruir el mapa de una cultura por las huellas y jeroglíficos del imaginario de su corporeidad. Casa y horizonte, albergue y ciudad se afirman de manera recurrente como extensiones del cuerpo. Y el cuerpo como metáfora y síntesis del universo y de las más imprevisibles formas del afuera. El arte y la literatura de la modernidad, de Velázquez y Goya a Bacon, de Cervantes y Rabelais a Joyce y Beckett, nos han mostrado un desfiladero simbólico de la corporeidad: la angustia y la fragilidad del ser como herida corporal; la intrascendencia y la derrota del vivir como tumuración, mancha, mutilación; la debilidad y la orfandad como trazo, huella, abertura; el desencadenamiento humorístico de la desproporción y el hiperbolismo corporal. El cuerpo gravitando con un peso inaudito hacia sí mismo, en inescapable y fatal