



# ACORTAR DISTANCIAS

*La narrativa oscilante* del escritor  
venezolano Juan Carlos Méndez Guédez

Tesis doctoral presentada por:

**María Carolina Caraballo Castañeda**

Directora y tutora:

**Dra. Trinidad Barrera López**

Universidad de Sevilla

Facultad de Filología

Doctorado en Estudios Filológicos

Línea de Investigación: Literatura Hispanoamericana

Sevilla, 2023

## **Agradecimientos**

A la Dr. Trinidad Barrera López, por la riesgosa elección inicial, por su inagotable paciencia y por sus sabios consejos. Sin ella no hubiera sido posible terminar este trabajo de investigación.

A Francisco Javier, porque su sacrificio me ha permitido tener tiempo para redactar esta tesis.

A todos mis familiares y amigos, por su apoyo incondicional en los peores momentos de este viaje.

## Resumen

### ACORTAR DISTANCIAS

#### ***La narrativa oscilante del escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez***

En esta tesis doctoral nos proponemos como objetivo principal analizar parte de la producción narrativa del escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, 1967) para demostrar la existencia de una suerte de *oscilación cultural* en algunas de sus novelas, en tanto sus referentes ficcionales fluctúan permanentemente entre Venezuela y España. El corpus seleccionado comprende seis de sus obras: *El libro de Esther* (1999, 2011 y 2014), *Árbol de luna* (2000), *Tal vez la lluvia* (2009), *Arena Negra* (2012, 2013 y 2019), *Chulapos Mambo* (2011 y 2012) y *La ola detenida* (2017 y 2018). Nuestra finalidad es rastrear en estos textos la existencia de marcas discursivas que nos permitan evidenciar cómo la temática de la inmigración se convierte en la piedra angular de una *narrativa oscilante*. Para ello dividiremos la tesis en cuatro capítulos. En el primero estableceremos la participación de nuestro autor en el campo cultural en el cual se inserta y analizaremos parte del diálogo que establecen los textos literarios con el contexto sociocultural que los enmarca; tiene como finalidad, por ello, dilucidar algunos tópicos teóricos cardinales (migración, extranjería, arraigo, entre otros) y definir el lugar de nuestro autor en el campo literario hispanovenezolano actual. Los tres restantes se corresponden con el estudio comparativo de las novelas, agrupadas conforme a temáticas coincidentes y a fórmulas de organización narrativa similares en lo que respecta al fenómeno migratorio.

Palabras clave: Juan Carlos Méndez Guédez, narrativa venezolana contemporánea, oscilación cultural, migración, extranjería, arraigo.

## Abstract

### SHORTEN DISTANCES

#### **The *oscillating narrative* of the venezuelan writer Juan Carlos Méndez Guédez**

In this doctoral thesis we propose as main objective to analyze part of the narrative production of the Venezuelan writer Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, 1967) to demonstrate the existence of a kind of *cultural oscillation* in some of his novels, as their fictional references fluctuate permanently between Venezuela and Spain. The selected corpus comprises six of his works: *El libro de Esther* (1999, 2011 y 2014), *Árbol de luna* (2000), *Tal vez la lluvia* (2009), *Arena Negra* (2012, 2013 y 2019), *Chulapos Mambo* (2011 y 2012) y *La ola detenida* (2017 y 2018). Our purpose is to trace in these texts the existence of discursive marks that allow us to show how the theme of immigration becomes the cornerstone of *oscillating narrative*. For this, we will divide the thesis into four chapters. In the first we will establish the participation of our author in the cultural field in which he is inserted and we will analyze part of the dialogue that literary texts establish with the sociocultural context that frames them; its purpose, therefore, is to elucidate some cardinal theoretical topics (migration, foreignness, roots, among others) and define the place of our author in the current Spanish-Venezuelan literary field. The remaining three correspond to the comparative study of the novels, grouped according to matching themes and similar formulas of narrative organization regarding the migratory phenomenon.

Keywords: Juan Carlos Méndez Guédez, contemporary venezuelan narrative, cultural oscillation, migration, foreignness, roots.

## Índice

1. Introducción	7
1.1. Autor oscilante	8
1.2. Estado de la cuestión	12
1.2.1. Vigencia del tema migratorio en la literatura contemporánea	
1.2.2. Antecedentes del término <i>narrativa oscilante</i>	
1.2.2.1. Escritura líquida	
1.2.2.2. Escritura pendular	
1.2.2.3. Escritura con doble nacionalidad	
1.2.2.4. Escritura móvil	
1.3. Objetivos	21
1.3.1. Objetivo general	
1.3.2. Objetivos específicos	
1.4. Corpus seleccionado	22
1.4.1. <i>El libro de Esther</i> (1999)	
1.4.2. <i>Árbol de luna</i> (2000)	
1.4.3. <i>Tal vez la lluvia</i> (2009)	
1.4.4. <i>Chulapos Mambo</i> (2012)	
1.4.5. <i>Arena negra</i> (2012)	
1.4.6. <i>La ola detenida</i> (2017)	
1.5. Plan de capítulos	25
1.5.1. Capítulo crítico contextual	
1.5.2. <i>El libro de Esther</i> y <i>Arena negra</i>	
1.5.3. <i>Árbol de luna</i> y <i>Chulapos Mambo</i>	
1.5.4. <i>Tal vez la lluvia</i> y <i>La ola detenida</i>	
2. Marco crítico / contextual	37
2.1. Diálogo interdisciplinario	38
2.2. Campos literarios referenciales	41
2.2.1. Contexto literario español: <i>literatura de la inmigración</i> en España	
2.2.1.1. Contornos de la <i>literatura de la inmigración</i> en España	
2.2.1.2. ¿Literatura de la inmigración, literatura inmigrante en España o literatura española de inmigrantes?	
2.2.1.3. Escritor migrante o escritura migrante en la <i>literatura de la inmigración</i>	
2.2.2. Contexto literario venezolano: expansión y escritura diaspórica	
2.2.2.1. <i>Narrativas del descalabro</i>	

2.2.2.2. <i>Fábulas del deterioro</i>	
2.3. Coordinadas de una <i>narrativa oscilante</i>	60
2.3.1. <i>Altermodernidad</i>	
2.3.2. Hacia una <i>Estética del desplazamiento</i>	
2.3.3. <i>Identidad diaspórica</i>	
2.4. El reflejo literario de una tragedia venezolana	73
2.4.1. ¿Díaspóra venezolana?	
2.4.2. Cuando los emigrantes eran otros	
2.4.3. Advertir la nueva condición migrante	
2.4.4. Cambio en el imaginario literario venezolano	
3. <i>El libro de Esther y Arena Negra</i>	92
3.1. Relación trasatlántica entre Venezuela y Canarias	93
3.2. <i>El libro de Esther</i>	95
3.2.1. Presente caótico en Tenerife	
3.2.1.1. “Sospechosos en tránsito”	
3.2.1.2. Carnaval renovador	
3.2.1.3. Migrantes que van y vienen	
3.2.2. De vuelta al pasado	
3.2.2.1. Las ciudades se desdibujan	
3.2.2.2. La Caracas multicultural bajo un prisma juvenil	
3.3. <i>Arena Negra</i>	135
3.3.1. Resiliencia femenina: “viudas de Venezuela”	
3.3.2. Trazar el propio recorrido erótico	
3.3.3. Sobrellevar el abandono	
3.3.4. Llenar el vacío existencial	
3.3.5. Más allá de “Hacer las Américas”	
3.4. Canarias: entre lo exótico y lo agreste	158
4. <i>Árbol de Luna y Chulapos Mambo</i>	160
4.1. Estereotipos migrantes	161
4.2. <i>Árbol de Luna</i>	169
4.2.1. ¿Pícaros o vivos?	
4.2.2. <i>Makeover de la emigración</i>	
4.2.3. Las “tretas del débil”	
4.3. <i>Chulapos Mambo</i>	208
4.3.1. El exceso como norma	
4.3.1.1. Subjetividades móviles	

4.3.1.2. Inmigrantes pobres	
4.3.1.3. Masculinidades en juego	
4.3.2. Humor cruel frente a los estereotipos migrantes	
4.4. Oscilaciones culturales	242
5. <i>Tal vez la lluvia y La ola detenida</i>	249
5.1. Dislocaciones derivadas del regreso	250
5.2. <i>Tal vez la lluvia</i>	258
5.2.1. Solo estoy de paso	
5.2.2. El hogar desde la distancia	
5.2.3. La nacionalidad vinculada a los afectos	
5.2.4. La imposibilidad del retorno	
5.3. <i>La ola detenida</i>	286
5.3.1. Ciudades marcadas por la violencia	
5.3.2. Tanteando nuevos escenarios	
5.3.3. Caracas como espacio noir	
5.3.4. La memoria de los lugares	
5.3.5. Otro giro a la novela negra o policial	
5.4. Dislocación última: el re-arraigo	318
6. Conclusiones	326
6.1. Lugar que propone para sí mismo Juan Carlos Méndez Guédez	
6.2. Variaciones de una <i>narrativa oscilante</i>	
7. Bibliografía	340
7.1. Bibliografía de Juan Carlos Méndez Guédez	
7.2. Bibliografía general y sobre Juan Carlos Méndez Guédez	

Esto para mí es muy importante, tanto en la vida como en la escritura: la tensión amorosa entre dos lugares. Dos puntos en los que oscilas, en los que flotas, como si cada uno de ellos te otorgase un cuerpo, una imaginación distinta.

J.C. Méndez Guédez

# 1. Introducción

## 1.1. Autor oscilante

Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, 1967) (en adelante Méndez Guédez) es un escritor venezolano radicado en España desde hace más de dos décadas. Solo este dato biográfico lo sitúa en una suerte de dualidad que legalmente se materializa en una doble nacionalidad y, simbólicamente, se evidencia en la consolidación de una *narrativa oscilante* entre una cultura y otra.

Creación literaria y migración van disolublemente ligadas en las novelas de Méndez Guédez que hemos seleccionado para demostrar cómo se materializa textualmente ese rasgo oscilante antes mencionado, ya que son dos dimensiones creativas que se multiplican y se diversifican de manera constante. En este sentido, otros críticos que han estudiado la obra de Méndez Guédez confirman esta tendencia del autor hispano venezolano, en la que se evidencia la identificación de la temática de la migración en muchas de sus obras.

Y este lugar del que hablamos está configurado por una congruencia entre lo que expresa como escritor en entrevistas o en redes sociales, lo que opina públicamente como voz intelectual autorizada a través de textos no ficcionales y lo que representa desde la ficción. Quiere decir que, si bien nos centraremos en desarrollar un análisis literario de nuestro corpus, nos apoyaremos constantemente en esos otros discursos en los que Méndez Guédez proyecta su voz como personaje público.

Una buena muestra de esta congruencia intelectual de la que hablamos es la definición que hace de sí mismo en una entrevista que le hiciera la investigadora Berlage (2013):

Lo cierto es que no sé hasta qué punto tengan futuro lo que hoy entendemos como “literaturas nacionales”, y en mi caso particular me considero un escritor de lengua española. Otro tema es que vitalmente me siento venezolano-español o hispano-venezolano; para mí son importantes ambos países, los disfruto, los padezco a ambos por igual. Formo parte de ambos sistemas culturales e intento que mi literatura se alimente de todas esas mezclas, esas contradicciones y esas combinaciones posibles que ellas me generan. (Entrevista con Berlage, 2013: 219)

En este fragmento es evidente el reconocimiento del propio Méndez Guédez de que es un escritor entrañablemente identificado con dos realidades culturales. También queda al descubierto que éstas le generan una cantidad de estímulos de considerable importancia para su producción literaria.

En sus declaraciones a Berlage (2013), Méndez Guédez incluso va más allá al definirse como un autor mestizo en el sentido de que, en su interior, esas dos realidades culturales están integradas hasta el punto de formar un todo indisoluble:

El movimiento es curioso porque, por un lado, eres incorporado a ambos mundos y por el otro eres excluido de ambos mundos. Quedamos en una suerte de territorio intermedio. Fernando Iwasaki tiene un término muy bonito para hablar de nosotros; él nos llama los “garcilasos”, por el Inca Garcilaso de la Vega, el escritor del siglo XVI que vivió esa duplicidad. (Entrevista con Berlage, 2013: 219)

Obviamente esta identidad dual se ha dado de manera progresiva en virtud de que Méndez Guédez, como mencionábamos antes, lleva residiendo en España desde 1996. Es improbable no lograr un significativo arraigo después tanto tiempo, y más aún que este hecho no permee su labor de escritura. De allí que otro de los objetivos centrales de este trabajo de investigación sea demostrar que la experiencia migratoria le ha servido a

Méndez Guédez para problematizar un fenómeno que, si bien ha sido explorado como tema literario desde distintas perspectivas, adquiere dimensiones personalísimas en manos de nuestro autor.

Por otra parte, ser un migrante venezolano en España es una vivencia que ha cambiado radicalmente desde 1996 -cuando Méndez Guédez aterrizó en la Península Ibérica- y tampoco es comparable emigrar buscando nuevos horizontes intelectuales -como fue su caso- y los que lo han hecho empujados por otras razones: violencia institucionalizada, delincuencia desbordada, hiperinflación, depauperación del sistema sanitario y educativo, entre otros males sociales. De allí que este trauma con tantas aristas le haya servido de inspiración a Méndez Guédez para representar ficcionalmente la transformación que ha experimentado el fenómeno migratorio venezolano antes y después de la etapa chavista (desde 1999 hasta la actualidad).

En este sentido, los modos de comprender la relación sujeto migrante-cultura detectados al interior del corpus nos ayudarán a entender el posicionamiento que asume Méndez Guédez en torno a ella en el plano simbólico. Y, por otro, nos permitirá demostrar que uno de los logros principales de nuestro autor, acerca de los complejos procesos migratorios venezolanos que se han vuelto exponenciales en estos últimos años, es representar ficcionalmente las variaciones que ha experimentado este colectivo migrante instalado en España desde hace décadas.

## 1.2. Estado de la cuestión

### 1.2.1. Vigencia del tema migratorio en la literatura contemporánea

Es innegable el interés que lleva despertando en la narrativa, desde hace décadas, el tema de las migraciones. Esto quiere decir, entre otras cosas, que no adentraremos en el estudio de un fenómeno literario que no es nuevo y que desde sus aproximaciones críticas iniciales siempre ha sido polémico, ya que las nociones utilizadas para definir lo relacionado con el movimiento de personas y las circunstancias por las que lo hacen siempre parecen estar en terreno movedizo.

Consideramos que a día de hoy la pertinencia de una investigación como la que hemos desarrollado se sostiene en dos pilares fundamentales. Por un lado, estamos convencidos de que no ha decaído la atención de la crítica en general sobre las huellas literarias de las migraciones; y, por otro, las recreaciones ficcionales sobre fenómeno diásporico venezolano han ido incrementando en la medida en que el referente real en el cual se inspira sigue acusando importancia en el debate público.

Sobre el primer aspecto, en un trabajo sobre escritores hispanoamericanos en España, Vandebosch (2012) hace énfasis en el interés de la crítica mundial sobre el eco literario de las manifestaciones derivadas de la globalización:

Los estudios literarios, al igual que muchas otras disciplinas, especialmente las ciencias humanas, han mostrado un interés vivo y diverso por el impacto en la literatura del fenómeno que ha llegado a designarse como “globalización”. Así, se han centrado en la literatura de la (in)migración -o *migrant literature*- y sus sucesoras (la novela multicultural y transcultural); en las literaturas de las “minorías” lingüísticas y culturales, como la literatura *latina* en Estados Unidos; en las relaciones

reconceptualizadas entre el viejo y el nuevo continente (estudios trasatlánticos); en la desterritorialización de la literatura y la redefinición de la literatura universal (*World literature*). (Vandebosch, 2012: 5)

Vandebosch (2012) utiliza el término globalización entre comillas, dado que es una expresión ampliamente difundida -pero insuficiente- para dar cuenta de las especificidades que se gestan al interior de las narrativas inspiradas en los distintos movimientos migratorios internacionales. Mencionamos anteriormente que siempre estaremos moviéndonos en territorios conceptuales polémicos, porque como la misma crítica indica en la cita las categorías van mutando según los hallazgos encontrados. Por ello no es igual estudiar la literatura sobre experiencias migratorias en la frontera entre Centroamérica y Estados Unidos que aquella sobre los migrantes hispanoamericanos en Europa, por ejemplo.

En nuestro caso, es necesario circunscribir las conclusiones a las que hemos llegado en esta tesis a un campo cultural todavía más específico: al de la literatura venezolana contemporánea que se está gestando fuera de las fronteras nacionales. Esta temática, si bien ya ha generando importantes estudios académicos, se encuentra en pleno proceso de configuración porque, como adelantábamos en un párrafo anterior, las migraciones de venezolanos continúan produciéndose masivamente y van dejando marcas en la literatura que se publica hoy en día tanto en Venezuela como en el extranjero.

A propósito de esta realidad insoslayable para nuestra investigación, Blanco Calderón (2018) refiere que la narrativa diaspórica venezolana es una manifestación literaria emergente:

El tratamiento de estos temas [relacionados con la emigración de venezolanos de las últimas décadas] ha llevado a Patricia Valladares-Ruiz a incorporar a Méndez Guédez dentro del creciente corpus de la llamada “literatura inmigrante en España”. El propio autor venezolano, en entrevista con la citada profesora, llama la atención sobre el hecho de que la “emigración masiva de venezolanos y las avalanchas de inmigrantes en España no hayan motivado más textos literarios en ambos países” (Valladares-Ruiz, 2009). Estaríamos, entonces, ante una tendencia emergente de la narrativa hispanoamericana que sería, a la vez, un objeto de estudio relativamente reciente. (Blanco Calderón, 2018: 214)

De esta cita debemos destacar un par de aspectos que desarrollaremos más ampliamente en nuestra investigación. Por un lado, la incorporación de Méndez Guédez en la categoría “literatura inmigrante en España” (Valladares-Ruiz, 2009) y, por otro, el tratamiento de temas vinculados con la emigración venezolana de las últimas décadas como una tendencia emergente de la literatura venezolana contemporánea (Blanco Calderón, 2018). Ambos puntos de discusión nos servirán como referencias contextuales a la hora de abordar el análisis de las novelas; asimismo, guiarán el debate sobre la pertenencia legítima de Méndez Guédez en dos contextos culturales de enunciación.

### 1.2.2. Antecedentes del término *narrativa oscilante*

En la configuración de nuestro propio recorrido metodológico, hemos tenido en consideración los antecedentes críticos que desglosaremos en breve. Al respecto, si bien no son los únicos estudiosos de la obra de Méndez Guédez, cobran relevancia en este momento porque son los que más se acercan al concepto de *oscilación cultural* que demostraremos en nuestro corpus. Entonces, a continuación, presentaremos varias definiciones que nos interesan en tanto fijan una suerte de hoja de ruta para nuestra

investigación, ya que ponen el énfasis en la escritura de Méndez Guédez como una narrativa que se mueve entre dos continentes; también nos permitirán enmarcar nuestras aportaciones en un escenario crítico con coordenadas específicas.

#### 1.2.2.1. Escritura líquida

Ciñéndonos al orden cronológico de publicación, tenemos que una de las primeras críticas en profundizar en el análisis de la narrativa breve de Méndez Guédez fue De Chatellus. La mencionada investigadora produjo varios textos críticos que explicitan cómo buena parte de la propuesta ficcional de nuestro autor está vertebrada por una conciencia crítica que intenta “disolver fronteras”. De Chatellus (2011), por ejemplo, define de la siguiente forma esa liquidez que diluye fronteras tanto nacionales como formales:

La escritura de Juan Carlos Méndez Guédez es una escritura líquida, que disuelve las fronteras nacionales con historias urbanas, sin referencias precisas, donde la sensualidad es cántico a lo universal. También desaparecen las fronteras formales, con técnicas que restituyen el desordenado flujo de la conciencia. De esta manera, la dilución de esas fronteras deja aparecer una escritura universal en lengua española que busca la belleza dentro de lo cotidiano. (De Chatellus, 2012: 58)

Obviamente estamos de acuerdo con el planteamiento de De Chatellus (2012) sobre el hecho de que la disolución de ciertas fronteras físicas son necesarias, ya que en las novelas de nuestro corpus el concepto de nacionalidad es uno de los más controvertidos por el hecho de que no es un término capaz de dar cuenta de todas las especificidades de la *pertenencia a un lugar*; también percibimos que hay un rescate de la belleza de la

cotidianidad, de esas pequeñas cosas que día a día nos acercan al reconocimiento de que la felicidad nos aguarda en los lugares y con los estímulos más inesperados.

No obstante, la diferencia principal de nuestro enfoque estriba en el hecho de que pretendemos demostrar que el agrado por lo cotidiano coexiste con otras sensaciones menos gratas como el miedo, por ejemplo. Asimismo, al interior de las novelas de nuestro corpus podremos apreciar historias contextualizadas en entornos urbanos, como también describe De Chatellus (2012); pero, esta vez, sí hay coordenadas precisas que nos acercan a un referente real o a otro. Y en este acercamiento a los referentes urbanos en los que se inspira Méndez Guédez aparece un registro poco estudiado en la obra de nuestro autor: la violencia.

Quiere decir que iremos más allá de la *escritura líquida* definida por De Chatellus (2012), en tanto abarcaremos un espectro narrativo donde predomina una suerte de tensión permanente de los protagonistas que se mueven síquica o físicamente entre dos lugares. Finalmente, como buen movimiento oscilatorio, el que demostraremos al interior de nuestro corpus tiene su punto de equilibrio en la búsqueda constante de los personajes de una vida que integre tanto las heridas como las ventajas de ser migrante.

#### 1.2.2.2. Escritura pendular

Siguiendo con la descripción de nuestros principales antecedentes críticos, tenemos que el aporte investigativo de Berlage (2013) sobre la obra Méndez Guédez también es

relevante para nuestro trabajo. Esta investigadora ha hecho una tesis doctoral en cuyo corpus incluye a *Árbol de luna*; además, ha publicado numerosos artículos sobre la narrativa de nuestro autor y ha tenido la oportunidad de entrevistarlo.

Entre muchos otros hallazgos de gran valor, destacaremos en esta oportunidad el reconocimiento que hace Berlage (2013) de un carácter pendular en las referencias contextuales de Méndez Guédez y la búsqueda de estilos narrativos innovadores para iluminar esta temática:

La obra de Juan Carlos Méndez Guédez es un ejemplo paradigmático del movimiento pendular entre un aquí y allá visto que la temática de sus novelas y cuentos siempre están vinculados al viaje, al (auto) exilio y a la migración, ya sea en Venezuela o en España. En cada libro, el venezolano español innova con un estilo diferente a pesar de que, en todas sus obras, tanto sus personajes como su escritura cruzan el Atlántico en busca de una felicidad que dialoga entre dos o más países. (Berlage, 2013: 218)

Coincidimos con las ideas expresadas por Berlage (2013): el movimiento pendular entre dos referentes; la importancia que le da al viaje, al exilio y a las migraciones como formas de encarar esa oscilación entre España y Venezuela; la búsqueda de ideas narrativas innovadoras para trascender la tragedia migratoria en sí misma. Pero, al mismo tiempo, debemos recordar que el rasgo diferenciador de nuestro corpus es la recreación de la diáspora venezolana, con todos los matices que ello implica. De esta manera, la *oscilación cultural* que demostraremos en las seis novelas escogidas tienen esa cualidad distintiva; lo cual, a su vez, le permite a nuestro autor forjarse una voz particular en la literatura hispánica.

En este mismo orden de ideas, Berlage (2013) reconoce que Méndez Guédez ha logrado situarse en el panorama literario gracias a que ha tocado el tema de la migración desde sus inicios como narrador:

En el ámbito de la literatura y la migración hispánica, panorama que se está ampliando desde hace algunos años en España, el escritor de origen venezolano, Juan Carlos Méndez Guédez, ocupa un lugar privilegiado al tratar estas cuestiones desde su primer libro de cuentos en 1994. (Berlage, 2013: 218)

Cuando Berlage (2013) hace referencia a 1994 nos traslada al primer libro publicado por Méndez Guédez: *Historias del edificio*. Las novelas que hemos escogidos fueron publicadas entre 1999 y 2017, quiere decir que tanto ese primer libro de cuentos como las novelas de nuestros corpus conforman pequeñas partes de un proyecto de escritura de amplias dimensiones. Este viene gestándose desde hace más de dos décadas, y el diálogo con el tema migratorio ha sido crucial para su definición.

Finalmente, lo que ha hecho Berlage (2013) con el estudio de la obra de Méndez Guédez es allanar un camino de posibilidades críticas que nos han llevado al reconocimiento de muchas manifestaciones creativas de un mismo fenómeno; es decir, nos ha servido para entender que es posible multiplicar ficcionalmente esa relación fluctuante entre el país de origen y el de acogida, y que esta peculiaridad se convierta en una marca distintiva.

### 1.2.1.3. Escritura con doble nacionalidad

En sintonía con esta última idea de que actualmente la obra de Méndez Guédez es reconocible por un sello personal, Lorenzo García (2021) propone que su “doble nacionalidad” -en sentido literal y simbólico- es una marca narrativa bien definida:

La identidad como escritor de Méndez Guédez está marcada por su condición de “ciudadano con residencia permanente”, aunque también se siente con doble nacionalidad (venezolana y española) y “extranjero en todas partes” (Carreño, 2013). Se clasifica, por tanto, dentro de un grupo de escritores de origen hispanoamericano que viven y publican en España. Ellos no están ni aquí ni allá, sino entre dos mundos. Destacan en esta nómina los argentinos Clara Obligado, Flavia Company y Andrés Neuman; los peruanos Fernando Iwasaki y Santiago Roncagliolo; o los venezolanos Juan Carlos Chirinos, Karina Sáinz Borgo y Rodrigo Blanco Calderón. (Lorenzo García, 2021: 4)

Lorenzo García (2021) asocia la condición real del escritor con el punto de enunciación que elige en buena parte de su ficción; así un doble pasaporte se hace extensivo en la narrativa migrante de Méndez Guédez, aunque al mismo tiempo lo condena a ser “extranjero en todas partes”. Esta suerte de ubicuidad, de situación “entre dos mundos” que lo equipara con otros hispanoamericanos y venezolanos que viven y publican en España, igualmente es un rasgo que demostraremos al interior del corpus.

Nuestro mayor aporte en este sentido estriba en que demostraremos cómo esa vivencia migratoria de los venezolanos, que ha experimentado picos distinguibles desde finales del siglo XX hasta las primeras décadas del XXI, se narrativiza de manera diferente en las novelas de nuestro corpus. Este entresiglos muy prolífico para los imaginarios de la literatura venezolana contemporánea, en lo que respecta al tema migratorio, nos deja un flujo de desplazamientos humanos con compases de aceleración bastante dramáticos.

#### 1.2.1.4. Escritura móvil

Finalmente, incluiremos en esta revisión de antecedentes críticos relacionados con nuestra propuesta de *oscilación cultural* en la escritura de Méndez Guédez, con el reconocimiento de la importancia que tienen en la misma los procesos de desarraigo y rearraigo transformados en materia ficcional. Para ello, traemos a colación los hallazgos descritos por Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde (2022):

Víctor Carreño, en el ensayo “Identidades portátiles. Migración y cruce de fronteras en la literatura y el cine venezolanos” (2011), destaca la emergencia de una “fluida estructura del sentir” subyacente en los discursos enunciados desde las encrucijadas culturales. En esa zona movediza, el sujeto opera las negociaciones de sentido entre el pasado y el presente revisitando los afectos y las raíces identitarias con las que trata de construir nuevos territorios donde arraigarse; es decir, un asidero para las identidades móviles. A esa búsqueda de sentido a la subjetividad escindida y cambiante del sujeto en tránsito parecen responder las novelas de Juan Carlos Méndez Guédez, uno de los más destacados venezolanos de la contemporaneidad. (Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde, 2022: 143)

En esta oportunidad también estamos ante dos elementos destacables: la “fluida estructura del sentir” (Carreño, 2011) y la “identidad móvil” (Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde, 2022), ambas derivadas de las “zonas movedizas” en las que fluctúan las narraciones que habitan en distintos contextos culturales. Construcción de subjetividades escindidas, encrucijadas culturales, búsqueda de sentido en nuevos territorios, desarraigos, rearraigos; estas temáticas y algunas más, derivadas de esa fluidez del sentir detectada por Carreño (2011) -la cual nos recuerda a la liquidez descrita por De Chatellus (2012)- y de esa identidad móvil propuesta por Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde (2022) -que se asemeja al movimiento pendular demostrado por Berlage (2013)-, igualmente sostendrán el análisis de la *oscilación cultural* que proponemos.

No obstante, como hemos subrayado con los antecedentes críticos anteriores, nuestro análisis de la materialización textual de la *oscilación cultural* pretende ir más allá al demostrar en nuestro corpus una manifestación literaria con características definidas. En este sentido, aunque en el capítulo 2 desarrollaremos más ampliamente los conceptos asociados a nuestro aporte crítico, es oportuno indicar que esa tensión entre dos referentes culturales y contextuales se manifiesta principalmente a través de una *escritura altermoderna*, que se dirige hacia la conformación de una *estética del desplazamiento* y con *identidad diaspórica*.

Por último, para cerrar este apartado, solo nos queda por indicar que los objetivos que enumeraremos a continuación, así como la división del análisis de las novelas atendiendo a subtemáticas coincidentes, están pensados para dar cuenta de esa *oscilación cultural* en la narrativa de Méndez Guédez.

### **1.3. Objetivos**

#### **1.3.1. Objetivo general:**

Analizar parte de la producción narrativa del escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez para demostrar la existencia de una *oscilación cultural* en algunas de sus novelas transversadas por el tema migratorio venezolano, en tanto sus referentes ficcionales fluctúan permanentemente entre España y Venezuela.

### 1.3.2. Objetivos específicos:

- 1.3.2.1. Diseñar un marco crítico y contextual, con el fin delimitar las especificidades de lo que denominamos *narrativa oscilante* en Méndez Guédez.
- 1.3.2.2. Examinar las temáticas y las formas de organización narrativa de cada novela del corpus, de manera que podamos interpretar los diferentes matices que adquiere la representación del fenómeno migratorio venezolano.
- 1.3.2.3. Elaborar análisis comparativos de las novelas, las cuales han sido agrupadas de acuerdo con temáticas coincidentes referidas a la recreación del fenómeno migratorio venezolano.

## 1.4. Corpus seleccionado

Ediciones de las novelas de nuestro corpus: *El libro de Esther* (1999, 2011 y 2014), *Árbol de luna* (2000), *Tal vez la lluvia* (2009), *Arena Negra* (2012, 2013 y 2019), *Chulapos Mambo* (2011 y 2012) y *La ola detenida* (2017 y 2019).

### 1.4.1. *El libro de Esther* (tercera edición de *Lugar Común*, 2014)

En este texto la relación trasatlántica adquiere connotaciones nostálgicas al centrarse en la historia en un amor perdido. Eleazar es un periodista venezolano que en su juventud

amó platónicamente a Esther, hija de emigrantes canarios radicados en Caracas en los años setenta del siglo XX. Por avatares del destino se alejan durante más de quince años hasta que Eleazar, tras una crisis existencial derivada de un matrimonio fracasado, emprende la búsqueda de Esther, quien había vuelto a Tenerife hacía muchos años.

Lo que en principio iba a ser un viaje de ida y vuelta se convierte en un giro vital para el protagonista; su perspectiva de vida se modifica en la medida que reconstruye mentalmente su pasado, en la medida que se acrecienta su fascinación por ese presente enigmático que vive en Tenerife y en la medida que se abre la posibilidad de un futuro distinto al que le aguarda en Caracas.

Eleazar no es un emigrante propiamente, es un viajero, pero a lo largo de toda la historia siente una suerte de atracción por saber qué está detrás de esas vidas trastocadas por la migración. Lo podemos percibir en sus recuerdos cuando rememora la vida de los emigrantes canarios en Caracas que, aunque descrita desde la distancia, le resulta intrigante; pero también adquiere una dimensión mayor cuando, estando en Tenerife, esa vivencia adquiere connotaciones distintas.

Idealizar la vida de los extranjeros es un tópico común en el imaginario venezolano, de allí que nos es extraño que Méndez Guédez se interese por esta parte importante del devenir de la historia de Venezuela. Pero muy distinto a lo que ocurría regularmente en estos casos, en los que no se percibe la nostalgia o el sacrificio del inmigrante, el protagonista *El libro de Esther* tiene la oportunidad de descubrir que hay una realidad más allá de la bonanza y la exclusividad de los clubes hispano-venezolanos.

La resiliencia de los canarios en Caracas, su capacidad de transformar las condiciones adversas que les tocó enfrentar como inmigrantes en situaciones favorables desde el punto de vista económico y social, no deja de atraer al protagonista hasta que se encuentra con algunos de esos indios en su viaje a Tenerife.

#### 1.4.2. *Árbol de luna* (única edición: *Lengua de trapo*, 2000)

En *Árbol de luna* el hilo narrativo se abigarra dada la yuxtaposición de géneros textuales y fuentes de enunciación presentes: diálogos, cartas, fragmentos de diarios, monólogos, entre otros. Además, se suman a esta complicada red dialógica las perspectivas narrativas de los protagonistas: Estela/Maricruz y Tulio.

Estos, en una suerte de tragicomedia picaresca, migran de Venezuela a España por distintas razones y coinciden en una etapa de miseria económica y mala racha que los conduce por varias ciudades españolas. Aunque entre los planes de Estela/Maricruz no estaba salir de su país, el hecho de que ella y su marido ocuparan altos cargos en el gobierno venezolano -y se vieran comprometidos en un momento dado- precipita la huida de esta mujer que en principio viaja respaldada por una tarjeta sin límite de crédito pero que en el transcurso de la historia se ve sumida en la adversidad.

Tulio, por su parte, no tiene nada que ver con la clase política venezolana. Es un hombre que desea huir de sus frustraciones familiares y laborales. Los destinos de ambos protagonistas se encuentran en un breve encarcelamiento. Ambos consiguen un poco de

consuelo en esa de etapa de penuria económica gracias a que emprenden la misma cruzada por la sobrevivencia.

Desde el inicio de la narración Estela/Maricruz es descrita como una mujer sagaz, capaz de enfrentar los obstáculos sin importar los medios que utilice para ello. Tulio, por el contrario, se ve arrastrado por la personalidad arrolladora de su amiga y por la coincidencia de un pasado con referentes culturales compartidos.

El humor negro es lo que permite a Estela/Maricruz asumir una actitud crítica frente a la negligencia del gobierno venezolano, del cual ella formaba parte; también le facilita la comprensión de algunos episodios de corrupción en los se involucra en España. Esa malicia es lo que, finalmente, le permitirá volver a Venezuela porque decide plasmar en cartas vivencias comprometedoras de la gestión de su amante y las usa para chantajearlo. Tulio, sin embargo, escoge llevar un diario íntimo y no insistir en regresar a un trabajo sin futuro y a una vida familiar infernal; decide quedarse deambulando por España hasta conseguir nuevos propósitos de vida.

#### 1.4.3. *Tal vez la lluvia* (Única edición: DVD EDICIONES, 2009)

*Tal vez la lluvia* es, junto a *La ola detenida*, el testimonio de una contradicción propia de los procesos migratorios: el retorno al país de origen entraña un impacto inevitable en tanto las circunstancias de vida suelen haber cambiado a lo largo de los años. Este shock, originado por falsas expectativas creadas en torno al regreso es descrito por el narrador

de la siguiente manera: “Los que abandonamos nuestras ciudades, nuestros lugares, tenemos esa misma fantasía: pensamos que de algún modo el universo que dejamos atrás se queda congelado, y que al volver lo retomaremos en el punto exacto donde lo dejamos.”

Adolfo, el protagonista de *Tal vez la lluvia*, experimenta ese extrañamiento al volver a Venezuela después de muchos años. Le parece, sobre todo, que el paisaje humano no se asemeja en nada al que dejó cuando salió del país: tristeza generalizada, pesimismo colectivo atizado por las extenuantes nuevas rutinas impuestas por la escasez. Incluso llega a sentir miedo en aquellos lugares que otrora fueron sinónimo de felicidad.

Un tono melancólico inunda la propuesta narrativa de *Tal vez la lluvia*; nuestro autor logra ahondar en esas frustraciones inesperadas del regreso, deja al descubierto nuevos arraigos que se manifiestan en una madurez no asumida hasta ese momento. Ni siquiera el reencuentro con su antiguo amigo Federico logra disipar la nostalgia de su experiencia; por el contrario, la acrecienta.

Méndez Guédez vuelve a hacer uso de situaciones límite que conducen a un absurdo determinado, esta vez, por circunstancias sociales entendibles en un contexto profundamente desesperanzado y sin sentido. Solo en una Venezuela que lleva al borde del precipicio a muchos de ciudadanos es comprensible la fraudulenta propuesta que le hace Federico a Adolfo: casarse para poder salir del país y llegar a Europa con un estatus migratorio que le permita abrirse camino legalmente. Una vez allí cada uno continuaría con su vida.

#### 1.4.4. *Chulapos Mambo* (primera edición de *Lugar Común*, 2012)

En esta novela, Méndez Guédez crea una atmósfera narrativa paródica en torno a ciertos estereotipos de inmigrantes. Por ello el sarcasmo y el absurdo dominan en todo momento las historias de los tres protagonistas: Henry, Simao y Alejandro.

Henry Estrada es la caricatura de un seudoescriptor venezolano que viaja a Madrid para asistir a un evento académico organizado de manera fraudulenta por algunos compañeros del Ministerio de Cultura de Venezuela para el cual trabaja; todo con el fin de aprovechar los dólares preferenciales que daba el gobierno y, de paso, conocer mundo. Como una denuncia casi explícita a todos esos funcionarios ineptos que pululan en los ministerios chavistas, Méndez Guédez retrata lo peor de esa casta social de “enchufados”, dominada por clientelismos partidistas. Henry es lo que se conoce en Venezuela como un “escritor de la Revolución”; esto es: una persona de dudosa reputación literaria, con una pluma mediocre, encargada de llevar a feliz término ideas populistas extravagantes. De estas, podemos destacar como las más ingeniosas los talleres literarios para gente analfabeta o la elaboración de una colección de libros para ser distribuida gratuitamente en los colegios venezolanos a cambio de que se instruyera académicamente según la perspectiva chavista.

Como muchos de los personajes ligados al gobierno chavista, Henry es incongruente en su proceder: defiende a ultranza las virtudes del Socialismo del siglo XXI, se declara enemigo de las economías capitalistas explotadoras, pero le gusta vivir rodeado de lujos y comodidades. Su suerte termina cuando en Venezuela, tras disturbios civiles, el

Comandante renuncia temporalmente al poder; dado el caos, las tarjetas “doradas” que costeaban su estancia en Madrid quedan bloqueadas.

Simao Dos Santos, por su parte, es el otro protagonista venezolano de *Chulapos Mambo*. Encarna la otra cara de la moneda de la Venezuela chavista. Descendiente de un matrimonio mestizo, creció en la clase media alta caraqueña rodeado de las comodidades propias de ese estrato social conformado por emigrantes europeos que lograron establecerse y prosperar comercialmente en el país caribeño. En sus recuerdos rememora las infatigables jornadas laborales de sus padres, quienes debían atender simultáneamente una panadería, un restaurante de pollos asados y una pizzería. Junto con su hermano, Simao pudo disfrutar de la bonanza económica de estos comercios: educación en los mejores colegios privados de Caracas, ropas y calzados de marcas, coches de alta gama. Y como muchos herederos de estos modestos emporios, no tenía la intención de “desperdiciar” su vida trabajando duro como lo hacían sus padres. Sus planes eran otros: estudiar una carrera universitaria que no representara mayor esfuerzo y esperar la muerte de su padre para cobrar la herencia.

No obstante, como el resto de la trama tragicómica de la novela, el destino de Simao da un giro inesperado cuando los negocios de su familia fueron saqueados y destrozados en una oleada de disturbios civiles que él mismo ayudó a atizar. En una incongruencia tan absurda como la de Henry, este personaje consiguió acabar en pocas horas con la estabilidad familiar. A partir de allí el destino de Simao se fue haciendo cada vez más incierto: de Venezuela se mudaron a Portugal para abrir una carnicería con los pocos

ahorros salvados, quebraron al poco tiempo y se trasladan a Madrid huyendo de algunos acreedores. Terminaron viviendo hacinados en un piso del único edificio derruido de la calle General Yépez del exclusivo barrio madrileño de Salamanca.

El tercer protagonista, Alejandro, es un canario residente en Madrid que logró sacar adelante, junto a su mujer Candelaria, un negocio textil que inició modestamente en su isla natal. De los tres es el personaje más retorcido; con un ingenio maquiavélico para dirigir su negocio, se vale constantemente de malas artes para lograr sus objetivos. Arrogante, mujeriego, desprecia a su esposa por la sencillez que la caracteriza. Es un emigrante canario que reniega de sus raíces, de la pobreza de sus orígenes.

Alejandro es quien urde el oscuro plan que lo unirá a los destinos de Simao y Henry. La idea era hacer que su esposa se hiciera amante de uno de ellos para chantajearla y poder llevar una doble vida con una chica rusa que lo había deslumbrado. A pesar de ser un sinsentido desde el inicio, la confabulación se desarrolla brevemente en una sucesión de acontecimientos extraños. Al final todos quedan al descubierto por Candelaria, quien los denuncia y los condena a compartir futuro en prisión.

La ironía que destila el narrador, en lo que respecta a ciertas condiciones de determinados emigrantes, justifica su inclusión en nuestro corpus. La burla constante que cierne sobre algunos estereotipos maniqueos y sobre el lenguaje, problematiza la voluntad de Méndez Guédez de repensar muchas realidades asumidas per se.

#### 1.4.5. *Arena Negra* (primera edición de *Lugar Común*, 2012)

Voces narrativas distintas se mezclan para ofrecernos una perspectiva otra del abandono. La pérdida de un padre que deja atrás a su familia en Tenerife, en dos oportunidades, para irse a Venezuela se convierte en leitmotiv de una periodista/escritora que encuentra en ese suceso una excusa para reinventarse permanentemente.

La protagonista de *Arena Negra* se nutre, por un lado, de la fortaleza que demuestra su madre al sobrellevar el estado de indefensión en la que queda después de que su marido huye de casa. La figura materna va adquiriendo un estatus casi épico en tanto no solo supera la hostilidad de un ambiente que la condena por no tener a su lado un hombre que la respalde legal y emocionalmente; también porque gracias a su moderado empoderamiento allana el camino de su hija para que pueda desarrollarse profesionalmente. La imagen de la madre se va iluminando desde la taciturnidad de una insomne que no se explica cómo no pudo entrever el hastío de su marido hasta la estampa reconfortante de una mujer con independencia económica modesta y con la capacidad de manejar su destino, incluyendo la libertad de elegir un amante.

Otra veta que alimenta la identidad de la protagonista de *Arena Negra* es la figura del padre ausente. El hecho de que se haya ido dos veces a Venezuela (la primera en un barco clandestino con toda la vulnerabilidad de su estatus ilegal y, luego, por arraigo a la tierra en la que consigue una posición económica acomodada y en la cual forma una nueva familia), le permite idealizar la vida del inmigrante. Imagina, permanentemente, que la aventura y el exotismo forman parte del día a día de su padre en Venezuela; se construye

un país imaginario gracias a su afición a la literatura venezolana. Sus fabulaciones llegan al punto de atribuirse falsamente un padre muerto de manera heroica en una tierra lejana y fascinante.

#### 1.4.6. *La ola detenida* (primera edición de *Harper Collins*, 2017)

*La ola detenida* debe su nombre a una falsa leyenda indígena sobre el Ávila, la montaña que limita el valle de Caracas. Según esa historia, una tromba marina que amenazaba la ciudad quedó petrificada gracias a la intervención del dios Amaliwaka. Magdalena Yaracuy es la singular protagonista de esta novela negra que retoma la oscilación cultural entre España y Venezuela; es descrita como una detective de procedimientos heterodoxos que incluye buenas dosis de brujería. De esta manera, Méndez Guédez vuelve a la narración de tintes excesivos y de acontecimientos al límite.

Magdalena es contratada por un político español, influyente y adinerado, para que dé con el paradero de su hija Begoña en Venezuela. Esta joven madrileña, de familia acomodada y extremadamente religiosa, realmente era una espía encubierta entrenada por la inteligencia francesa para que “prestara apoyo” en determinados focos de conflicto social. Fue enviada a Caracas para que entrenara a algunos miembros de los llamados “colectivos” (grupos civiles encargados de blindar de forma violenta ciertas prácticas populistas del gobierno chavista). Allí desapareció y su padre temía por la vida de su hija, en virtud de los alarmantes índices de violencia, asesinatos y secuestros del país caribeño.

Al entrar en contacto con su país natal, luego de veinte años de ausencia, Magdalena se ve envuelta en una nueva realidad que solo conoce referencialmente. Fue escogida por su conocimiento del entramado sociocultural venezolano, no obstante, al adentrarse en los entresijos caraqueños se da cuenta de que la dinámica de su país se había enrevesado al punto de volverse asfixiante. Corrupción, connivencia entre cuerpos policiales y grupos paramilitares, civiles al servicio de inteligencias nacionales y extranjeras, eran solo algunos de los matices oscuros de la ciudad.

En *La ola detenida* el tema de la extranjería adquiere la tesitura de todo proceso migratorio que se alarga en el tiempo. Magdalena se siente extranjera en su propia tierra, un extrañamiento atribuible a su nuevo arraigo. Se reencuentra con una Caracas desdibujada que la hace recurrir permanentemente al mecanismo de la memoria; la convierte así en una ciudad imaginada, habitada por los recuerdos de su juventud.

## **1.5. Plan de capítulos**

### **1.5.1. Capítulo crítico contextual**

Aunque cada análisis comparativo cuenta con un marco crítico propio, en virtud de que los fenómenos narrativos que demostraremos son distintos en cada caso, existen elementos coincidentes de relevante trascendencia, tales como lo concerniente a los contextos literarios en los que se mueve Méndez Guédez. En este sentido, incorporaremos

algunas reflexiones sobre cómo la *narrativa oscilante* de nuestro autor fija sus coordenadas entre un lugar y otro eligiendo ser dual en muchos aspectos.

Por otra parte, en lo que respecta a la tríada polémica viaje, migración y exilio, esbozaremos argumentaciones teniendo como referente real la diáspora venezolana que se originó hace más de dos décadas y continúa en plena evolución. Acerca de este punto, estamos conscientes de que nos aproximaremos a representaciones ficcionales de fenómenos en sí mismo controvertidos, ya que ni siquiera los países que están inmersos en el vertiginoso flujo de los desplazamientos humanos se rigen por los mismos parámetros para su conceptualización.

Debido a la multiplicación de posturas críticas, la mayoría de las veces ha sido un trabajo titánico configurar un marco que sea cónsono con las expectativas metodológicas necesarias para cada análisis comparativo; no obstante, lejos de aproximarnos a la lectura de las novelas a través de concepciones unívocas, hemos procurado movernos entre una disciplina discursiva y otra para dar cuenta de la especificidad de los procesos migratorios representados en nuestro corpus.

Sobre esto último, los viajes, las migraciones y los exilios recreados por Méndez Guédez no se agotan en la tragedia implícita en ellos; por el contrario, nuestro autor logra crear un efecto expansivo, en torno a los mismo, de gran riqueza literaria.

### 1.5.2. *El libro de Esther y Arena Negra*

El primer capítulo de análisis comparativo versa sobre las novelas *El libro de Esther* y *Arena Negra* porque en ambas la relación trasatlántica Venezuela-Canarias es un eje conductor importante. Al respecto, demostraremos que el fenómeno migratorio, al estar enfocado desde la perspectiva de unos protagonistas que no son migrantes, adquiere dimensiones distorsionadas por la distancia entre el personaje y las vivencias que pretende asir. Asimismo, en el análisis que proponemos de *El libro de Esther y Arena Negra* cobra especial relevancia el lenguaje para la configuración de la sexualidad y para la elección de los objetos de deseo.

Un aspecto también imprescindible para su inclusión en el corpus, ha sido el hecho de que la *oscilación cultural* entre los referentes España y Venezuela no se logra a través del traslado físico de los personajes. Se produce, por ejemplo, gracias a los recuerdos del protagonista de *El libro de Esther*, quien reconstruye su pasado en Caracas o a las anécdotas de los indianos y de los inmigrantes de segunda generación con los que se topa. O surge en forma de trauma, como ocurre en *Arena Negra*, ya que el padre de la protagonista abandonó a su familia en Tenerife para irse a Venezuela y esto tiñe de pesimismo todo el tono narrativo de la novela.

Finalmente, seremos testigos de la recreación de una etapa del fenómeno migratorio venezolano que se produjo entre los años cuarenta y ochenta del siglo XX con la llegada de españoles y otros extranjeros a Venezuela, para luego evidenciar el drástico cambio de sentido de ese flujo migratorio que se inicia en la etapa finisecular.

### 1.5.3. *Árbol de luna y Chulapos Mambo*

Esta parte de nuestra investigación se centra en las novelas *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo*. En ellas predomina la recreación ficcional de estereotipos sociales vinculados a la migración de venezolanos a España durante las primeras décadas del Siglo XXI. Sus protagonistas no experimentan el fenómeno de la migración trasatlántica tangencialmente sino en carne propia.

Distinto a lo que ocurre en las novelas del capítulo anterior, en *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo* la confluencia de personajes españoles y venezolanos que han tenido alguna experiencia migratoria de primera mano, nos ofrece una visión caleidoscópica de este fenómeno intercultural. De allí que todas las sensibilidades son conducidas hasta límites insospechados, de manera que queden en evidencia muchas de las adversidades que les toca enfrentar a los migrantes.

Un aspecto similar, no obstante, es que la *oscilación cultural* vuelve a materializarse en la ficción sin necesidad de que los protagonistas se muevan entre uno y otro destino. El país de origen se reconstruye imaginariamente a partir de los estímulos que aporta el de residencia; los acontecimientos se desarrollan en España y -en medio de las peripecias que les toca hacer para sobrevivir- los personajes compartirán sus referentes culturales venezolanos, y todo ello nos facilitará la reconstrucción de un pasado individual y colectivo.

Finalmente, como en *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo* la mirada que se cierne sobre el fenómeno migratorio no proviene de la experiencia de terceros, como dijimos, veremos

retratadas algunas decisiones erradas que toman algunos personajes venezolanos para poder sobrevivir en España sin los medios necesarios para hacerlo; advertiremos la presencia de sujetos que eligen mal una y otra vez dadas las condiciones de orfandad institucional a la que se ven expuestos.

#### 1.5.4. *Tal vez la lluvia y La ola detenida*

En las novelas que estudiaremos en este apartado el desplazamiento hacia el lugar de origen sí se ficcionaliza al interior de las historias, y este hecho permite que emerja una lectura crítica de las circunstancias que se originan en torno al regreso migratorio. Los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* viajan a Caracas y la *oscilación cultural* entre España y Venezuela adquiere una connotación distinta debido a un rasgo negativo implícito en el regreso: el shock que sufren los personajes ante circunstancias de vida diferentes. La topografía imaginaria que recrea Méndez Guédez en estas novelas del corpus, esas ciudades de ficción que intentan parecerse a las de los recuerdos de los protagonistas, se van haciendo cada vez más incomprensibles porque se imponen nuevas dinámicas urbanas.

Por otro lado, en *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* encontraremos reflexiones sobre el duelo migratorio que no encontramos en las otras novelas incluidas en nuestro corpus. Este hecho obedece, principalmente, a que solo en estas últimas novelas se completa el ciclo de ida y vuelta, y esta etapa queda inflingida como una huella indeleble en la sensibilidad de los personajes.

Finalmente, debido a que los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* vuelven a Caracas en distintas circunstancias, reinterpretan la topografía de la misma desde perspectivas también diferentes. Efectivamente no vuelven a la misma ciudad de sus respectivas etapas juveniles/adultas, pero tampoco la van reviviendo de la misma forma tras largos años de ausencia. En tal sentido, podremos constatar que son dos escenarios de regreso distintos y que la decepción implícita en ese retorno se vive de manera diferente en cada caso, aunque coincidan en el hecho de que comparten una herida psíquica por el hecho de ser migrantes.

Nuestra época -ya lo sabemos- está signada por la dispersión migratoria, la transterritorialidad, los desplazamientos, al punto de que términos como migrantes, fronteras, etc., suelen imponerse por sus connotaciones no tanto geográficas como culturales y políticas.

J. Fornet

## **2. Marco crítico/contextual**

### **2.1. Diálogo interdisciplinario**

Los postulados provenientes de distintos campos del saber nos han permitido pensar el mundo, tratar de entender cómo determinadas producciones simbólicas de nuestra cultura tienen su razón de ser dentro de un tiempo y espacio determinados. Por su parte, la crítica interdisciplinaria se ha convertido en el vehículo idóneo capaz de transitar por diversas disciplinas y de conseguir aproximaciones metodológicas cada vez más problematizadoras. En el caso que nos ocupa la delimitación de los objetos de estudio y el diseño de herramientas metodológicas útiles para analizarlos no son la excepción; por ello antes del abordaje propiamente dicho del corpus consideramos oportuno dedicar este capítulo introductorio a la exposición de determinados conceptos, algunos de ellos ampliamente conocidos, de capital importancia para nuestra investigación.

En principio, como ya señalamos, el análisis de los textos se hará desde distintas disciplinas y más allá de la combinación de métodos de investigación, nuestra perspectiva interdisciplinaria se sostiene en la apropiación de conceptos que nos parecen útiles a la hora de explicar las temáticas detectadas en las novelas. Así lo estrictamente exclusivo de la crítica literaria se complementará, en nuestro caso, con disciplinas como la sociología, la filosofía, los estudios de género, entre otros.

Esta suerte de refiguración del pensamiento social, como la denomina Geertz (1973), nos ha permitido configurar un mapeado conceptual propio que se nutre de diversos campos del saber. Asimismo, como también aclara Geertz, la pertinencia de la

apropiación de algunos análisis que antes eran usados de forma exclusiva para la explicación de hechos eminentemente filosóficos o sociológicos viene dada porque pretendemos trascender la funcionalidad primigenia de los textos literarios. Estos últimos al verse permeados por otros discursos también han desdibujado sus fronteras y hoy en día forman parte de cuerpos textuales híbridos, impensables hasta hace algún tiempo ya que el discurso literario se sostiene sobre el contrato de la ficcionalidad.

Entonces, gracias a la reconfiguración de las ciencias sociales antes mencionada podemos aproximarnos a la literatura desde la perspectiva interdisciplinaria. Así mismo, queda claro que entendemos los alcances de la ficción: las novelas que analizaremos son ante todo obras literarias; sin embargo, como investigadores, debemos trascender esta primera y principal funcionalidad para develar qué otros mensajes dejan entrever las distintas representaciones ficcionales escogidas para nuestra investigación.

En este sentido, hemos diseñado un marco metodológico delimitado por cuatro puntos esenciales: campos literarios referenciales, perfiles de escritores migrantes, coordenadas de una propuesta narrativa oscilante y el reflejo literario de una tragedia venezolana. A continuación, desglosaremos cada uno de ellos para tratar de dar cuenta del lugar que ha elegido Méndez Guédez para construir parte de su obra narrativa.

## 2.2. Campos literarios referenciales

Como primer aspecto en la configuración de nuestros propios parámetros metodológicos, debemos indicar que los campos culturales en los que se mueve actualmente Méndez Guédez complejiza la definición de su posición dentro del mundo literario. Aunque es un escritor que emigró hace más de dos décadas de Venezuela, y que ha publicado la mayoría de textos en España, forma parte ineludible de la vida intelectual venezolana.

La participación activa de Méndez Guédez en ambos contextos sociales genera un posicionamiento directamente vinculado con las tensiones que se producen en ellos. Tal como explica Bourdieu (2006), los campos intelectuales funcionan con una lógica propia:

El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza; esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que se oponen o se complementan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. (Bourdieu, 2006:135)

Estos “campos magnéticos” en los que entran en juego distintas fuerzas da como resultado una serie de posicionamientos propios de los actores involucrados, lo cual además le confiere una particularidad a ese campo intelectual en un momento histórico determinado. En tal sentido, las novelas de nuestro corpus, en tanto actos de enunciación de un escritor, forman parte del debate público generado entre finales del siglo XX y las primeras décadas del XXI en torno a fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales ligados a la migración de venezolanos que escogen como lugar de destino la Península Ibérica.

Es de considerar, entonces, que estos productos culturales al estar permeados por una visión crítica se convierten en parte del posicionamiento asumido por Méndez Guédez frente a la realidad sociocultural de su país de origen y el de acogida. Estos referentes contextuales, además, son representados en las novelas desde la sospecha porque los personajes y las situaciones a las que se enfrentan en un lugar y en otro pueden leerse como un cuestionamiento de determinados aspectos culturales vinculados al fenómeno migratorio.

Por otra parte, la propuesta de Bourdieu (2006) de definir los campos intelectuales como “campos de lucha”, en los que se manifiestan ciertas pugnas ideológicas, determina un cambio sustancial en la concepción misma del autor ya que las obras literarias son productos culturales condicionados por ciertas posibilidades de producción y estas vienen dadas según la posición del intelectual en un lugar en la red social. En tal sentido, es evidente que las temáticas de las novelas del corpus, estrechamente vinculadas al fenómeno migratorio venezolano, le han permitido a Méndez Guédez procurarse una voz tanto en la literatura venezolana como en la española.

Elementos como el mencionado han incidido en nuestra lectura de las novelas de Méndez Guédez, ya que en nuestro análisis textual no solo tomamos en cuenta el discurso o la red de discursos en sí misma; también hemos tenido presente el problema de la fuente de enunciación y el lugar que ésta ocupa dentro del campo de poder y su efecto en la evolución temática o estilística de nuestro autor. De esta manera, al desarrollar sus propias

estrategias de ingreso al campo cultural hispano venezolano Méndez Guédez pone de manifiesto otro aspecto clave que explica Bourdieu (2006):

La relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, con la obra misma, se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. (Bourdieu, 2006: 135)

El posicionamiento de Méndez Guédez, como podemos entender a partir de esta cita, es posible rastrearlo en los distintos actos comunicativos que lleva a cabo. En lo que respecta más específicamente al ámbito literario, tenemos que gran parte de los textos ficcionales de Méndez Guédez apuestan por construir una pertenencia cultural oscilante entre Venezuela y España. En este sentido, nuestro escritor se ha ido consolidando como un tipo de productor de bienes literarios que se perfila el espacio cultural hispano venezolano como una voz narrativa consciente y consecuente con su naturaleza migrante.

A continuación, delimitaremos los contextos de enunciación en los que Méndez Guédez participa activamente para procurarse un lugar en la narrativa hispánica, y este ejercicio nos conduce hacia dos direcciones: la primera tiene que ver con el contexto literario español, donde sabemos que nuestro autor ha publicado la mayor parte de sus textos; y la segunda se refiere al contexto literario venezolano, del cual también forma parte importante. Autores como Méndez Guédez, al ser figuras públicas duales, también forman parte de universos literarios distintos: en España es parte de la llamada *literatura de la inmigración* y en Venezuela se le reconoce como un *escritor de la diáspora*.

### 2.2.1. Contexto literario español: *literatura de la inmigración*

La literatura dedicada al tema de la migración en la Península Ibérica se le conoce como *literatura de la emigración y literatura de la inmigración*. Estas categorías delimitan, por un lado, los textos literarios cuyos temas centrales gravitan en torno a las migraciones de españoles tanto en el interior como fuera del país y, por otro, las obras que recrean historias vinculadas a las experiencias migratorias de escritores de origen extranjero que residen en suelo español.

En el caso que nos ocupa, lo más obvio es incluir nuestro corpus como parte de la *literatura de la inmigración* dado que Méndez es un escritor de origen venezolano que ha hecho su carrera literaria en España; y así lo es. Sin embargo, creemos que esa categorización es muy generalista a la hora de calibrar los matices de cada proyecto de escritura. Indudablemente comparte muchos puntos en común con otros escritores inmigrantes que han publicado en España, pero también hemos hallado en la narrativa de Méndez Guédez rasgos que lo distinguen; y una de estas principales características diferenciadoras es la *oscilación cultural* que demostraremos al interior del corpus elegido.

En este mismo orden ideas, varios críticos han cuestionado la validez y el alcance de un rótulo que aglutina las producciones literarias de escritores provenientes de distintos puntos del planeta y con condicionantes diametralmente opuestos, en muchos casos, ya que por sí solo es insuficiente para dar cuenta de todas las particularidades que se evidencian al interior del mismo. Seguidamente, mostraremos algunos hitos de este amplísimo debate.

### 2.2.1.1. Contornos de la *literatura de la inmigración* en España

Al interior de *la literatura de la inmigración* en España hay infinidad de aristas; no obstante, dado el alcance de nuestra investigación, no podemos abarcarlas en su totalidad. Por ello hemos decidido exponer algunos tópicos que nos han permitido comprender mejor la obra de Méndez Guédez.

En principio, debemos considerar la experiencia migratoria real de cada escritor inmigrante. Al respecto, M. Zovko (2017), una estudiosa del tema que lleva más de una década publicando investigaciones sobre la presencia de los inmigrantes en la literatura española, nos advierte que el estudio de la *literatura de la inmigración* publicada en España debe tener presente tanto las diversas experiencias migratorias de los escritores como el variado abordaje del tema migratorio por parte de muchos de ellos.

La literatura escrita por autores de origen extranjero residentes en España ofrece una amplia variedad tanto de voces narrativas como de temas abordados en sus textos, muchos de los cuales giran en torno -directa o indirectamente- a la complejidad y la multiplicidad de facetas que conlleva el proceso migratorio. Estos escritores difieren en cuanto a su cultura de origen, la edad en la que emigraron, los motivos por los que emprendieron el viaje, así como sus circunstancias personales. (Zovko, 2017: 57)

Esta presencia de rasgos distintivos, temáticas diversas y perspectivas narrativas diferenciadas al interior de la *literatura de la inmigración* publicada en España detectada por Zovko (2017), también ha llamado la atención de otros críticos (Kunz, 2002; Iglesias Santos, 2010; Collado, 2018) y nos ha permitido configurar un marco crítico propio para el abordaje de las novelas de nuestro corpus. Sin embargo, no debemos perder de vista que no toda la literatura producida por escritores de origen extranjero tiene como tema

central el proceso migratorio, tal como aclara Zovko (2017), ni todos cuentan con el mismo bagaje cultural ni con las mismas motivaciones para escribir:

Se han publicado novelas que han centrado su mirada en el proceso de la integración del inmigrante en el país receptor y en el ambiente mestizo que se percibe en la actualidad en las urbes babelizadas de la Península. Destaca la labor de los escritores de otros países que en sus textos han podido reflejar sus propias experiencias. Éste es el caso de Juan Carlos Méndez Guédez, venezolano afincado en Madrid (...). (Zovko, 2017: 57)

Por otro lado, un aspecto también de interés en la caracterización de la *literatura de la inmigración* en España es el tipo de personajes inmigrantes que aparece más representado. En este sentido, parte de la crítica que aborda este tema concluye que los escritores españoles suelen decantarse por personajes literarios inspirados en inmigrantes africanos, y por una tendencia a la conmisericordia en el tratamiento de esta temática literaria. Sobre este punto en particular, Andrés-Suárez (2004) esgrime el siguiente argumento:

La travesía del Estrecho de Gibraltar, relacionada con los viajes míticos de iniciación, ha acaparado en la actualidad el protagonismo de los textos literarios españoles que abordan la inmigración africana y representa a la vez una barrera (frontera), un obstáculo, para acceder al paraíso del bienestar. La expresión *cruzar el Estrecho* se ha hecho sinónimo de *cruzar el charco* o *hacer la América*. (Andrés-Suárez, 2004: 56)

Esta tendencia delimitada por Andrés-Suárez (2004) ha sido denominada como *africanización*, y se asocia al hecho de que en el imaginario colectivo español predomina la imagen del inmigrante africano que llega al país de forma ilegal, a los problemas que ha tenido que enfrentar España como país receptor de este tipo de inmigrantes sin estar preparado para ello, y a la cobertura mediática que ha seguido de cerca el fenómeno y ha creado matrices de opinión negativas sobre el mismo (Soler-Espiauba, 2004; Corroto,

2007; Zovko, 2009; Ordatey-Wellington, 2012). Quiere decir que esta insoslayable propensión de *la literatura de la inmigración* en España depende, en gran medida, de factores extraliterarios que influyen decisivamente en el foco de interés tanto de los escritores como de los lectores.

Ahora bien, esta tendencia de algunos escritores que tratan el tema de la inmigración a través de personajes africanos enfrentados a escollos para poder acceder a una vida mejor, es solo una muestra de la pluralidad de la *literatura de la inmigración*. Otra veta creativa que surge también en el seno de la misma es la producida por autores hispanoamericanos radicados en España, entre los que se cuenta Méndez Guédez. De allí que sea inevitable que vayan surgiendo subcategorías de forma espontánea, ya que *literatura de la inmigración* no debería ser un cajón de sastre en el que van a parar todas las creaciones escritas por inmigrantes o sobre inmigrantes.

Acerca de las temáticas más recurrentes detectadas en la literatura producida por escritores provenientes de Hispanoamérica, encontramos historias en las que los protagonistas deben enfrentar las dificultades propias de integración al mercado laboral y la precariedad de las condiciones en las que viven en España (Valladares-Ruiz, 2012; Zovko, 2017; Lorenzo-García, 2021), así como relatos que se sitúan en los países de origen conservando muchas de sus marcas lingüísticas y gran parte de sus tradiciones nacionales (Berlage 2014; Gallego-Cuiñas 2016; Mesa-Gancedo, 2021). Aunque, vale decir, allí no se agotan ni las temáticas ni las innovaciones narrativas que intentan transitarlas.

### 2.2.1.2. ¿Literatura de la inmigración, literatura inmigrante en España o literatura española de inmigrantes?

En la documentación que hemos recopilado para apoyar nuestro análisis sobre la narrativa de Méndez Guédez nos hemos topado una y otra vez con los términos que encabezan este apartado. Vale decir, como indicamos más arriba, que muchos no están de acuerdo con esas categorías porque son limitantes. En este orden de ideas, Blanco Calderón (2018) se muestra abiertamente descontento con los nombres utilizados para denominar la producción literaria de los escritores de origen extranjero que residen y publican en España:

No se puede hablar de una “literatura inmigrante en España” sin el riesgo de concebirla como un corpus que se presenta ya constituido antes de, literalmente, *entrar* en España. Sobre todo, cuando muchos autores de esa tendencia, aunque de origen latinoamericano, viven y escriben desde la propia España. Igualmente, hablar de la “novela española de inmigrantes” parte de un presupuesto contrario, pero menos erróneo: que el lugar de escritura, que es también el lugar de llegada de los personajes inmigrantes, basta para otorgar una nacionalidad a determinadas obras de la literatura. (Blanco Calderón, 2018: 223)

Más allá de la funcionalidad o la validez de las categorías literarias que cuestiona Blanco Calderón (2018) en esta cita, nos interesa destacar un aspecto primordial para la comprensión de nuestro trabajo de investigación: el lugar de la escritura de Méndez Guédez actualmente -simbólico, pero también real- se transforma en un lugar imaginario dentro de algunas de sus obras para recrear experiencias migratorias diversas. Entonces, la coincidencia entre lugar real del ejercicio de escritura creativa y el lugar ficcional, como demarca Blanco Calderón, es determinante para entender parte del proyecto narrativo de Méndez Guédez, especialmente de las historias que recrean procesos migratorios, porque

sus protagonistas no se mudan de Buenos Aires a Berlín o de Bogotá a Viena; sus personajes suelen viajar entre Barquisimeto, Caracas, Madrid, Salamanca y Tenerife, lugares que han sido sustanciales en la carrera literaria de nuestro autor.

Entonces, el lugar físico donde Méndez Guédez desarrolla su labor de escritura importa en la medida en que se alimenta de él para enriquecer su narrativa. Caso similar sucede con su país de origen, aunque de forma inversamente proporcional: lejos le queda a nuestro autor la Venezuela de los años noventa del siglo pasado que dejó atrás, pero eso no es impedimento para reconvertirla en espacio ficcional de muchas de sus historias. Así, aunque el lugar físico de la labor de escritura no se corresponda con el lugar que suele recrear en algunos textos, hay un importante proceso de recuperación de la memoria colectiva de un país en un momento histórico dado.

En otro orden de ideas, no es casual que sean los mismos escritores hispanoamericanos quienes cuestionen el rótulo *literatura de la inmigración* en España. Blanco Calderón (2018) es un escritor de origen venezolano y Roncagliolo (2007), quien tiene una opinión similar, es peruano:

Quizá el único momento en que se puede hablar de una narrativa inmigrante, sea precisamente el momento en que sus autores dejan de ser inmigrantes y pasan a formar parte del paisaje social europeo. Entonces pueden alzar una voz por lo que comparten, pero entonces lo comparten también con una sociedad de acogida cuyo rostro han contribuido a cambiar. (Roncagliolo, 2007: 156)

Al parecer, no importa tanto la nacionalidad de un escritor; o si publica dentro o no de las fronteras de su país de origen. En lo que convergen Blanco Calderón (2018) y Roncagliolo (2007) -así como también Méndez Guédez-, es en el hecho de que la

integración a un contexto cultural otro modifica inexorablemente tanto la perspectiva creativa como la fisonomía de esa sociedad de acogida. Como bien explica Roncagliolo (2007), la narrativa inmigrante emerge, paradójicamente, cuando el escritor deja de ser un inmigrante.

Y esta es una transformación trascendental para la producción literaria de cualquier escritor, como podemos deducir de esta idea de Mesa Gancedo (2021): “Al decir “narrativa hispanoamericana en España”, se define a la vez un lugar de enunciación y un lugar del enunciado que parece tener cierta estabilidad. Y, sin embargo, el lugar de autores y lectores es -obviamente- móvil.”. (307)

El lugar de enunciación cambia inevitablemente debido al desplazamiento que experimenta el lugar del enunciado, de allí que Mesa Gancedo (2021) en el mismo artículo utilice el término *amerispánico* para referirse a las narrativas de escritores hispanoamericanos que hacen vida en España y que recrean experiencias migratorias a través de distintos procedimientos ficcionales:

Las aporías del desarraigo admiten a veces un tratamiento satírico. La vivencia del inmigrante puede verse también como una fatalidad que prueba que el mundo está mal hecho, y que el sujeto debe arreglárselas en él como sea. Cuando el discurso se enfrenta al estereotipo, es el momento en el que se hace más evidente la alternativa entre el modo narrativo con el que el relato va a transcribir la **experiencia amerispánica**. [énfasis añadido] (Mesa Gancedo, 2021: 307)

De esta última cita de Mesa Gancedo (2021) nos quedamos con el reconocimiento de que Méndez Guédez es un escritor capaz que traducir su “experiencia amerispánica” a través del tratamiento satírico de las vivencias de los inmigrantes y del cuestionamiento de los estereotipos tradicionalmente asociados a ellos.

### 2.2.1.3. Escritor migrante o escritura migrante en la *literatura de la inmigración*

A pesar de ser una categoría controvertida, no obstante, la *literatura de la inmigración* en España ha sido aceptada por muchos críticos para dar cuenta de una realidad inocultable: la sociedad en general, y la literatura en particular, están cambiando gracias a los inmigrantes que fijan su residencia en suelo español. Ya Roncagliolo (2007) señalaba un antes y después del paisaje europeo en este sentido. También defiende la contribución de algunos inmigrantes en la configuración artística de un campo cultural cada vez más heterogéneo. Así mismo, al final de sus reflexiones distingue el aporte de Méndez Guédez en el entramado literario sobre la inmigración:

El rostro de España sigue cambiando y la narrativa empieza a reflejarlo. Hasta el momento, sólo he conseguido una novela escrita en español que toque el tema de la inmigración: *Una tarde con campanas*, del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez (Alianza Literaria), narra los contrastes del encuentro de culturas desde la perspectiva de un niño cuyo origen nacional nunca se desvela. (Roncagliolo, 2007: 158)

Han pasado más de quince años desde que Roncagliolo (2007) hiciera esta afirmación sobre la novela *Una tarde con campanas*, y si bien ha corrido mucha tinta desde entonces y hoy en día el corpus de la *literatura de la inmigración* en España es cada vez más creciente no debemos perder de vista que Méndez Guédez es reconocido por Roncagliolo como uno de los primeros escritores hispanoamericanos en tocar ese tema.

Por otra parte, si en el 2007 Roncagliolo describe un contexto literario español que está cambiando de fisionomía, doce años más tarde -y después de una década de abordaje del tema de la *literatura de la inmigración* en España, como reseñamos más arriba- Zovko (2019) confirma la modificación de la imagen tradicional de una España de emigrantes:

Modificada su imagen de país tradicionalmente emisor de emigrantes, la España de hoy se ubica dentro de las coordenadas universales en las que el comercio internacional y los frecuentes desplazamientos componen el llamado mundo global. La literatura no ha tardado en representar el fenómeno de la inmigración introduciendo personajes venidos de fuera que revelan la diversidad cultural, racial y religiosa que dictan las dinámicas sociales del presente. (Zovko, 2019: 9)

Zovko (2019) sostiene que los desplazamientos humanos son movimientos inherentes al nuevo orden mundial y que, por tanto, la literatura que elige representarlo forma parte de la misma dinámica cultural. También que la inmigración es a día de hoy un fenómeno que está muy lejos de desaparecer; por el contrario, da cuenta de una diversidad cultural con sólidos cimientos. Es por ello, y en concordancia con lo que explica Zovko (2019), que el tema de las migraciones va a seguir apareciendo en el contexto literario español como testimonio ficcional de esta época.

Incluso, en esta misma línea de pensamiento sobre la consolidación del tema migratorio en la literatura que se publica en España actualmente, Zovko (2019) propone ubicar a Méndez Guédez junto a otros escritores hispanoamericanos en los que han sido detectados rasgos comunes de la llamada *narrativa extraterritorial*:

Dentro de las coordenadas de extraterritorialidad [propuesta por F. Noguero (2008) para definir la literatura latinoamericana de la actualidad] podemos contemplar la obra de Juan Carlos Méndez Guédez, venezolano afincado en Madrid; de Andrés Neuman, argentino residente y escolarizado en Granada; o del peruano Sergio Galarza, quien ofrece un original acercamiento a la experiencia migratoria literaturizada. (Zovko, 2019: 15)

Además de una ubicación específica al interior de la *literatura de la inmigración* en España, Zovko (2019) nos acerca a una realidad de capital interés para nuestra investigación: las estrategias narrativas que despliegan algunos escritores hispanoamericanos facilitan la comprensión de un universo ficcional de amplias

coordinadas. Zovko, siguiendo la definición de Noguerol (2008), los define como *escritores extraterritoriales*.

Este último término se asemeja al de *escritor migrante* propuesto por Kunz (2012) para Méndez Guédez:

Nacido en Barquisimeto, Venezuela, en 1967, Juan Carlos Méndez Guédez vive en España desde 1996 y ha escrito la mayor parte de su obra literaria en el país de adopción. Cuenta historias que se mueven sin cesar de una orilla del Atlántico a la otra, demorándose a menudo a medio camino: en las Islas Canarias. La migración en ambas direcciones, sobre todo de venezolanos a España, pero también de españoles y otros europeos a Venezuela, es un tema importante en todas sus novelas y en algunos de sus cuentos. Méndez Guédez cumple, pues, con todos los requisitos para ser calificado de **escritor migrante**. [Énfasis añadido] (Kunz, 2012: 35)

Kunz (2012) adiciona, además, unos rasgos de imprescindible calado en nuestro análisis: el movimiento entre un lugar y otro es incesante, y Canarias se erige como un punto geográfico intermedio al que le suele prestar mucha atención Méndez Guédez. En efecto, como ya hemos apuntado, los protagonistas de nuestro corpus se trasladan síquica o físicamente a España y a Venezuela en un trasiego imparable; asimismo, Canarias aparece representada en algunas de las novelas escogidas.

Por otra parte, Kunz (2012) defiende otras cualidades de la *narrativa migrante* de Méndez Guédez que nos acerca a su imprescindible dualidad cultural:

La narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez demuestra la posibilidad de una nueva literatura hispanoamericana que no se encierra en el ombliguismo que explora las señas de identidades locales, regionales o nacionales; ni tampoco opta por un internacionalismo a ultranza que sacrifica el arraigo en la cultura de origen para llegar al mayor número posible de lectores. Centrada claramente en la vivencia de los venezolanos dentro y fuera de su país, la literatura de Méndez Guédez concilia la diversidad cultural y la especificidad de las biografías individuales con la representatividad general de las historias narradas. Supera las fronteras entre los

continentes; es hispanoamericana y europea, venezolana y española al mismo tiempo; es local en sus personajes, ambientes y escenarios, y global en su relativismo posmoderno y su apertura cosmopolita. (Kunz, 2012: 44)

De esta manera, de acuerdo con lo plantea Kunz (2002), estamos ante un escritor que más allá de ser extraterritorial -como lo definen Noguero (2008) y Zovko (2019)-, reivindica la experiencia migratoria trasatlántica en buena parte de su narrativa; lo cual le permite desarticular ciertos estereotipos tradicionalmente asociados a los inmigrantes en España a partir del reconocimiento de su propia condición intercultural.

Para finalizar, debemos mencionar que Berlage (2014) sigue esta misma línea definida por Kunz (2002) y reivindica el carácter transcultural de un lugar de enunciación marcado por el desplazamiento:

Me parece, pues, que esta denominación [“literatura de la migración”] permite destacar el componente transcultural de esta literatura, visto que las migraciones permiten el resurgir del individuo en constante devenir por estar bajo influencias múltiples, multiculturales e imparables, como ya lo defendió H.K. Bhabha en su reflexión sobre la hibridez (Bhabha 1999). La inmigración contemporánea se refiere así a una relocalización transnacional que ya no es unidireccional, permanente y binaria, razón por la que ya no se puede hablar de construcciones identitarias entre dos grupos sociales bien diferenciados. (Berlage, 2014: 56)

Luego de detallar estas coordenadas de lo que ella llama *literatura de la migración*, Berlage (2014) hace referencia específica a la obra de Méndez Guédez como parte de ella:

Además, “literatura de la migración” enfatiza la perspectiva de adaptación/cuestionamiento que implica la llegada y la instalación en un nuevo país. Por lo tanto, si hablo de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez como una perteneciente al corpus de la “literatura de la migración” es porque creo que sus novelas y sus libros de cuentos cuestionan las nociones de identidad, hibridez y representaciones de lo Otro. Estos replanteamientos, además, funcionan siempre en

un movimiento sin cesar de idas y venidas entre una comprensión local del mundo y los cuestionamientos de la literatura global. (Berlage, 2014: 56)

Movimiento incesante entre un lugar y otro, actitud cuestionadora ante las vivencias migratorias porque no siempre representan una amenaza para la identidad de los individuos, renuncia a adscripciones nacionales inmutables. Todo lo que se desprende de estos últimos argumentados citados, y muchos otros elementos de incuestionable valor simbólico, es parte de lo que nos permitirá demostrar la *oscilación cultural* presente en las novelas de nuestro corpus.

### 2.2.2. Contexto literario venezolano: expansión y escritura diaspórica

En una publicación muy reciente, la investigadora Kozak Rovero (2021) elabora un imprescindible recorrido por las tendencias literarias más destacables de la Venezuela contemporánea, con el fin de dar cuenta -como indica desde el título- de que la narrativa venezolana en estas últimas décadas ha conseguido expandirse, gracias a la salida de muchos escritores; y ha podido resistir los embates de un cerco cultural cada vez más limitante, si se habla de los textos publicados al interior de las fronteras nacionales:

La narrativa venezolana salió de sus fronteras nacionales en estos veinte años mientras, de puertas adentro, se ha gestado una amplia variedad de propuestas narrativas que atestiguan un robusto interés por la novela y el cuento como géneros expresivos, hasta el punto de que se asume la literatura como un oficio de vida, aunque no tenga rendimientos económicos. Es una apuesta por la exploración del lenguaje que trasciende el doloroso tema de la revolución bolivariana pero no lo olvida; una literatura capaz de indagar, anclada en múltiples referencias y lecturas, en el universo de la cultura y en recordar nuestra pertenencia a un país destruido, pero también a un mundo global. (Kozak Rovero, 2021: 250)

En este panorama sobre la literatura venezolana reciente, obviamente debemos ubicar a Méndez Guédez como parte de la generación de escritores venezolanos que les ha tocado “expandirse”, ya que escribe en ese nuevo espacio de enunciación que se mueve legítimamente entre dos contextos culturales. En este sentido, y de acuerdo con esa ampliación de fronteras de la literatura venezolana descrita por Kozak Rovero (2021), muchos otros críticos catalogan a Méndez Guédez como un escritor migrante -en el sentido que hemos demostrado en el apartado anterior-, solo que el acento lo ponen en su condición de emigrante.

En el contexto de la literatura venezolana contemporánea, entonces, nos encontramos con una definición de los textos de Méndez Guédez como una muestra literaria importante de la *diáspora venezolana*, ya que se ha decantado en la mayoría de sus textos narrativos por representar la temática de los migrantes venezolanos de las últimas décadas a través de novelas cada vez más descarnadas.

#### 2.2.2.1. *Narrativas del descalabro*

El término que da título a este apartado, propuesto por Valladares-Ruiz (2012), corrobora que el tema *diáspora venezolana* va adquiriendo dimensiones cada vez más conflictivas en la obra de nuestro autor, porque el referente real también va cambiando a peor a lo largo de los años.

Valladares-Ruiz (2012) inicia sus reflexiones reconociendo que el referente real *diáspora venezolana* ha crecido exponencialmente desde que se iniciara a finales de los

años noventa del siglo XX. Declara abiertamente no contar con datos fiables por parte del gobierno venezolano con respecto a este fenómeno, por ello toma como referencia los aportados por la ONU y por otros analistas independientes: estos estimaban que en el año 2011 más de un millón de venezolanos habían abandonado el país desde la llegada de Hugo Chávez Frías al poder. A día de hoy, diez años después de publicados esos datos, sabemos que la diáspora venezolana se ha convertido en un proceso prácticamente indetenible.

En lo que respecta a la representación literaria de las migraciones en la literatura venezolana contemporánea, Valladares-Ruiz (2012) detecta que la presencia de los personajes migrantes es secundaria y está pensada para resaltar la superación personal de los mismos:

Han aparecido varios textos que abordan el tema de la emigración contemporánea; no obstante, la representación de sujetos migrantes constituye un tema secundario. En un entorno social fracturado por tensiones ideológicas, económicas y raciales, el fenómeno migratorio se erige no sólo como una herramienta de transformación y -en el mejor de los casos- de superación personal. (Valladares-Ruiz, 2012: 386)

Cuando ubica en medio de este panorama las dos novelas de Méndez Guédez analizadas en el artículo, *Una tarde con campanas* y *Tal vez la lluvia*, destaca el viraje que experimenta el tema migratorio en las mismas en tanto “la representación de la emigración es una vía de escape de un contexto opresivo” (Valladares-Ruiz, 2012: 386). Este último rasgo nos permite entrever que un punto de inflexión de especial consideración, en lo que respecta al tema de la migración en la literatura venezolana, coincide con el período finisecular del siglo XX.

A este viraje en el tratamiento del tema migratorio, Valladares-Ruiz (2012) suma otros rasgos distintivos de la narrativa venezolana del siglo XXI:

En el imaginario novelístico venezolano del nuevo milenio, asistimos a la proliferación de sujetos escindidos y alienados. Para estos personajes en tránsito -acaso en fuga constante-, la ciudadanía cede su espacio a la supervivencia. Bien sea desde la sátira, la ciencia ficción, el erotismo, la novela histórica y la novela política, autores como Juan Carlos Méndez Guédez, Fedosy Santaella, Gisela Kozak, Israel Centeno y, entre otros, Gustavo Valle proponen narrativas distópicas que bien podrían revelar alegorías a la escalada de la violencia política y social de la última década. (Valladares-Ruiz, 2012: 400)

Méndez Guédez se suma así a una larga lista de escritores venezolanos contemporáneos que abordan en su narrativa la representación de fenómenos traumáticos de los cuales no se puede salir indemne: el desplazamiento forzado por condiciones socioeconómicas adversas y la supervivencia en entornos donde impera la violencia política y social. Valladares-Ruiz (2012) define estas propuestas narrativas como muestras literarias muy alejadas de utopías sociales, plagadas de personajes traumatizados por algún tipo de violencia.

En este punto es oportuno agregar también el componente del miedo como eje transversal de estas propuestas ficcionales. Y, particularmente, sus distintas materializaciones: miedo a morir a manos de la delincuencia, a no ser aceptado en nuevos círculos sociales, a no poder acceder a condiciones vitales mínimas que garanticen una supervivencia digna en tierras extrañas.

Debido a la recurrencia de este tipo de narrativas protagonizadas por sujetos cada vez más escindidos, Valladares-Ruiz (2012) concluye que en estas es cada vez más frecuente

la inclusión de historias desesperanzadas y que remarcan los estados de indefensión que se originan en sociedades asfixiantes:

Lo cierto es que en las producciones literarias de los últimos años abundan las trazas de lo que podría definirse como “narrativas del descalabro,” cuyos espacios de enunciación más recurrentes son los contextos urbanos, claustrofóbicos, fantásticos o, como en el caso que nos ocupa, foráneos. (Valladares-Ruiz, 2012: 401)

Los contextos que menciona Valladares-Ruiz (2012), a excepción de los fantásticos, se repiten en las novelas de nuestro corpus y su importancia va más allá del simple decorado en tanto influyen de manera decisiva en la configuración de los estados anímicos de los personajes. Aún más, empujan a estos a tomar decisiones cruciales que determinan el rumbo de sus vidas, aunque las consecuencias de ello deriven en el descalabro.

#### 2.2.1.2. *Fábulas del deterioro*

En este mismo orden ideas, Rojo (2016) sostiene que parte de la novelística venezolana de finales del siglo XX y principios del XXI ha sido herida de diversas maneras:

Si hasta los años noventa el venezolano que emigraba era la excepción, a partir de este siglo se ha convertido en una realidad dolorosa y en una de nuestras heridas. La partida, el recuerdo de Venezuela, la frustración, la crispación, el desprecio y la desesperación por una realidad que empuja a sus naturales fuera del país son los temas de varios de nuestros escritores, como Eduardo Sánchez Rugeles y Juan Carlos Méndez Guédez, principalmente. (Rojo, 2016: 655)

El cambio de sentido en el flujo migratorio característico de la sociedad venezolana, lo que antes era una excepción y se ha convertido en una regla, representa para Rojo (2016) una de esas dolorosas heridas de la literatura venezolana contemporánea por todos

los negativos asociados y recreados: frustración, desesperación, nostalgia, entre otros. Debido a sus argumentos tan desoladores, no cabe duda de que Rojo se inscribe en la tendencia crítica que se regodea en los aspectos desfavorables de la experiencia migratoria como temática.

En tal sentido, se hace eco del término *fábulas del deterioro* -acuñado por otro crítico venezolano: Gomes-, para dar énfasis a su concepción pesimista de la literatura venezolana de entresiglos:

No es casual que Miguel Gomes haya catalogado como *fábulas del deterioro* varias novelas de este periodo. El final de nuestro siglo XX y este siglo XXI han sido muy duros, han sucedido eventos que nos han cambiado; nuestra vida ha sufrido alteraciones que no nos imaginábamos en lo político, económico y social. (p. 654)

Es obvio que esta definición *fábulas del deterioro* de Gomes es equiparable a la de *narrativas del descalabro* de Valladares-Ruiz, en el sentido de que ambas encierran una pesada carga negativa. Los sintagmas preposicionales -del deterioro y del descalabro- dan rotundidad al hallazgo de una muestra literaria pesimista, tanto en el caso de Méndez Guédez como en el de otros autores venezolanos contemporáneos, cuyas obras destacan el fatalismo de una etapa histórica de Venezuela.

### **2.3. Coordenadas de una *narrativa oscilante***

El carácter oscilante detectado en nuestro corpus tiene una marca definitoria específica gracias a ciertos procedimientos estilísticos reconocibles. Al respecto, en nuestra investigación nos centraremos en demostrar que los personajes migrantes tienen

un gran apego a la realidad cultural de su lugar de origen, porque han elegido desplazarse con sus raíces a cuestas; que los narradores se apoyan en voces predominantemente marcadas por el desplazamiento geográfico; y que la construcción de identidades móviles es la opción más resiliente para hacer frente a las experiencias migratorias representadas.

A continuación, describiremos tres definiciones que nos parecen oportunas para delimitar una suerte de marco crítico en el que queremos situar nuestra interpretación de las novelas del corpus. En los textos analizados hemos detectado un estilo *altermoderno* (De Chatellus/ Vandebosch), una voz que ha conseguido modelarse gracias al desplazamiento (Chiappe / Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde) y la defensa de una *identidad diaspórica*. (Rivas Rojas / Lecuna y Barrera Tyszka).

### 2.3.1. *Altermodernidad*

Sobre el primer punto tenemos que De Chatellus (2014), después de analizar tanto casos de autores hispanoamericanos que han migrado a Estados Unidos y allí han publicado la totalidad de su obra en inglés -pero abordando temáticas vinculadas a la historia de sus países de origen como la época de Sendero Luminoso o la dictadura de Trujillo- como ejemplos de escritores que han elegido el castellano para publicar sus historias aunque los universos culturales recreados beban de otras fuentes originarias (japonesa, polaca, bielorrusa), propone la siguiente caracterización para este tipo de literatura:

La literatura hispanoamericana última se caracteriza por la variedad de estéticas y la falta de escuela literaria común. Los temas tratados también son varios, pero un denominador común es que ni el cambio de país ni de nacionalidad hacen que estos autores dejen de tratar las temáticas de su país de origen. (De Chatellus, 2014: 55)

Como señalamos anteriormente, De Chatellus (2014) llega a esta primera conclusión en su trabajo después de revisar casos de escritores que migraron de Latinoamérica a Estados Unidos. Y aunque no se ajusta exactamente a nuestro caso, dado que el trayecto migrante de Méndez Guédez es distinto y las culturas referenciales son también diferentes, hay una similitud destacable en las novelas de nuestro corpus: trazos de lo que pudiera entenderse como una suerte de *nomadismo enraizado*. Para la explicación de este fenómeno, De Chatellus hace una asociación entre la escritura de los autores estudiados y el fenómeno de la *altermodernidad*:

La hibridez, fruto del nomadismo, se corresponde con la definición de lo *altermoderno* dada por Nicolás Bourriaud: el fin del post-modernismo y la emergencia de una modernidad específica de la era de la globalización. Para definir lo *altermoderno*, Bourriaud se vale de la metáfora de los tallos rastreros (en inglés y en francés, radicants) de plantas como la hiedra o la fresa que tienen la particularidad de desplazarse con sus raíces. (De Chatellus, 2014: 59)

Así tenemos que un término aparentemente complejo como el de *altermodernidad* da nombre a la confluencia de antiquísimas experiencias vitales que siempre han servido de fuente de inspiración a escritores migrantes: la hibridez cultural fruto del propio nomadismo y el apoyo en sus culturas originarias -sus raíces- para crear sus universos ficcionales.

Aunque a primera vista suene paradójico, tal como esos otros escritores contemporáneos que estudia De Chatellus (2014), Méndez Guédez elige escribir desde un lugar que remarca la idea del desplazamiento, por un lado, y del apego a sus raíces

culturales, por otro. Ahora bien, la principal diferencia estriba en que los escritores estudiados por De Chatellus fueron desplazados de sus lugares de origen siendo niños o adolescentes; no fue una emigración decidida por ellos mismos, sino por sus padres. Por el contrario, Méndez Guédez sale de Venezuela convertido en un adulto profesional con objetivos académicos específicos e incluso una modesta publicación (libro de cuentos *Historias del edificio*, 1994). De allí que sea lógico pensar que esta experiencia vital le permite afrontar la emigración desde una perspectiva particular y, todavía más interesante para nuestra investigación, le ayude a recrear una veta narrativa poco vista en el panorama literario de Venezuela hasta hace un par de décadas: la partida y las formas de arraigo y desarraigo de los migrantes venezolanos.

En otro orden de ideas, aunque De Chatellus (2014) demuestra la existencia de la *altermodernidad* a través del análisis de otros escritores hispanoamericanos, Vandebosch (2012) sí asocia la narrativa de Méndez Guédez al enraizamiento bourriano gracias al resultado que se genera al interior de sus novelas:

Una tercera postura enfatiza más en la relación con la sociedad de residencia, en este caso la española, y tematiza también el proceso de reterritorialización y “re-arraigo”. Un término interesante para remitir a semejante postura sería la de “radicante”, propuesto por Nicolas Bourriaud. (...) La “multiplicación en el arraigo”, que Juan Carlos Méndez Guédez considera una de las ventajas de vivir en el extranjero, es otro ejemplo de esta actitud. (Vandebosch, 2012: 11)

De acuerdo con lo que explica Vandebosch (2012), los tópicos que elige Méndez Guédez para recrear el fenómeno migratorio logran un efecto expansivo y rico para el análisis, toda vez que no se reduce a una sola perspectiva del mismo; al contrario, los procesos de desarraigo y arraigo constituyen una muestra más de la naturaleza *enraizante*

de su escritura -con oscilaciones entre un lugar y otro que permiten dar cuenta de apropiaciones ventajosas- caracterizada por una multiplicación materializada textualmente de muchas formas posibles.

Finalmente, la delimitación del estilo narrativo *altermoderno* le permite a De Chatellus (2014) aglutinar en torno a este denominador común propuestas ficcionales cada vez más inclasificables:

El panorama de la literatura última relacionada con América Latina desafía los intentos de denominación. Hay ahora varias maneras de pertenecer a la literatura hispanoamericana: por el país de origen, por la lengua materna, por la lengua de expresión, por los temas tratados. Hoy existen escritores que pertenecen a la literatura hispanoamericana solamente por uno de esos criterios, mientras autores de generaciones anteriores lo hacía por la totalidad de ellos. (De Chatellus, 2014: 60)

Tal como se desprende de esta cita, los criterios de clasificación que admiten las narrativas más recientes -no solo en América Latina- deben ser cada vez más amplios y respetuosos con las particularidades de producción de cada proyecto literario. En nuestro caso particular, estamos frente a un escritor de origen hispanoamericano que encaja en esta categoría por su origen, por su lengua materna, pero que se distingue principalmente por el lugar que elige para la creación de mundos ficcionales inspirados en sus raíces venezolanas.

### 2.3.2. Hacia una *estética del desplazamiento*

En el seno de la *altermodernidad*, De Chatellus (2014) engloba propuestas narrativas híbridas, nómadas, en un mundo inexorablemente globalizado. Vandebosch (2012), por

su parte, reconoce que Méndez Guédez hace visible su voz narrativa a través de la recurrencia de temáticas vinculadas al desplazamiento migratorio con las raíces a cuestas, ajustándose así al estilo *altermoderno* propuesto por De Chatellus para definir ese nomadismo enraizante característico de la literatura hispanoamericana contemporánea. De todo esto, podemos concluir que en medio de un sistema global homogenizador, como en el que nos movemos actualmente, el papel de las individualidades creativas es determinante para no terminar diluyéndose.

El caso que nos ocupa no es la excepción, ya que Méndez Guédez apuesta en su narrativa por la consecución de un estilo reconocible. Por ello debemos sumar a esa primera coordenada de la *oscilación cultural* -la *altermodernidad* y su consiguiente multiplicación-, la recurrencia de personajes marcados por la dislocación propia de los desplazamientos.

Como foco narrativo, particularmente destacable en este sentido, tenemos que los movimientos de los protagonistas fuera de sus lugares de nacimiento suelen ser recreados desde la obligatoriedad que imponen circunstancias límite. Al respecto, consideramos que esta elección por parte de Méndez Guédez es uno de los elementos que da más juego al interior de las novelas, porque hay tantas formas de asumir la partida como individuos se vean obligados a ella. Asimismo, nuestro autor recurre a ambientes asfixiantes que aceleran la autoexpulsión de los personajes.

Como bien sabemos, sobre esto último, los desplazamientos forzosos están a la orden del día y se generan por razones de la más diversa índole; de allí que sea una temática

literaria de fuerte calado en la literatura occidental en general, dado el inocultable desenlace desgarrador de millones de vidas que optan por marcharse.

Particularmente, Méndez Guédez al recrear la temática de la emigración fija parte de su soporte narrativo en lo que hay antes, durante y después del momento que se produce la escisión del migrante. Partir en el sentido cinético y en el sentido divisorio del término lo acerca, además, a otros escritores latinoamericanos que también han vivido la experiencia de la partida.

Muestra de ello, por ejemplo, es la antología de cuentos *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina* (2017). Chiappe en el prólogo de la misma explica que uno de los denominadores comunes de los autores allí reunidos es, precisamente, el encuentro de una voz narrativa propia y distintiva gracias a la emigración. Sin una vivencia como esta, considera Chiappe, sus historias no podrían haber sido las mismas:

Partir para encontrar una voz narrativa. Voz que evoluciona con la inmersión en un territorio primero ajeno, luego apropiado.

Vivir significa estar, arraigar. Escribir y también sobrevivir. Trabajar en una región extraña, arreglar documentos y conocer las limitaciones de una nacionalidad, de un pasaporte. Circunstancias que afectan su tema, pero también su voz. Mientras más se integra, y la permanencia lo hace inevitable, más permea el lenguaje local su propia lengua detenida, a su vez, en el instante de partida. (Chiappe, 2017: 7-8)

Estos argumentos, que apoyan parte de los criterios de selección de los veinte escritores incluidos en la antología, funcionan para nosotros como indicativo de ese cambio que han experimentado muchos autores venezolanos cuya experiencia como sujetos migrantes ha hecho que se forjen una voz cuyo denominador común es el reacomodo a una realidad distinta a la de su país de origen.

En un orden de ideas similar, Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde (2022) sostienen que la evolución del tema migratorio detectada al interior de la narrativa de Méndez Guédez posibilita hablar de la emergencia de una *estética del desplazamiento* en el siguiente sentido:

Un proyecto literario que camina hacia una estética del desplazamiento orientado, a su vez, a superar la retórica del desarraigo y su dimensión traumática -a menudo asociada a las escrituras diaspóricas-, para alcanzar una dicción trasnacional que pone en tela de juicio los valores del mismo tránsito sucedido en distintas circunstancias históricas y socioculturales. (Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde, 2022: 144)

De conformidad con estos argumentos de Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde (2022), nuestro corpus da cuenta, precisamente, de que detrás hay un autor convencido de que la migración es un proceso cambiante que adquiere distintas connotaciones a lo largo del tiempo. Ese crecimiento y esa maduración de los que hablaba Chiappe (2017), más la superación de una retórica traumática respecto de las migraciones -que destacamos de esta última cita-, se traduce en una voz narrativa que reivindica la multiplicidad de interpretaciones sobre los desplazamientos humanos, que van desde la rabia por haber experimentado una experiencia traumática hasta la resignación por haberse salvado de un irremediable hundimiento.

Por último, esa *dicción trasnacional* de Méndez Guédez que también mencionan Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde (2022), se logra cuando el desplazamiento se extiende por un tiempo lo suficientemente largo como para conformar una suerte de discurso identitario oscilante entre la cultura de origen y la receptora; o cuando es

evidente la preocupación por encontrar las palabras adecuadas que permitan darle forma a una experiencia que se mueve entre dos aguas y es cambiante por naturaleza.

En tal sentido, aunque existen diferencias obvias en cuanto a las formas que utiliza cada escritor para corporizar sus diferencias culturales y sus propios mecanismos de arraigo intelectual, en ningún caso significa que se esté dinamitando el lugar de enunciación del autor migrante:

Hay más soledad y singularidad que convergencia o unidad. A los autores aquí reunidos no les filia una generación, ni una localización, ni el tema, ni la forma o la técnica. Les une cómo una experiencia, la partida, repercute en su escritura. Les relaciona la zozobra permanente de su lenguaje en el choque de las aguas de la lengua materna embestida con constancia por la del lugar de adopción. (Chiappe, 2017: 8-9)

Podemos observar que, tal como planteaba De Chatellus (2014) en el artículo citado anteriormente, la reconfiguración del mapeado de la literatura hispanoamericana más reciente pasa por asumir que la lengua y la escritura creativa se han convertido en lugares simbólicos de arraigo.

Finalmente, frente a la inocultable existencia de proyectos de escritura hispanoamericanos cada vez más diversos, la reorganización de las creaciones literarias en torno a un ideario sustentado en un sentido de pertenencia también desplazado no necesariamente debe ser considerado un cerco para la expresión porque “El viaje y sus consecuencias se vuelcan en los textos. El individuo crece, madura, envejece. Establece una voz, encontrada en su condición extranjera. O en su intento de aferrarse a su raíz. En los pasajes revisitados de la memoria.” (Chiappe, 2017:10)

### 2.3.3. *Identidad diaspórica*

Los aspectos hasta ahora expuestos, la *altermodernidad* y la *estética del desplazamiento*, sitúan a Méndez Guédez en diálogo con sus homólogos latinoamericanos; no obstante, queremos que este marco crítico cuente referencias relacionadas con el fenómeno migratorio venezolano. Evidentemente, otros escritores contemporáneos con Méndez Guédez se han visto en la necesidad de escribir buena parte de su literatura fuera de Venezuela, y esto ha generado que algunos críticos se decanten por denominarlos como los narradores de la *diáspora venezolana*.

Sobre este aspecto, Lecuna y Barrera Tyszka (2019) explican que ya se puede hablar de una generación de escritores venezolanos contemporáneos de la diáspora:

Así como sus pares de las décadas anteriores trataron el tema de la migración del campo a la ciudad venezolana, o de otros países hacia Venezuela, los narradores de entresiglos cuentan el tema de la emigración desde la perspectiva opuesta: desde la experiencia y la condición de ser extranjero.

De hecho, hay un grupo de escritores que pueden ser reunidos bajo la categoría de la “diáspora venezolana” y que tienen obras con el referente de la emigración de manera muy directa: Juan Carlos Méndez Guédez, Milton Ordoñez, Juan Carlos Chirinos, Gustavo Valle, Eduardo Sánchez Rugeles, Javier Guerrero, Boris Izaguirre, Camilo Pino, Doménico Chiappe, Liliana Lara, Lucas García, Carlos Ávila, son algunos nombres de quienes escriben y publican literatura venezolana fuera de Venezuela. (Lecuna y Barrera Tyszka, 2019: 141-142)

Estos *escritores de la diáspora venezolana* representan para Lecuna y Barrera Tyszka (2019) una manifestación literaria cónsona con las condiciones del campo literario del siglo XXI en Venezuela, dada su expansión fuera de sus fronteras. Igualmente destacan la evolución lógica de las temáticas con respecto a generaciones literarias anteriores: estas fijaron su atención en el éxodo de los campos a las ciudades o en la dicotomía civilización-

barbarie, por mencionar solo dos ejemplos emblemáticos de la literatura venezolana del siglo XX; y los escritores que viven actualmente fuera de su país de origen están recreando otras realidades desde esa nueva condición de extranjería, sin que ello implique una renuncia a su gentilicio.

Esta suerte de nacionalismo sin fronteras físicas da como resultado identidades móviles, diaspóricas si se quiere, pero con un espacio literario legítimo en el campo literario venezolano. En tal sentido, Rivas Rojas (2014) al analizar los blogs de tres escritoras venezolanas que viven y escriben fuera de Venezuela, propone que el apego a una territorialidad específica es un derecho de cualquier individuo, aunque este haya decidido partir de su país de nacimiento:

Porque estar afuera no debería privarlos (-a miles de emigrantes venezolanos-) de su capacidad de imaginar la nación y de redefinir sus rasgos, aunque se trate de un discurso a futuro, un discurso que se plantea una forma de regreso, incluso si solo se trata de una vuelta simbólica. Es por eso que los problemas de la representación cobran una crucial relevancia. (Rivas Rojas, 2014: 228)

De esta manera, Rivas Rojas (2014) deja al descubierto los obstáculos de reconocimiento con los que deben lidiar muchos emigrantes para poder ser considerados parte de un conjunto cada vez más disperso; especialmente, porque la ausencia física del territorio venezolano parece desdibujar todo lo referente a la identidad. Al respecto, como explica Anderson (2003), las naciones se construyen simbólicamente y existen condicionantes que sustentan la perpetuidad de esa imagen. Somos parte de un colectivo y nos imaginamos partícipes de una nacionalidad que está circunscrita espacialmente a un territorio político delimitado por sus fronteras, y desde siempre han circulado

productos simbólicos que nos ayudan en ese proceso de sentirnos parte de una nación. Rivas Rojas redirige este postulado original de Anderson, -donde hay cabida para todos los ciudadanos- hacia los intelectuales al otorgarle especial interés a los problemas de la representación -diríamos simbólicos, ficcionales- de la nación cuando se está fuera de ella.

Para Rivas Rojas (2014) no existen argumentos válidos para negarle a algún ciudadano emigrante la posibilidad de seguir formando parte de una nación, incluso en la distancia. Y, mucho menos, la oportunidad de volver a casa, aunque sea de manera simbólica o imaginaria. Entre otros rasgos, estos son los que le permiten a Rivas Rojas sostener que estos escritores migrantes están forjando una *identidad diaspórica* a través de su literatura, al no renunciar a recrear imaginariamente el país que dejaron atrás:

La frontera se desplaza de la geografía al territorio de los afectos. Y en ese espacio en el que solo reinan la memoria y el olvido, la nación no es más que un repertorio de ficciones entre los muchos que configuran las **identidades diaspóricas**. [énfasis nuestro] (Rivas Rojas, 2014: 232)

Sin duda Méndez Guédez ha ido construyendo, a lo largo de estas décadas que ha vivido fuera de Venezuela, una *identidad diaspórica* y esta experiencia -de vida y literaria- la podemos ver reflejada en muchos de sus protagonistas más emblemáticos. De allí que podamos ser testigos, en sus novelas, de que esa sensación de pertenencia a una nacionalidad determinada no desaparece con el distanciamiento físico; por el contrario, en algunos casos llega a límites insospechados o se desboca en un chauvinismo fútil.

Finalmente, un último rasgo de interés sobre estas *identidades diaspóricas* de Rivas Rojas (2014) es la concepción del lugar de origen como un resto:

El lugar de origen no requiere lealtades absolutas, porque es un resto que puede evocarse a voluntad, una ruina que puede dejarse en el olvido como se deja abandonado un equipaje innecesario a la orilla del camino. Pero también es posible insistir en evocar un pasado común para construirse un lugar en el mundo en el que el origen tenga un peso específico, pero no limitante. (Rivas Rojas, 2014: 231)

En las historias de Méndez Guédez que estudiaremos a lo largo de nuestra tesis, y para los protagonistas migrantes multifacéticos que pueblan sus novelas, Venezuela no es un resto; una ruina sí, por las circunstancias políticas y la debacle económica, pero no un despojo que se deja tirado como una maleta vieja. Más bien ha sido su evocación lo que le ha permitido a Méndez Guédez delimitar una voz narrativa propia, reconocible; como también apunta Rivas Rojas (2014) al final de la cita, tiene un peso específico -aunque no limitante- en su proyecto de escritura.

Recapitulando, tenemos que en el corpus también abordaremos cómo se maneja esa tensión originada entre la experiencia vivida y los nuevos repertorios que ofrece la tierra de acogida; cómo el desplazamiento de lo físico a lo afectivo es crucial para construir una voz narrativa propia. La nación venezolana se convierte en un rico inventario al cual recurrir para recrear nuevas identidades en tierras extranjeras, al tiempo que Méndez Guédez nos ofrece múltiples respuestas al dilema de la reconstrucción del sentido de pertenencia.

## 2.4. El reflejo literario de una tragedia venezolana

### 2.4.1. ¿Diáspora venezolana?

Como toda diáspora, ajustándonos al origen etimológico y a la definición del DRAE, la venezolana es una dispersión en muchos sentidos. No solo, aunque principalmente, de grupos humanos que abandonan su lugar de origen. También porque, como muchos otros fenómenos diaspóricos surgidos en diversas partes del mundo, las razones que obligan a las personas a emigrar son multifactoriales y complejas.

La utilización del término diáspora venezolana, incluso, es susceptible de cuestionamiento. Debido a esto, a continuación, bosquejaremos algunas nociones relativas a la diáspora venezolana que han facilitado nuestra comprensión de un fenómeno real que tiene amplias repercusiones ficcionales al interior de nuestro corpus.

En principio, sobre las cifras de emigrantes venezolanos que se manejan oficialmente, Cañizález (2018) asoma los siguientes datos esclarecedores:

En octubre de 2018, dos agencias especializadas de la Organización de las Naciones Unidas, el Alto Comisionado para los Refugiados (ACNUR) y la Organización Internacional de las Migraciones (DIM), de manera conjunta, indicaron que unos tres millones de venezolanos habían salido del país, lo cual representa el diez por ciento de la población total. Dada su dispersión, especialmente en Suramérica, se trataba del mayor éxodo humano en la historia reciente del continente americano. (Cañizález, 2018: 190)

En sus respectivas páginas web, puede leerse que a día de hoy la ONU define la diáspora venezolana como *crisis migratoria* ([news.un.org/es/story/2018/05/1432842](https://news.un.org/es/story/2018/05/1432842)) y la ACNUR como *crisis de refugiados* ([eacnur.org/blog/la-situación-actual-de-los-](https://eacnur.org/blog/la-situación-actual-de-los-)

migrantes-y-refugiados-venezolanos). Esta nomenclatura obedece al flujo descontrolado que ha ido experimentando la salida de venezolanos desde el año 2002, y por la imparable cifra: estimada, cuatro años más tarde después de la publicación de Cañizález (2018), en más de seis millones según lo que recoge Brown (2022) en un reciente artículo:

Con el régimen bolivariano la emigración se hace una experiencia masiva por primera vez en Venezuela, tradicionalmente un país de inmigración. Durante los primeros quince años del siglo XXI, se estima que entre uno y dos millones de venezolanos se fueron del país. La situación se agravó a mediados de la década del 2010 a causa de la inseguridad, la escasez y la falta de oportunidades, entre otros factores. En enero de 2022, las Naciones Unidas estimaron más de seis millones de emigrantes venezolanos. (Brown, 2022: 29)

Sobre estas cifras que manejan Cañizález (2018) y Brown (2022), y de las de todos aquellos que nos aproximamos de una u otra forma a la diáspora venezolana, debemos tener presente que solo contabilizan a los emigrantes legales, los refugiados y los solicitantes de asilo reportados por los gobiernos receptores. Es lógico pensar en un número todavía más elevado, debido a que no se cuenta con cifras oficiales por parte del gobierno venezolano ni se toma en cuenta a un grueso número de personas que han emigrado de forma ilegal o irregular:

Escribir, académica o periodísticamente, sobre la diáspora venezolana constituye un desafío. No hay cifras oficiales en Venezuela sobre el fenómeno. Incluso, el discurso de altos funcionarios busca restarle importancia a la salida de venezolanos en busca de oportunidades en otros países. (Cañizález, 2018: 194)

Para agregar más complejidad a este referente real en el que se inspira Méndez Guédez para la creación de personajes literarios que forman parte de la diáspora venezolana, debemos destacar que es un proceso en pleno desarrollo ya que la realidad asfixiante de Venezuela sigue agravándose. Igualmente, no debemos perder de vista que,

aunque el agobio del contexto es uno de los denominadores más comunes de la diáspora venezolana, no todos los emigrantes salen de las fronteras con mismos medios. Al respecto, ha sido ampliamente documentado que las variables contemplan desde los diferentes estratos sociales de cada individuo, pasando por su nivel de profesionalización, sus recursos económicos y sus nacionalidades. Como reza la manida la metáfora popular: todos atraviesan el mismo océano, pero en embarcaciones distintas; por eso las experiencias vitales de quienes no han tenido otra opción que viajar a pie por buena parte del continente americano, no tienen punto de comparación con las de aquellos que han llegado a Europa o a Estados Unidos en avión y con doble nacionalidad o dinero de respaldo.

Lo descrito sobre diáspora venezolana, grosso modo, es a todas luces sumamente complejo, pero no acaba allí. Las repercusiones al interior de la dinámica socioeconómica de Venezuela y de las de los países receptores son innegables, por nombrar solo un ejemplo; sin embargo, no podemos abarcarlos dados los alcances de nuestra investigación. Incluiremos en este marco contextual solo tres aspectos que delatan parte de las múltiples resonancias de la diáspora venezolana en el quehacer literario. El primero: se puede hablar de un antes y un después del advenimiento de la diáspora venezolana en el imaginario de la literatura venezolana; el segundo: antes de la salida masiva de venezolanos de estas últimas décadas, la literatura dio pocas muestras textuales sobre el fenómeno migratorio; y el tercero: el cambio de las circunstancias socioeconómicas permite delimitar una transformación trascendental en el imaginario colectivo venezolano.

Méndez Guédez entabla un diálogo distintivo con cada uno de estos tres efectos de la diáspora en la literatura venezolana contemporánea, de allí su importancia en este marco crítico/contextual. El esbozo que ofreceremos a continuación se centra, por tanto, en la lectura crítica que han hecho intelectuales y escritores sobre el impacto de la migración en el ámbito cultural de Venezuela. Estos se irán ampliando posteriormente, en los capítulos correspondientes a los análisis, ya que las novelas se apoyan en esos distintos hitos para desacralizar algunos presupuestos que se dan por sentado en torno a ellos.

#### 2.4.2. Cuando los emigrantes eran otros

En la historia literaria venezolana el fenómeno migratorio había sido una temática poco abordada hasta la eclosión de finales de los años noventa del siglo XX, y las novelas dedicadas exclusivamente a la misma eran puntuales excepciones. Baste mencionar, en este sentido, el reconocimiento de la novela *Venezuela, imán*, publicada en 1955 por el escritor hispano-venezolano José Antonio Rial, como una de las obras pioneras en lo que respecta a la ficcionalización de los inmigrantes en Venezuela. Al respecto, tenemos que en un recorrido histórico propuesto por Cowie (2005) hallamos la siguiente mención del papel de la novela de Rial en el panorama literario venezolano:

En 1955 José Antonio Rial publica su magnífica novela-reportaje *Venezuela, imán*, donde examina exhaustivamente los aspectos clave del estudio de los inmigrantes que luego serán retomados por la narrativa de los '90. En este sentido, Rial sienta las bases de la representación literaria de la tropicalización del inmigrante debatiendo sobre su asimilación y el impacto de la ola migratoria en Venezuela. (Cowie, 2005: 285)

De esta cita podemos extraer dos elementos de gran importancia para el análisis del contexto de enunciación venezolano en lo respecta al tema migratorio: primero, las experiencias que protagonizan los personajes giran en torno a los inmigrantes canarios que llegaron a Venezuela entre los años 40 y 50 del siglo XX; y segundo, la influencia narrativa de este suceso histórico la registra Cowie en novelas publicadas cuarenta años más tarde.

En este punto del análisis cabría preguntarse por qué no aparecieron en el panorama literario venezolano de los cincuenta muchas más obras que tocaran la misma temática que la de Rial y qué condiciones hacían falta para que esa novela impactara en el gusto del público y de la crítica del momento. Creemos, en este sentido, que otros intereses dominaban el espacio público venezolano, especialmente todo lo concerniente a las limitaciones civiles impuestas por la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez.

Otra explicación lógica sería, tomando como punto de partida las reflexiones de Foucault (2002), que como toda forma discursiva una novela publicada en una determinada época está interconectada con otros discursos y con la *episteme* del momento histórico. Estos cruces generan tensiones propias que determinan cuáles prácticas discursivas son congruentes y cuáles no. En tal sentido, Foucault sostiene que uno de los aspectos más relevantes a considerar en la descripción de un suceso cultural o una práctica discursiva consiste en establecer las coordenadas de ese sistema de relaciones que hicieron posible su surgimiento en un momento dado.

Siguiendo con Foucault (2002), no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa. Lo que se puede decir en un momento dado está condicionado por el campo de exterioridades que le toque enfrentar. En el caso de las formaciones discursivas debe tomarse en consideración “las formas, los conceptos y los temas”, elementos que en sí mismos pueden dar cuenta del sistema de inclusiones y exclusiones producto de cierto orden del discurso. Podría interpretarse, entonces, que la novela *Venezuela, imán* fue una rara avis en su momento de publicación, aunque posteriormente ha sido considerada como pionera del tema migratorio en Venezuela, tal como destaca Cowie (2005) al establecer vínculos creativos con novelas posteriores:

Junto con la novela de Rial, presentamos también otras obras clave sobre la inmigración a Venezuela: *Anónimos conquistadores de la esperanza* (1990), de Fernando Gil Sánchez; *La cueva de Altamira* (1992), de Miguel Gomes; y *Siempre me matan* (1995), de Alfredo Conde. (...)

Esta apretada lista remarca algunos de los puntos cruciales desde los cuales se siguen mirando los procesos migratorios. Las obras presentadas no invitan a un debate candente del asunto, sólo intercalan voces efímeras sobre tal proceso y, en general, reconocen el impacto social, cultural y económico de los europeos en Venezuela y la libertad para manejar sus asuntos financieros sin ninguna restricción del país. La ironía radica en que todos desean volver, pero quienes regresan a su terruño aceptan su imposibilidad de readaptación. (Cowie, 2005: 286-287)

Podemos sumar a esta “apretada lista” de Cowie (2005), un par de volúmenes compilatorios de testimonios de extranjeros en suelo venezolano que menciona Cañizález (2018):

De la llegada masiva de extranjeros a mitad del siglo XX, con el pasar de los años se reconstruyeron algunas historias. La Fundación de la Cultura Urbana, por ejemplo, compiló diversos testimonios en una serie de libros que estuvieron centrados en el aporte y los lazos tejidos dentro del país por aquellos migrantes y sus descendientes.

Así surgieron volúmenes como *España y Venezuela: 20 testimonios* (Arráiz Lucca, 2006) e *Italia y Venezuela: 20 testimonios* (Burelli, 2009). (Cañizález, 2018:189)

A pesar de las escasas muestras literarias que existen, es posible deducir que en la historia literaria de Venezuela la figura del migrante correspondía tradicionalmente a los extranjeros que se instalaban en el país en busca de mejores condiciones de vida. Asimismo, del análisis de Cowie (2005) podemos interpretar que las formas de adaptación de los europeos en Venezuela son tratadas en la ficción de manera indulgente en tanto enfocan más los éxitos que los fracasos de esos inmigrantes en su tierra de acogida. También reconoce que no es una muestra narrativa amplia, pero sí representativa de la temática de la migración en Venezuela durante el siglo XX.

Teniendo en cuenta estas ideas y ubicándonos ahora en el caso particular que nos ocupa, debemos destacar que la obra narrativa de Méndez Guédez comienza a ser publicada a finales de los años 90 del siglo XX, pocos años después de la cronología propuesta por Cowie (2005). No obstante, es posible evidenciar que incluso en los primeros textos de nuestro autor la temática de la migración venezolana experimenta cambios sustanciales con respecto al enfoque antes descrito.

La novela *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997, 1998), por ejemplo, da cuenta de esa mirada otra del fenómeno migratorio: los venezolanos ahora son los que se trasladan a España y el trastocamiento implícito en ese proceso migratorio invierte hasta los roles de género tradicionales. Su enfoque no es indulgente sino irónico: reconoce con sorna las pérdidas irreparables involucradas en este fenómeno que apenas asoma su

incipiente rostro. Indudablemente es una historia que se volvió premonitoria y congruente con el resto de su obra, tal como explica Noguero (1999):

*Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* anuncia una voz narrativa que, desde ahora, debe ser tenida muy en cuenta. Juan Carlos Méndez Guédez se perfila como un escritor que sigue la tradición literaria de los que, como Juan Carlos Onetti, han sabido describir el desarraigo como clave de la condición humana. (Noguero, 1999:18)

El mismo año que Noguero hace esta afirmación, Méndez Guédez publica *El libro de Esther* (novela de nuestro corpus) y aunque es evidente que los personajes emigrantes siguen siendo españoles -como advierte Cowie (2005) en las novelas de Rial, Gil Sánchez, Gomes y Conde-, los recrea de manera diferente: son seres que ya no cosechan éxitos en Venezuela, están de vuelta a su lugar de origen considerados por sus coterráneos como indios más o menos fracasados; volver a la ciudad que los vio nacer, un anhelo característico que también detecta Cowie en los personajes estudiados en su trabajo, los ha colocado en una tercera realidad en tanto no son de ninguna parte. El país que encuentran a su vuelta de América apenas es reconocible y el país que han dejado atrás se quedó congelado en un tiempo pasado. En fin, seres taciturnos cuyas anécdotas se convierten en una nostalgia perpetua.

#### 2.4.3. Advertir la nueva condición migrante

Méndez Guédez es uno de los primeros escritores contemporáneos en advertir y recrear una nueva condición de la identidad venezolana de las últimas décadas: la migrante. Y aunque Noguero (1999) amplía el espectro del desarraigo a todos los seres

humanos, es oportuno recalcar que para la población venezolana los desplazamientos migratorios masivos e intensivos tienen como punto de inflexión el deterioro generalizado de las condiciones de vida en Venezuela iniciado a finales del siglo XX.

Sobre este último dato, son varios los investigadores que coinciden en afirmar que el último periodo de entresiglos ha sido crucial para la modificación de los flujos migratorios en Venezuela. Así se desprende del siguiente argumento de García Arias y Restrepo Pineda (2019):

Algunas investigaciones revisadas dejan entrever que durante los años ochenta y noventa Venezuela dio un vuelco trascendental en sus patrones migratorios. La severa crisis en la que se sumergió el país no solo tuvo efectos desalentadores en los movimientos migratorios provenientes del exterior, sino que, adicionalmente, contribuyó a desencadenar procesos de retorno de los extranjeros que habitaban el país suramericano y la emigración de venezolanos, quienes reaccionaron frente a ese contexto de recesión económica, descomposición social y deterioro institucional (Freites, 2011; Ruiz Meneses, 2017). Sin embargo, es durante la última década que esta dinámica se acrecienta. En su retentiva económica, social o política, la nación venezolana no tenía la experiencia de la emigración internacional. (García Arias y Restrepo Pineda, 2019: 73-74)

A través de las fuentes documentales incorporadas en el apartado anterior se presentaron datos estadísticos de la cantidad aproximada de venezolanos que han emigrado desde que empezó a contabilizarse el fenómeno hasta hoy en día; también destacamos, a partir de ellas, el reconocimiento del factor socioeconómico como principal motivación para emprender la partida. En esta última cita, la ubicación del periodo aproximado de cuándo se produce el cambio en los flujos migratorios en Venezuela (finales del siglo XX y principios del XXI) es igualmente importante para la comprensión

de nuestro corpus, ya que la publicación de la mayor parte de las novelas que estudiaremos se produce durante estas décadas.

La pregunta ahora es cómo el referente real de la diápora encuentra eco al interior de la literatura venezolana. Al respecto, la mayoría de las opiniones que hemos encontrado convergen en el hecho de que la literatura venezolana no se había visto en la “necesidad de salir de sus fronteras”, como explica Chirinos (2007):

Los veinte largos años de *aparente* bonanza económica venezolana, gracias al aumento del petróleo a finales de la década de 1960, y hasta principios de la década de 1990, sirvió de acicate para que la literatura venezolana no se viera necesitada de buscar lectores más allá de sus fronteras. (Chirinos, 2007: 122)

La finalización de esta bonanza económica de la que habla Chirinos (2007) se fue acrecentando, obviamente, al punto de que la degradación de la calidad de vida en Venezuela trastocó a la mayoría de los estratos sociales, incluyendo a los de los escritores e intelectuales. No es de extrañar, entonces, que estos últimos se hayan dado a la tarea de reflexionar y de recrear ficcionalmente parte de ese drama iniciado hace más de dos décadas.

Hacia este mismo sentido apuntan las reflexiones de Torres, escritora venezolana de dilatada trayectoria (2006):

Somos los escritores venezolanos a quienes correspondió ser protagonistas y ser testigos de una vuelta de siglo que fue más que una efeméride. Se vio signada por la espera de un nuevo milenio que nos recibía con la devastación ocasionada por las inundaciones del 15 de diciembre de 1999 y el advenimiento de un proyecto político autodenominado Revolución Bolivariana (para unos, enterramiento de la democracia; para otros, renovación de la patria), que trajo consigo el enfrentamiento encarnizado de las opiniones, las acciones y, sin duda, los sentimientos. (Torres, 2006: 911)

En su recorrido por la narrativa de finales del siglo XX y principios de XXI, Torres (2006) reconoce como hito importante del mismo la aparición en el escenario político venezolano de la Revolución Bolivariana liderada por Hugo Chávez Frías. Incluso utiliza el término enfrentamiento para denominar la hostilidad manifiesta entre defensores y detractores del mencionado proyecto político.

Es de acotar, sobre este último aspecto, que esta polarización política se fue dando poco a poco y uno de los elementos que permitió su aceptación generalizada fue el salto casi imperceptible que dio del escenario público a la intimidad de cada familia. Esto trajo como consecuencia inexorable que, al interior de grupos familiares, o de amigos, los enfrentamientos ideológicos se convirtieran en obstáculos infranqueables que se mantienen a día de hoy. De esta manera, al proceso de deterioro de las condiciones de vida en Venezuela, como consecuencia directa de la pésima gestión gubernamental, debemos agregar como acicate para la partida de millones de venezolanos la confrontación de opiniones, acciones y sentimientos.

En otro orden de ideas, Chirinos (2007) establece una distinción importante respecto de las condiciones que aceleraron la emigración masiva de venezolanos en distintos momentos del siglo XX:

Mientras autores de otros países latinoamericanos se vieron empujados a emigrar de sus lugares de origen (por razones políticas o económicas), los escritores venezolanos (valga decir, la población venezolana) no vieron necesario buscar espacios nuevos, pues su país -receptor por tradición de oleadas de emigrantes españoles, portugueses, italianos, libaneses, colombianos, argentinos, chilenos, entre otros- siempre había sido un espacio seguro para desarrollar tanto la carrera profesional como la vida. (Chirinos, 2007: 122)

Para los escritores venezolanos -y por extensión, para la literatura venezolana- no había necesidad de salir de las fronteras nacionales, como sí ocurrió en otros países, porque ofrecía condiciones de seguridad personal, institucional, ideológica. Venezuela era “un espacio seguro para desarrollar tanto la carrera profesional como la vida”, sostiene Chirinos (2007); y por ello se convirtió en referente para otros escritores que sí se vieron amenazados en un momento dado, tal como argumenta Torres (2006):

Las palabras *exilio*, *censura*, *persecución*, eran para nosotros propias de las escrituras del Sur. (...) ¿Quedarán estos años en una pesadilla para enriquecer nuestros imaginarios de ficción o, como el cuento de Monterroso, cuando despertemos todavía estará allí? Nunca antes se había formulado esta pregunta. La posibilidad de que la literatura quedara fracturada, al igual que en los países donde se impuso un régimen totalitario, está recorriendo como fantasma desconocido la ciudad letrada. (Torres, 2006: 914)

Debemos destacar el reconocimiento que hace Torres (2006) sobre fenómenos extraliterarios -como el exilio, la censura o las persecuciones políticas- que, hasta la llegada de la Revolución Bolivariana en Venezuela, eran propias de otras literaturas suramericanas (como la chilena o la argentina, por ejemplo) debido a las experiencias de sus escritores bajo regímenes totalitarios. Por otro lado, aunque Torres no define de esta manera el talante del gobierno chavista, advierte la presencia de una fractura importante en la producción literaria; así, lo que ella llama “fantasma desconocido de la ciudad letrada venezolana”, más adelante dejará de ser una amenaza para convertirse en la cruda realidad.

Finalmente, en ese tanteo que lleva a cabo Torres (2006) por los bordes inciertos de las manifestaciones literarias correspondientes a los albores del siglo XXI, concluye que se están abriendo nuevos horizontes temáticos en el que se incluye la emigración:

Finalizo este registro preguntándome cuál ha sido la materia de la escritura en el comienzo del siglo XXI. Por primera vez en mucho tiempo la recepción social tiene una expectativa de sus escritores, por eso no nos engañemos: la motivación subyacente es política. Diría que se ha escrito de todo, no siempre en el contexto de que ocurre. (...) Aun cuando no he podido a la fecha leer *Una tarde con campanas*, la última producción de Juan Carlos Méndez Guédez, premiada en España, donde reside, es evidente que su temática -la emigración- abre un registro insólito en la novelística venezolana contemporánea. (Torres, 2006: 922)

La novela de Méndez Guédez a la que hace referencia Torres, *Una tarde con campanas*, fue publicada en 2004 y a diferencia de lo que ella señala no es la primera novela de este escritor que toca el tema de la migración venezolana. Tal como reseñamos anteriormente, *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) y *El libro de Esther* en (1999) proponen sendas versiones de un fenómeno con contornos difusos, pero sin duda amenazante. Esta omisión de Torres es comprensible, ya que *Una tarde con campanas* tuvo mayor visibilidad pública en Venezuela gracias a haber sido declarada Finalista en la V Edición del Premio de Novela “Fernando Quiñones”.

No obstante, en la cita anterior lo que más nos interesa enfatizar es el reconocimiento de que la emigración como temática empieza a ser reconocida por la crítica literaria venezolana entre finales del siglo XX y principios del XXI. Y al interior de esta categoría, no solo Torres (2006) reconoce a Méndez Guédez como uno de los primeros en abordar la mencionada temática; también Kozak Rovero (2021) lo destaca en su recorrido por las voces literarias contemporáneas de Venezuela:

Junto al narrador y profesor universitario Miguel Gomes (1964), Méndez Guédez puso sobre la mesa en la literatura venezolana la migración, asunto medular de nuestra época sobre todo como etapa dolorosa de surgimiento de una nueva vida en entornos hostiles. (Kozak-Rovero, 2021: 244)

Ahora bien, este registro inédito de la etapa finisecular se ha convertido en un asunto recurrente, no solo en las siguientes novelas y cuentos de Méndez Guédez sino en la narrativa de muchos otros escritores venezolanos contemporáneos que están fuera del país. En este sentido, al tocar lo referente a la *identidad diaspórica* de Méndez Guédez en un apartado anterior, advertimos que lo sitúan como parte de una generación de escritores venezolanos que tienen propuestas narrativas similares respecto del tema migratorio.

Quiere decir que actualmente es perfectamente válido afirmar que Méndez Guédez fue uno de los primeros escritores en recrear la condición migrante de los venezolanos en su literatura y que, además, lo une a otros escritores una misma filiación literaria:

Gustavo Guerrero ha sido uno de los primeros en mostrar lo inédito de esta historia en lo que toca a Venezuela, ya que el título de su entrevista es elocuente: “Estamos viendo los comienzos de una escritura diaspórica venezolana” (2011). La conforman escritores que emigraron en los 90 y su obra se ha proyectado desde afuera en la siguiente década desde centros editoriales literarios como Barcelona, Madrid, México, Buenos Aires. (...) Los escritores mencionados por Guerrero son Juan Carlos Méndez Guédez, Juan Carlos Chirinos, Miguel Gomes y Gustavo Valle. (Carreño, 2013: 95)

Para Carreño (2013), quien se hace eco a su vez de otro crítico venezolano, esa escritura diaspórica de la que Méndez Guédez forma parte tiene unas coordenadas aun más reducidas: son autores venezolanos que emigraron en los años noventa del siglo XX y han alcanzado su proyección literaria gracias al respaldo de editoriales importantes ubicadas fuera de Venezuela.

Esto último podría considerarse como uno de los pocos aspectos positivos de la diáspora venezolana: la necesidad de salir fuera de las fronteras nacionales para encontrar una voz y el apoyo editorial imprescindible para sostener una carrera literaria. En una dirección opuesta a la indicada por Chirinos (2007) más arriba, Brown (2019) concuerda con este efecto de expansión que ha experimentado la literatura venezolana gracias a la diáspora:

Un resultado favorable de este fenómeno [la diáspora] es que la literatura venezolana también ha cruzado fronteras. Silda Cordoliani ve la proliferación de venezolanos en todo el mundo como una oportunidad para que la literatura venezolana llegue a audiencias internacionales (Cordoliani, 2013). Así lo demuestran escritores como Juan Carlos Méndez Guédez, Juan Carlos Chirinos y Lena Yau, residentes en España, quienes publican con editoriales españolas. Al mudarse, estos autores han entrado en contacto con editores, agentes, críticos y demás participantes del campo editorial, lo que ha facilitado su publicación en el país de acogida. (Brown, 2022: 29-30)

Recapitulando, tenemos que en un momento histórico dado los escritores venezolanos no tuvieron la necesidad de construir su carrera fuera de las fronteras nacionales, pero hoy en día es más que evidente que esa realidad ha dado un giro vertiginoso.

Para finalizar, consideramos que más allá de evaluar el efecto positivo o negativo de la diáspora venezolana en la literatura que se produce dentro y fuera de las fronteras de Venezuela, consideramos que indudablemente es un hito insoslayable en la historia contemporánea de este país y ha trascendido su naturaleza real para convertirse en una temática más de su universo literario.

#### 2.4.4. Cambios en el imaginario literario venezolano

Hasta ahora hemos visto que no pocas investigaciones avalan la impronta del referente real diáspora venezolana en la literatura. Ahora bien, una repercusión derivada de ese mismo trauma social es que los venezolanos se han visto en la necesidad de incorporar nuevos rasgos a su configuración identitaria. En otras palabras, a pesar de que un mismo fenómeno real ha sido y está siendo interpretado desde múltiples perspectivas, hay un elemento en el que convergen: la reconstrucción de un imaginario venezolano en el que la diáspora forma parte de el:

Si en los 90 empiezan a emigrar venezolanos a diferentes países, a menudo aisladamente, es a partir del 2000 donde esa emigración construye una comunidad; un sistema de ecos y correspondencias, de acuerdos y contradicciones. En fin, una comunidad de vidas y también de imaginarios. (Carreño, 2013: 95)

Esta “comunidad de vidas” que se ha gestado en el seno de la diáspora venezolana implica nuevos mecanismos de relación entre los venezolanos que están tanto dentro como fuera del país: redes de apoyo, asociaciones civiles, grupos con más o menos formalidad en las redes sociales, canales para envío de remesas y medicinas, entre otros. Carreño (2013) también destaca que al interior de este grupo humano disperso por el mundo hay un “sistema de correspondencias”, pero también “contradicciones”. Lo que no queda lugar a dudas es que el epicentro de muchos sigue siendo Venezuela, por los lazos afectivos, los familiares que han quedado allí, las raíces. En lo que respecta a los imaginarios, Carreño (2013) destaca como consecuencia lógica de la diáspora venezolana la emergencia de nuevos referentes.

Sobre un primer auge migratorio en Venezuela, ha sido ampliamente demostrado que los inmigrantes del siglo XX generaron riqueza, progreso y un mestizaje que transformó

por completo la fisionomía del país; por ello hay muchas huellas socioculturales de esas oleadas migratorias, tal como sostienen Lecuna y Barrera Tyszka (2019):

Desde los años cincuenta hasta algún momento de los ochenta, Venezuela fue el destino de italianos, españoles, portugueses, colombianos, alemanes, peruanos, ecuatorianos, bolivianos, cubanos, dominicanos, haitianos, chinos, argentinos, uruguayos y chilenos, entre otros. Dependiendo del país y del momento, estos inmigrantes huían de la guerra, la pobreza, la dictadura y la inflación. En el peor de los casos, se combinaban varias de estas causas.

El resultado de estos desplazamientos fue radical: Venezuela pasó de ser primordialmente rural, agrícola y dictatorial durante la primera mitad del siglo XX, a ser primordialmente urbana, petrolera y democrática durante la segunda parte. Y los aportes de los inmigrantes contribuyeron a dar este salto cultural, económico y político, repleto de contradicciones sociales y políticas; algunas de ellas delirantes, por su puesto. (Lecuna y Barrera Tyszka, 2019: 141)

Es más que evidente la relevancia de este complejo proceso migratorio que se generó en Venezuela entre los años cuarenta y ochenta del siglo pasado en los ámbitos económico y social, tal como se desprenden de las reflexiones de Lecuna y Barrera Tyszka (2019). Incluso tuvo un gran impacto en el escenario cultural, dada la cantidad y calidad de escritores de origen extranjero que ayudaron a consolidar la literatura venezolana:

La narrativa venezolana, particularmente, se vería impactada por ese proceso migratorio. Se podría hacer una larga lista de narradores que no nacieron en Venezuela, o llegaron muy jóvenes; o no tanto, o son hijos de inmigrantes y se quedaron en Venezuela o se fueron luego. A estos habría que sumar a los narradores venezolanos que migraron del campo a la ciudad, o de las ciudades pequeñas a las más grandes. (Lecuna y Barrera Tyszka, 2019: 142)

Más de medio siglo más tarde, este país de inmigrantes se ha convertido en un país de emigrantes y la literatura no ha tardado en representar este nuevo imaginario:

Ese movimiento, que tanta fortuna trajo a Venezuela, comienza a invertirse poco a poco; sobre todo a partir de la crisis de la devaluación de la moneda, del llamado “viernes negro” de 1983. (...) Si bien en la narrativa previa [a este colapso económico] podía notarse la presencia de personajes inmigrantes, en la narrativa reciente son los

venezolanos los que se van del país y cuentan su experiencia; y eso es lo que aparece cada vez más en la narrativa. (Lecuna y Barrera Tyszka, 2019: 142)

El importante calado de la diáspora en la narrativa venezolana es, sin lugar a dudas, un fenómeno que ha despertado el interés de la crítica ya que los escritores han abordado la representación de la misma en diversos momentos históricos y, por tanto, la han ficcionalizado de diferentes formas:

Si bien la escritura de procesos migratorios en la literatura venezolana contemporánea se había concentrado casi exclusivamente en la inmigración, en los últimos años asistimos al apogeo de narraciones sobre sujetos emigrantes que se inspiran en el éxodo masivo de venezolanos de la última década (Romero, Rondón y De Abreu, 2016; Castillo Crasto y Reguant Álvares, 2017; García Castro, 2007; Posada Calle, 2017; Ruiz Méndez, 2018; Parra Calderón, 2017). (García Arias y Restrepo Pineda, 2019: 73-74)

Méndez Guédez, particularmente, ha logrado varios matices del fenómeno recurriendo a personajes variopintos, y con ello suma una voz más en la conformación de esa narrativa que recorre la emigración venezolana de las últimas décadas, tal como afirman García Arias y Restrepo Pineda (2019).

Finalmente, es lógico imaginar que este cambio de enfoque del tema migratorio trascienda el marco literario y de cuenta también de una transformación importante en el imaginario colectivo en Venezuela:

Estudiar las textualidades de la diáspora, del destierro o del exilio, no es solamente referirse a lo que escriben quienes están fuera de los límites geográficos y políticos de nuestro país [Venezuela]. Sino que es, sobre todo, indagar en un fenómeno cultural y social que tiene repercusiones en el imaginario nacional, sin importar que los autores que escriben sobre el destierro estén viviendo adentro o afuera del país. (Rivas Rojas, 2022, 63)

Rivas Rojas (2022) habla de una consecuencia inherente al estudio de las textualidades de la diáspora: estamos ante un cambio profundo de la idiosincrasia venezolana debido a las repercusiones de un fenómeno sin precedentes para este colectivo. Asimismo, destaca que el hecho de estar fuera o dentro de Venezuela es uno de los condicionantes menos importantes a la hora de evaluar un proyecto de escritura que se inspire en la diáspora venezolana.

Sobre este último aspecto, y de acuerdo con Rivas Rojas (2022), todas las voces literarias que está generando la diáspora venezolana tiene su lugar legítimo. Eso sí, cada escritor va forjando su individualidad al interior de una misma fuente de inspiración, aunque todos convergen en la construcción de nuevos imaginarios:

En la escena diaspórica, encontramos una gran diversidad de voces que se preocupan por un amplio abanico de temas (...) En todo caso, lo que me parece más valioso es constatar que en la gran mayoría de esos textos está presente la búsqueda -el anhelo, tal vez- de construir una lengua que sirva para nombrar nuestra experiencia de vivir en situación de desarraigo, en estado de fuga o en plena errancia. Un lenguaje que, desde ya, está modificando el campo y el horizonte mismo de la literatura venezolana. (Rivas Rojas, 2022: 71)

A través del análisis de la obra de Méndez Guédez que desarrollaremos a continuación, confirmaremos parte de lo que plantea Rivas Rojas (2022) sobre las voces de la escena diaspórica venezolana: dar corporalidad textual a fenómenos inéditos de la Venezuela contemporánea.

En realidad, el migrante lleva los diversos mundos viajados y vividos dentro de sí y su postura o perspectiva no depende tanto de la ubicación geográfica o cultural del momento presente como de esas vivencias que son parte constitutivas de su ser

C. Pacheco

### ***3. El libro de Esther y Arena Negra***

#### **3.1. Relación trasatlántica entre Venezuela y Canarias**

Tal como planteamos en nuestros objetivos específicos, las novelas escogidas para llevar a cabo los tres análisis comparativos que forman parte de este trabajo de investigación han sido agrupadas atendiendo temáticas coincidentes. Así tenemos, en principio, que este capítulo engloba las novelas *El libro de Esther* y *Arena negra* porque en ambas la relación trasatlántica Venezuela-Canarias es un eje conductor importante. De igual manera, hemos detectado que el fenómeno migratorio está enfocado desde la perspectiva de unos protagonistas que no son emigrantes, aunque esto no significa que el tema de las migraciones entre Venezuela y España no encuentre su representación ficcional.

Por el contrario, con el análisis de *El libro de Esther* y *Arena negra* iniciaremos nuestra demostración sobre las distintas manifestaciones de la *oscilación cultural* al interior de nuestro corpus fijándonos esta vez en una etapa histórica que funciona como bisagra entre la emigración masiva que recibió Venezuela en el siglo XX y el posterior período correspondiente a la diáspora venezolana. Seremos testigos, por tanto, de que la manifiesta alternancia entre arraigo, desarraigo y rearraigo es vivida en las mencionadas novelas no por los protagonistas sino por otros personajes tocados por la migración.

Méndez Guédez es uno de estos escritores que ha representado el giro entre un movimiento migratorio y otro, ya descrito en el capítulo anterior. Acerca de las repercusiones literarias de esa bisagra histórica entre dos flujos migratorios opuestos,

Blanco Calderón (2018) destaca que es punto focal en las novelas que estudiaremos en este apartado:

Baste recordar el importante proceso de inmigración, en ambos sentidos, que históricamente ha habido entre Venezuela y las Islas Canarias. Proceso del cual la obra de Méndez Guédez ha dado no pocas muestras, como lo reflejan sus novelas *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997), *El libro de Esther* (1999) y, a nuestro parecer, la más lograda de todas: *Arena negra* (2011), donde las Islas juegan un rol decisivo como espacio que define las acciones. (Blanco Calderón, 2018: 222)

Entonces, parte de la importancia que remite para nuestro autor el imaginario canario-venezolano se sostiene en ese vínculo histórico entrañable entre Venezuela y Canarias, y en su particular relevancia el devenir identitario de ambos lugares.

En este mismo orden de ideas, Kunz (2012) propone que Canarias es una parada obligada en la obra de Méndez Guédez dados los lazos culturales entre los que se mueven entre un lugar y otro:

[Méndez Guédez] Cuenta historias que se mueven sin cesar de una orilla del Atlántico a la otra, demorándose a menudo a medio camino: en las Islas Canarias. La migración en ambas direcciones, sobre todo de venezolanos a España, pero también de españoles y otros europeos a Venezuela, es un tema importante en todas sus novelas y en algunos de sus cuentos. (Kunz, 2012:35)

Canarias, entonces, es una suerte de lugar *intermedio* culturalmente hablando ya que su historia, sus pobladores, tienen estrechos vínculos con Venezuela. *El libro de Esther* y *Arena Negra* aportan a esta realidad registros literarios que dan cuenta de que esta impronta cultural se sostiene en gran parte por esa mezcla de emigrantes, retornados, indios, personajes con doble nacionalidad, con media vida en un sitio y en otro.

Por último, en el análisis que proponemos de *El libro de Esther* y *Arena Negra* cobra especial relevancia la influencia de la palabra en la construcción de las identidades sexuales. En estas dos novelas, específicamente, hemos detectado que se pone en relieve la importancia que tiene el lenguaje para la configuración de la sexualidad y para la elección de los objetos de deseo.

Así surge, al interior de las novelas que analizaremos en este capítulo, un posicionamiento frente a la condición sexual transversado por una conciencia que intenta ser más equitativa y respetuosa con las diferencias sexuales humanas y con el cuestionamiento de las formas discursivas influyentes sobre estereotipos y comportamientos socialmente aceptados para cada género.

En distintas escenas de *El libro de Esther* y *Arena Negra* subyace la advertencia de que todos los territorios eróticos por los que transitan los protagonistas están atravesados por la representación simbólica, por la palabra. La concepción del lenguaje que está operando en la mayoría de estas escenas lo define, entonces, como una fuente productora de identidades sexuales, poseedora de una fuerza tal que es capaz de delinear determinados recorridos eróticos en los individuos.

### **3.2. *El libro de Esther***

*El libro de Esther* es una de las primeras novelas publicadas por Méndez Guédez en España. Está narrada por el protagonista, Eleazar Angarita, un periodista venezolano que

reconstruye su pasado con un amor platónico de juventud a través de escenas retrospectivas en las que se entrelaza la relación entre Canarias y Venezuela. No solo Esther, hija de canarios que emigraron a Caracas a finales de los años sesenta y la principal motivación por la que Eleazar emprende un inesperado viaje a Tenerife, sino muchos otros personajes de uno y otro lado del Atlántico funcionan como una suerte de bisagra cultural sobre la que se sostiene un vaivén constante entre lugar y otro.

Coincidiendo con lo que plantea Bolognese (2007), este viaje se convierte en una suerte de catarsis personal y colectiva en tanto hay muchos elementos que hermanan a Venezuela con Canarias:

Es un viaje para conjurar el pasado y, por otra parte, encarna un movimiento hacia otro pasado, el que para los venezolanos representa Canarias. El archipiélago, en un escritor de Barquisimeto que además estuvo viviendo allí varios años, no es un destino casual: el viaje se convierte, por lo tanto, también en un camino de búsqueda de los orígenes, ya que muchísimos fueron los canarios emigrados a Venezuela; entre ellos, los padres de Esther. (Bolognese, 2007: 49)

Bolognese (2007) plantea aquí un elemento cardinal para la comprensión de la novela: hay unos orígenes compartidos entre dos lugares sin importar los kilómetros de distancia que los separan ni su pertenencia a distintos continentes.

Al respecto, en el capítulo anterior aportamos algunos argumentos sobre la importancia de la inmigración en Venezuela durante el siglo XX, y los emigrantes canarios se cuentan entre los muchos extranjeros que ayudaron a redefinir la fisonomía de una Caracas próspera dado el empuje económico que trajeron consigo. Igualmente hicimos énfasis en el hecho de que un elemento extraliterario como la diáspora venezolana ha tenido un impacto crucial en el devenir de la historiografía literaria en

Venezuela, dado que se habla de un antes y un después de la misma en cuanto a representación de los personajes inmigrantes.

En este mismo orden de ideas, Pacheco (2008) define la Venezuela actual como un “país de migrantes”:

“País de migrantes”, se ha dicho; y la frase es perfectamente correcta, aunque en sentidos radicalmente distintos -más bien opuestos- si se contrasta el contexto histórico de mediados del siglo XX con el comienzo del XXI. En el primero, especialmente entre la segunda postguerra y los años setenta, Venezuela atrajo amplios contingentes poblacionales de numerosos países europeos (en especial de España, Italia y Portugal) y no menos numerosos grupos provenientes de otras naciones hispanoamericanas y caribeñas, sobre todo de Colombia; así como de los países del Cono Sur en los años setenta, durante la sincrónica hegemonía de las dictaduras militares en Uruguay, Argentina y Chile. (Pacheco, 2008: 33)

Los flujos migratorios que describe Pacheco (2008) tienen, no obstante, dos etapas perfectamente diferenciadas: Venezuela como receptora de inmigrantes en el siglo XX y como emisora de emigrantes en el XXI. Y esta realidad, como explicamos en el capítulo anterior, ha dejado un importante saldo tanto en el cambio de sentido de las migraciones como en los rasgos identitarios venezolanos:

En lo étnico, lo cultural, lo socioeconómico y lo material, el país actual acusa de manera definitiva y evidente el influjo de esas migraciones; así como también, naturalmente, el de las más tempranas oleadas y la consiguiente mixtura de elementos culturales indígenas, europeos y africanos. Así que, hasta el último cuarto del siglo XX, puede considerarse a Venezuela un país de *inmigrantes*. (Pachecho, 2008: 34)

Esta etapa de profundas influencias interculturales en Venezuela, obviamente anterior al éxodo masivo de venezolanos en el siglo XXI, le permite a Pacheco (2008) definirla como “país de *inmigrantes*”. Entonces, como venimos argumentando desde el capítulo

anterior, la importancia de ese componente extraliterario es fundamental para comprender la evolución que experimenta la *oscilación cultural* detectada en nuestro corpus.

*El libro de Esther* es una de las primeras novelas de Méndez Guédez en dar testimonio de ese cambio que se estaba produciendo al interior de la sociedad venezolana: la transformación de un “país de inmigrantes” a un “país de emigrantes”. Y esta suerte de periodo bisagra se asoma tangencialmente en la trama, dado que cada línea temporal destacable en la novela da cuenta de cómo se invierten las oleadas migratorias entre Venezuela y España: vemos cómo va mermando esa gran colonia canaria que se instaló en Caracas en los años 70, gracias a los personajes con los que se encuentra Eleazar en Tenerife (finales de los 90).

Por otra parte, como mencionamos antes, Eleazar no es un emigrante propiamente dicho sino un viajero; sin embargo, a lo largo de toda la historia siente atracción por saber qué está detrás de esas vidas trastocadas por la migración. Lo podemos percibir en sus recuerdos cuando rememora la vida de los emigrantes canarios en Caracas, que le resulta intrigante porque la mira desde la distancia, y también en Tenerife en tanto la figura del migrante adquiere connotaciones distintas a las prefiguradas.

La voz narrativa en primera persona nos cuenta la historia de un personaje pequeño, menudo, sin mayor importancia, a través del cual, no obstante, Méndez Guédez apela a la empatía de lector no solo por la deriva existencial en la que se encuentra sino por la reconstrucción de una relación migratoria entre Venezuela y Canarias que se ha ido invirtiendo con los años.

En *El libro de Esther*, lo que en principio iba a ser un viaje fugaz del protagonista para tratar de huir de estos demonios personales y poder encontrar una nueva motivación vital, se convierte en un cambio vertiginoso para el en tanto experimenta la transformación propia de algunos desplazamientos en la ficción. Respecto de este poder del viaje en algunos personajes, Aínsa (2012) explica lo siguiente:

El viaje, en cuanto experiencia de lo *otro*, de lo diverso, activa el anhelo de conocer mejor los propios orígenes. Partir, viajar y descubrir inducen a una pragmática de la inversión de las perspectivas: se espera de una alteridad desconocida, a menudo imaginaria, una contribución a la explicación de los propios fundamentos. En este sentido, el viaje es diferenciación y autoafirmación por contraste. El que vuelve será un ser diferente al que se fue. (Aínsa, 2012: 169)

La perspectiva de vida del protagonista de *El libro de Esther* cambia radicalmente después de viajar a Tenerife porque, como aclara Aínsa (2012) en esta cita, la alteridad antes imaginada y ahora constatada invierte sus propios parámetros de comprensión de la realidad:

Sé que esta noche al ver a mi excompañera de clases huiré para siempre de los vasos de Pepsi Cola y le entregaré esta antigua piedra, esta piedra requemada que debió ocurrir trece años atrás. Esta piedra olorosa y mustia, amenazante y dulce como los dormidos volcanes de las islas. (Méndez Guédez, 2014: 212)

Este final abierto que nos propone Méndez Guédez es una invitación a considerar que todo viaje le permite a un sujeto mutar en más de un sentido. En *El libro de Esther*, por ejemplo, el viaje es lo que le proporciona a Eleazar la reevaluación de su pasado, el aumento de su fascinación por ese lugar enigmático que es Canarias y la apertura a un futuro distinto al que le aguarda en Caracas.

Ahora bien, para exponer los puntos de análisis en torno a esta problemática recreación del viaje en *El libro de Esther*, hemos organizado las líneas temporales que estructuran la trama siguiendo este orden: la primera que presentaremos corresponde al presente de Eleazar cuando intenta dar con Esther en Tenerife, y la segunda se ubica en Caracas antes de emprender el viaje que cambiará por completo su vida.

### 3.2.1. Presente caótico en Tenerife

La primera línea temporal detectada en *El libro de Esther* está ambientada hacia finales de los noventa, quiere decir que hay una distancia muy estrecha entre el desarrollo de los acontecimientos ficcionales y el devenir histórico del campo de enunciación donde Méndez Guédez publica la novela. Es oportuno recordar, en este sentido, lo planteado en el capítulo anterior sobre las formas de inserción al debate público que elige Méndez Guédez a través del corpus: representar cómo ha ido cambiando en el tiempo la migración de venezolanos a la Península Ibérica.

Al respecto, y como también indicamos en el capítulo 2, para finales del siglo XX no es un tópico literario habitual para los escritores venezolanos. Sin embargo, Méndez Guédez comienza a posicionarse a través de su obra ante un fenómeno en ciernes que atañe tanto a su país de origen como el de acogida. Kunz (2012) destaca, precisamente, la importancia de este rasgo en las primeras novelas publicadas por nuestro autor:

En sus primeras novelas, la emigración canaria a Venezuela se trata de manera oblicua a través de las relaciones de los protagonistas con hijas de emigrantes que han vuelto a la tierra de origen de sus padres: este es el caso de la mujer del narrador de *Retrato*

de *Abel con isla volcánica al fondo* (1997), un hombre que soporta mal la inactividad y la dependencia a la que lo condena su condición de marido de una venezolana con nacionalidad española; y también *El libro de Esther* (1999), el gran amor juvenil que el protagonista busca reencontrar en medio del carnaval canario. (Kunz, 2012: 36)

Efectivamente, como recalca Kunz (2012), la transversalidad de la emigración canaria a Venezuela es de capital importancia para comprender la intención comunicativa que vertebra a las novelas *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* y *El libro de Esther*. La primera, aunque no forma parte de nuestro corpus, tiene una significación especial como antecedente literario destacable en lo que a temática migratoria se refiere. Publicada por primera vez solo dos años antes que la segunda novela de Méndez Guédez, en ella se advierte que los venezolanos ahora son los que se mudan a España buscando mejores condiciones de vida y que el desbarajuste implícito en todo proceso migratorio invierte hasta los roles de género tradicionales. Asimismo, otra cualidad destacable es el hecho de que los personajes que migran a España suelen ser descendientes de los canarios que se fueron a Venezuela entre los años cincuenta y setenta del siglo XX; entre otras cosas, porque lo hacen respaldados por el pasaporte español y por las redes de apoyo familiar que todavía conservaban en Canarias.

Kunz (2012) también hace referencia a este último tópico mencionado, en la narrativa de Méndez Guédez:

Méndez Guédez presta particular atención a los venezolanos que emigran al país de origen de sus padres o abuelos, con recuerdos de segunda mano, y a veces con una nacionalidad heredada que facilita el “regreso”, y sobre todo con la ilusión de redescubrir allí sus presuntas raíces olvidadas. (Kunz, 2012: 41)

En *El libro de Esther* vuelven a aparecer estos elementos vinculados a los primeros migrantes venezolanos a España, pero el foco narrativo no está puesto en uno de ellos sino en un viajero venezolano que para reconstruir su vida debe escudriñar en los intersticios del fenómeno migratorio producido entre Venezuela y Canarias en un presente que se corresponde con los años noventa del siglo XX y en un pasado que lo traslada imaginariamente unas décadas más atrás. En esta novela ambos referentes culturales están colmados de personajes y situaciones que ofrecen una versión particular de los hechos, ya que el protagonista no es emigrante; como señalaba Kunz (2012), la mirada que puede ofrecernos este personaje es oblicua y, por tanto, limitada.

En este orden de ideas, consideramos que es perfectamente comprensible que sea así; es decir, como el fenómeno migratorio venezolano apenas está asomando su incipiente rostro a finales del siglo XX, es verosímil que el protagonista sea un viajero que intenta comprender lo que se está detrás de esa relación entre Venezuela y Canarias.

#### 3.2.1.1. “Sospechosos en tránsito”

*El libro de Esther* comienza con el viaje impulsivo y poco planificado de Eleazar a Tenerife con el fin de encontrar allí a Esther, un amor platónico de su juventud:

En media hora estaremos en Tenerife. Tenerife. Sólo en el momento cuando comienzo esta frase creo reaccionar y descubrirme en un viaje demencial. Todo ha ocurrido en pocos días. Días de largos pensamientos, de inmensos fantasmas, de fotografías en las que Enrique, Carlos Jesús, Esther y yo aparecemos abrazados al pie del Ávila. (Méndez Guédez, 2014:20)

Lo que califica al protagonista como “viaje demencial” no es más que una consecuencia de días previos en los que Eleazar ve cómo se van derrumbando poco a poco los cimientos de su vida. Los flashes retrospectivos nos dejan saber que esa intempestiva decisión de emprender la búsqueda de Esther surge debido a una profunda crisis de pareja, generada principalmente por la imposibilidad de tener hijos con su esposa Marilyn. El fracaso amoroso que representa para Eleazar su inminente divorcio, más un inexplicable vacío que fue minando cada una de las esferas de su vida, lo van perfilando ante los lectores como un personaje taciturno sin nada que perder:

Tras de mí no queda nada. No tengo esposa. No tengo trabajo. Apenas conservo un libro que Esther me regaló hace años y quisiera pensar en él como en una señal, como un mapa para recuperar alguna dirección. (Méndez Guédez, 2014: 105)

Obviamente, ni él mismo da crédito a que sea parte de una aventura como la que está a punto de llevar a cabo en Tenerife. En principio, porque es una idea titánica tratar de encontrar allí a Esther (sin más pista que un viejo libro que le regaló su amiga hacía trece años). Un personaje neurótico se muestra ante nosotros incrédulo ante la hazaña que ha hecho y ante el desafío que le aguarda:

¿Qué pensaría Marilyn si me viera aquí? Hace tan sólo quince horas discutimos y cuando logró exasperarme con sus argumentos me di la vuelta, solté un par de gritos y en la primera agencia de viajes que encontré pedí un pasaje para Tenerife. (Méndez Guédez, 2014: 44)

No hay dudas de que la temática del viaje cobra una dimensión existencial en *El libro de Esther*. Y, en este sentido, sabemos que esa relación entre desplazamiento físico y psíquico no es una novedad en la ficción occidental en tanto ha sido representada desde los clásicos grecolatinos. Ahora bien, uno de los aspectos que distingue a esta novela de

Méndez Guédez es la reconfiguración de la subjetividad del protagonista a partir del viaje que lo descentra, como explica Berlage (2014):

El proceso de descentramiento identitario y de subjetividades en constante devenir, representa un punto en común en todas las novelas del autor barquisimetano. De hecho, los lectores nos enfrentamos casi siempre a personajes en busca de lo que quieren ser y que intentan, a su vez, negar lo que se piensa de ellos por la imagen que pueden reflejar o los estereotipos a los que podrían corresponder. Nos encontramos con personajes que viven desarraigos personales y familiares, pero también encuentros y desencuentros culturales que pueden ser logros o pérdidas. (Berlage, 2014: 51)

Avanzando en la lectura de *El libro de Esther* podemos constatar que no casualmente esta impulsiva acción le trae a Eleazar consecuencias de la más variada índole. La primera de ellas, y una de las más representativas para nuestro análisis, es la de sufrir en carne propia una experiencia desagradable en lo que respecta a los movimientos migratorios ilegales hacia España. Nada más pisar tierra española, y aparentemente sin ser consciente de ello, Eleazar se convierte en un viajero de dudosa credibilidad dada las condiciones en las que llega:

El hombre de la aduana me hace varias preguntas y cuando le digo la cantidad de dinero que llevo encima se sorprende: “¿No es muy poco para venir a España?”, interroga. “Sólo pienso estar dos días, voy a encontrarme con alguien y si luego me hace falta pediré que me envíen un giro. ¿Quiere que le muestre mis tarjetas de crédito?” (Méndez Guédez, 2014: 43)

Gracias a escenas como estas, en las que se contraponen la real intención del viajero (solo viene a buscar a una amiga y no tiene intenciones de migrar ilegalmente a España) y la idea preconcebida de muchos funcionarios de que determinados pasajeros son potenciales migrantes ilegales, asistimos a una lectura crítica del fenómeno migratorio que para finales del siglo XX apenas estaba comenzando para los venezolanos.

La narración se encargará de recordarle a Eleazar, una y otra vez, que una misión tan idealista como la que está llevando a cabo se encontrará con escollos burocráticos que romperán la ilusión. Un tenue humor satírico se perfila en muchas escenas de *El libro de Esther*, especialmente cuando el protagonista debe enfrentarse a situaciones como la descrita o a otras incluso más trágicas:

Me llevan a una sala aparte y allí me colocan en fila con dos indígenas ecuatorianos, un árabe, dos mujeres que hablan un idioma lleno de eses y un adolescente africano que lleva por todo equipaje una bolsa renegrida y vieja. Durante horas permanecemos de pie sin que nadie nos dirija la palabra. Me duelen las piernas y la vista se me fatiga contemplando una fotografía turística en la que un hombre con un asomo de barriga carga a una mujer que muestra una fila de dientes perfectos. (Méndez Guédez, 2014: 43)

Podemos advertir que la bienvenida que reciben todos estos “sospechosos en tránsito” nada tiene que ver con el discurso publicitario que está frente a ellos como un recordatorio gráfico de que todos los ciudadanos no somos iguales ni tenemos los mismos derechos. El cartel publicitario enfatiza el discurso que pone a cada uno en su lugar: Canarias es vendida ante el mundo como un paraíso, pero solo pueden acceder a ella sin mayores problemas aquellos que no sean indígenas, árabes o negros. El país de origen de los pasajeros se convierte así en una marca indeleble, casi un estigma. Y, actualmente, esa lista de nacionalidades se ha ido alargando hasta incluir a los venezolanos.

Por el momento, Eleazar logra esquivar la inquisición migratoria gracias a una suerte de rendija en el muro burocrático del aeropuerto canario:

Por la puerta entreabierta veo cómo caminan esposados mis compañeros de fila: el muchacho negro tartamudea palabras gurutales y se aferra a su bolsa. Da un traspie con una mesa. Suenan varias carcajadas.

-Oiga, soy periodista. Estoy haciendo un reportaje sobre España -murmuro, y la mujer revisa mi carnet detenidamente.

-Mis hermanas todas nacieron en Venezuela -dice la mujer y sonrío. Con algunas dudas me pone el sello en el pasaporte. (Méndez Guédez, 2014: 44)

No obstante, a pesar de que logra entrar a Canarias por su picardía y por la suerte de encontrar a una funcionaria con vínculos venezolanos, el narrador protagonista deja al descubierto el amargo momento que deben pasar todos los demás viajeros que lo acompañaron anteriormente en aquella “sala de espera” tan poco agradable. Aparentemente hay un doble rasero para juzgar quién es bienvenido a la paradisíaca Canarias.

Por otra parte, como hemos señalado y seguiremos apuntando a lo largo de este trabajo de investigación, Méndez Guédez es uno de los primeros escritores venezolanos en recrear una condición migrante no antes asociada con sus coterráneos. En este sentido, *El libro de Esther* es un texto premonitorio de lo sucederá décadas más tarde con los viajes a la Península Ibérica provenientes de Venezuela. Nos referimos al hecho de que actualmente se han endurecido los protocolos y requisitos de entrada a España de este colectivo en particular, en vista de que una gran masa de venezolanos ha conseguido establecerse ilegalmente al entrar como turistas para luego solicitar asilo.

Entonces, en el presente de Eleazar asistimos a una puesta en escena donde la nacionalidad forma parte ineludible de la configuración identitaria de los seres humanos. De allí que haya constantes referencias a historias de vida en las que se entremezclan raíces canarias y venezolanas. Verbigracia: ya hemos visto cómo la funcionaria del

aeropuerto parece decidir la entrada de Eleazar sobre la base afectiva de que este personaje proviene del país donde nacieron todas sus hermanas.

### 3.2.1.2. Carnaval renovador

Una vez que logra entrar en Tenerife, Eleazar se da cuenta de que está complementemente perdido en aquella ciudad. No sabe adónde ir, ni siquiera tiene alojamiento. Esta otra consecuencia de emprender un viaje poco planificado, obviamente, otorga verosimilitud al hecho de que haya sido retenido durante unas horas por las autoridades aeroportuarias:

Al salir a la calle descubro que no estoy cerca de ninguna ciudad. Llanuras rocosas rodean el aeropuerto y sólo a lo lejos me parece distinguir una hilera de casas. Un avión desgaja el cielo, casi que imagino al joven negro abrazado a su bolsa y rechinando los dientes. (Méndez Guédez, 2014: 44)

Esta escena igualmente refuerza la imagen *descentrada* del protagonista, propia de la narrativa de Méndez Guédez según Berlage, en virtud de que desde el inicio del periplo no sabe qué dirección tomar. Como Eleazar tampoco tiene idea de que su llegada a Tenerife coincide con su famoso carnaval, el caos asociado a esta celebración también se suma a su proceso de descolocación.

Sobre el carnaval y su significación como mimesis de una realidad otra, así como el valor que tiene en tanto ritual de renovación de los individuos, Bajtin (1987/ 2003) expone lo siguiente:

El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación, en los que cada individuo participa. Esta es la esencia

misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente. (Bajtin, 2003: 9)

Ese “estado peculiar del mundo”, que es el carnaval según Bajtin (1987/ 2003), se convierte en el telón de fondo de las experiencias que vive Eleazar en Tenerife. Obviamente este ambiente no es casual, ya que ese desbarajuste momentáneo en el curso natural de los acontecimientos en suelo canario facilita la transformación vital del protagonista de *El libro de Esther*.

Por otra parte, como también explica Bajtin (1987/ 2003) en su libro, el carnaval no es un simple espectáculo al que se asiste; es una vivencia de la que es imposible salir intacto dada la liberación de ataduras morales y sociales que ofrece a todos por igual:

Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna *frontera espacial*. En el curso de la fiesta sólo se puede vivir de acuerdo a sus leyes; es decir, de acuerdo a *las leyes de la libertad*. (Bajtin, 2003: 9)

Cada uno de estos aspectos del carnaval que describe Bajtin (1987/ 2003) los vive Eleazar en el presente caótico de la historia. En principio, no hay fronteras espaciales porque toda la ciudad vibra en el mismo sentido:

Una mujer vestida de verde, dos mujeres vestidas de verde, tres mujeres vestidas de verde. Un limón, medio limón; dos limones, medio limón; tres limones, medio limón. Cuatro mujeres vestidas como limones cantan y me rodean haciendo un círculo. Les pregunto dónde puedo conseguir un hotel y una de ellas abre sus piernas peludas como un gorila y dice que allí, que allí puedo bailar, dormir y pasar la noche. (Méndez Guédez, 2014: 53)

Aunque los códigos de vestimenta y de comportamientos -aparentemente incomprensibles- les son ajenos al protagonista en un primer momento, en la medida que

avanza la historia percibimos que Eleazar logra descifrar gran parte de los mensajes que les transmiten esos personajes variopintos. Es lógico que al principio tenga problemas de comunicación con los isleños: en el fragmento anterior, por ejemplo, pregunta por algún alojamiento y un gorila hembra le señala su entrepierna como posibilidad de abrigo; no obstante, una vez superados los escollos iniciales Eleazar comienza a sintonizar con el ambiente festivo tinerfeño y a disfrutar de él.

El protagonista de *El libro de Esther* finalmente consigue llegar a un hostel, pero todavía no sabe a ciencia cierta qué debe hacer o quién lo podrá ayudar a dar con su amiga. Así transcurren unas cuantas horas hasta que se anima a tratar de encontrar a una Caperucita Roja que había reconocido su acento venezolano antes de desplomarse en el bar donde estaba tomándose un café. Al encontrarla, la narración vuelve a hacer un guiño a la idea nacionalidad-identidad:

-Allá, junto al coche blanco -señaló Caperucita y sin preguntarle nada la seguí. Dos osos polares se besaban bajo unos árboles y un mariachi bebía con desconsuelo los últimos sorbos de una pálida cerveza. Caperucita saludó a las muchachas y una de ellas respondió con un abrazo musculoso y tambaleante que culminó en una hilera de largas risotadas...

-Hola, yo también soy de Venezuela -dijo a mi lado un lobo, y algo así como un atisbo de esperanza, o quizás una emoción menos rotunda, pareció brincar en mi estómago. (Méndez Guédez, 2014: 75)

Esta escena sirve para aclararnos por qué la Caperucita Roja con la que se había topado Eleazar en el bar fue capaz de reconocer su acento: está emparentado con una venezolana. Así mismo, tiene relevancia el hecho de que resulta inevitable para el protagonista encontrar un poco de consuelo en las palabras del Lobo (“yo también soy de

Venezuela”); aunque no le ayudaban en nada en ese momento, a Eleazar le aporta cierto consuelo saber que ambos compartían la misma procedencia.

Por otra parte, también nos invita a pensar en otro tópico fundamental en las identidades de los personajes de Méndez Guédez: se proyectan desde una perspectiva de género flexible; es decir, una forma de representar la sexualidad haciendo explícitas las tensiones que se establecen entre los roles de géneros y los discursos que los mantienen vigentes en las distintas sociedades.

En este orden de ideas, en *El libro de Esther* el protagonista se siente permanentemente aturcido por el bombardeo incesante de estímulos visuales, auditivos, sensoriales, que se vive en unas calles dominadas por el carnaval; también se ve alterada su percepción del orden de las cosas por el hecho de no saber a ciencia cierta quién está detrás de cada disfraz. La Caperucita es un hombre y el Lobo es una mujer, por ejemplo.

Como confirmaremos no sólo en *El libro de Esther* sino en todas las obras que conforman nuestro corpus, la identidad sexual de los personajes masculinos y femeninos está pensada desde miradas no convencionales. Eso sí, en cada novela el énfasis que otorga el autor a uno u otro punto de discusión en torno a los roles de género está condicionado por la trama. En este caso en particular, el énfasis gira en torno a los disfraces y a las posibilidades que ofrecen a quienes los portan para encubrir sus identidades “reales”: “Una vez que nos conocimos en pleno carnaval me llevaron a su casa y me prestaron un disfraz de Dinosaurio Rosa. “Llamas mucho la atención si no te disfrazas”, aclararon”. (Méndez Guédez, 2014: 78). Eleazar llama la atención atención

por no ir disfrazado; es decir, el mundo al revés en el que insiste Bajtin cuando hace referencia al hecho de que el carnaval juega con sus propias reglas.

Ir sin disfraz es contraproducente en aquél mundo al revés que es el carnaval tinerfeño, por eso al convertirse en Dinosaurio Rosa Eleazar parece transformarse en otra persona:

Corrí llevándome por delante espadachines, gnomos, policías de tránsito, cavernícolas, rumberas, al tiempo que Máximo y Hendrina intentaban darme alcance. A mi paso se escuchaban las protestas de la gente, los empujones, algunos alaridos. Mi paso era indetenible y en cinco minutos debo haber atravesado cien mil personas. Sudoroso y resollando, me detuve cerca del escenario y allí calculé cómo podría subirme. Entrecerré los párpados, tomé oxígeno y retrocedí unos pasos para agarrar impulso hasta que varios muchachos de la seguridad descubrieron mis intenciones y pudieron rodearme. (Méndez Guédez, 2014: 122-123)

En este fragmento el Eleazar-Dinosaurio Rosa manifiesta un arrojo que no cuadra con el meticuloso proceder del personaje sin disfraz, por ejemplo, pero más importante aún es que esa transformación supone para él una liberación de ataduras sociales nunca antes experimentada. Representar un papel no correspondiente con tu proceder habitual resulta liberador, incluso para un personaje tan anodino como Eleazar.

Si reflexionamos sobre las sucesivas máscaras que debemos adoptar diariamente para afrontar nuestra vida social debemos pensar también qué sucede cuando una, varias o todas estas máscaras se resquebrajan. Aunque esta lógica rol social-máscara no aplica durante el carnaval, de acuerdo con Bajtin (1987/ 2003), porque somos libres de ser quienes querramos ser:

Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores; es decir, sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores

principios. Aquí la forma efectiva de la vida es, al mismo tiempo, su forma ideal resucitada. (Bajtin, 2003: 10)

Como idea final de esta apartado, nos quedamos con esta última reflexión bajtiniana sobre el poder renovador del carnaval: no hay distinción entre la vida durante el carnaval y la interpretación de un personaje carnavalesco, ya que está en juego la renovación del propio ser.

### 3.2.1.3. Migrantes que van y vienen

No es casual que el recorrido tras la pista de Esther en Tenerife se vaya llenando poco a poco de encuentros con personajes trastocados de una u otra forma por la migración. En este aspecto, los vínculos de Canarias con su “octava isla”, como sostiene Bolognese (2007), se ramifican de distintas formas en *El libro de Esther*:

Esta novela de Méndez Guédez proporciona una mirada sobre el tema de la identidad en un mundo en el que está desdibujada, al tiempo que invita a reflexionar acerca del asunto del mestizaje en la identidad latinoamericana. Su valor estriba, además, en proponer una visión particular desde la óptica del emigrante que no es totalmente extraño a la realidad en la que se encuentra, puesto que enfoca su visión a partir de la relación, cultural y humana, que se da en la actualidad entre Canarias y su octava isla: Venezuela. (Bolognese, 2007: 151)

De todas esas ramificaciones que se derivan del vínculo canario-venezolano, el mestizaje como componente esencial del entramado identitario de ambos lugares, tal como explica Bolognese (2007), es uno de los más ricos desde el punto de vista cultural.

Como muestra de esta confluencia multicultural, la narración nos va conduciendo por un laberíntico mapa de identidades trastocadas por un orden heterodoxo -que por

momentos es el carnaval-, pero que, en todo caso, desvelan ese mestizaje propio de muchos canarios y venezolanos con raíces compartidas:

Mientras avanzábamos por la autopista pudimos conversar. Caperucita cuando no es caperucita es Máximo. El Lobo cuando no es lobo es Hendrina. Él canario, ella venezolana. Los dos son profesores de arquitectura en la Universidad de La Laguna y les apasiona bailar merengue y escuchar a la Billo's cantando en la Plaza España. (Méndez Guédez, 2014: 77)

Las preferencias de estos nuevos amigos de Eleazar se parecen mucho al de millones de venezolanos. El bailar merengue y el gusto por la famosa orquesta venezolana Billo's forman parte de esos guiños identitarios que hemos venido apuntando hasta ahora.

Por otra parte, como también explicamos en el capítulo introductorio, en la historia literaria de Venezuela la figura del migrante correspondía tradicionalmente a los extranjeros que se instalaban en el país en busca de mejores condiciones de vida. Vimos que las contadas obras en las que se representaba a los europeos en Venezuela se enfocaban en las distintas formas de adaptación que experimentaban los extranjeros en su tierra de acogida. Y aunque no era una muestra narrativa amplia, sí podría considerarse como antecedente literario perfectamente válido en lo que respecta al abordaje de la temática migratoria en Venezuela (Cowie, 2005).

Teniendo en cuenta estas ideas y ubicándonos ahora en el caso particular de *El libro de Esther*, la temática de la migración experimenta cambios sustanciales con respecto al enfoque de esos antecedentes literarios. Por ejemplo, personajes como Hendrina y Máximo son fruto de esa mezcla que reseñamos anteriormente y en los que parece confluir de manera natural las raíces trasatlánticas:

Casi toda la familia de Máximo vive en Caracas o en Maracaibo. Se marcharon cuando él tenía once meses, así que Venezuela siempre fue para él ese nombre secreto de sus tíos y sus primas. Fotos sin tiempo, cartas en las que hablaban de carreteras inmensas y territorios despoblados donde es imposible oler el mar.

Hendrina nació en Los Teques, pero sus padres regresaron diez años atrás. Su hablar es una mezcla, un revoltijo en el que las señales de uno y otro sitio se funden a tal punto que siempre es posible confundir su origen. Los canarios reconocen de inmediato que es venezolana, pero a mí me suena como una isleña. (Méndez Guédez, 2014: 78)

Aunque ambos personajes son canarios, tienen complejas raíces familiares que los unen inexorablemente a Venezuela: la lengua, los recuerdos, parientes en un sitio del que poco se habla. Sin embargo, la narración nos deja claro que en ellos no hay cabida para la nostalgia. Máximo solo conoce aquella otra tierra por referencias externas; Hendrina ya tiene diez años desde que se devolvió con sus padres a Canarias y, por lo que muestra la narración, ha podido rehacer su vida sin mayores problemas.

No casualmente Méndez Guédez añade a este último personaje el mestizaje lingüístico característico de los isleños que han vivido en Venezuela (o viceversa), y que confunde a muchos. Kunz (2012) le otorga un valor simbólico importante a dicho elemento, por ser indicativo de la transculturación antes descrita:

La lengua es un importante valor identitario y al mismo tiempo una piedra de toque para evaluar el grado de transculturación. (...) El habla mestiza de un personaje de El libro de Esther refleja su biculturalidad canaria y venezolana. (...) Confundir el origen, señalarlo o disimularlo, de manera deliberada o involuntaria, son las consecuencias contradictorias del habla del migrante. (Kunz, 2012: 41-42)

Caso contrario son los canarios que emigraron a Venezuela entre los años 60 y 70 del siglo XX y están de vuelta en su lugar de origen. Son lo que se conoce en las islas como indianos; esto es, aquellos que volvían de América exhibiendo sus riquezas.

Eleazar tiene la oportunidad de toparse con personajes que han pasado más media en Venezuela, aunque no han vuelto a la isla como esos indianos tradicionales. Son más bien gente humilde, por eso vemos en este aspecto una vuelta de tuerca sobre el mito de “Hacer las Américas”. Los canarios que conoció en Caracas y los que tiene la oportunidad de conocer en Tenerife desmontan parte de la red discursiva implícita en esa creencia de que al otro del Atlántico solo aguardaban riquezas a los emigrantes. Nada más lejos de la verdad, parece insistir la narración, porque no hay balance positivo entre lo que debe dejar en su tierra natal un emigrante (afectos, bienes anímicos) y lo hallado en la tierra de acogida (poco más que un sustento digno).

En lo que respecta al caso de Venezuela, a partir de los noventa la convulsa escena política hace que la balanza se torne cada vez más a favor del retorno de los isleños. Por eso muchas referencias a esa nueva categoría de indianos en *El libro de Esther* apuntan al hecho de que las circunstancias adversas son las que empujan la vuelta de muchos canarios. La mayoría de ellos debe hacerlo, además, llevando consigo poco más que lo puesto y con nuevos familiares que buscan huir de lo que en otro momento histórico fue un “paraíso” lleno de bonanzas:

-Oye, Máximo, un vecino mío también se enamoró de una canaria, de una hija de canarios llamada Victoria, pero él sí se casó con ella. Creo que se vinieron hace dos

años, apresuradamente, pues él se metió en líos políticos. (Méndez Guédez, 2014: 105)

La relación estrecha entre canarios y venezolanos aparece nuevamente, pero esta vez asociada a un nuevo conflicto migratorio: la vuelta obligada de muchos por circunstancias que apenas están asomando una difícil situación país:

Esta suerte de *viaje a la inversa* (término utilizado por la crítica anglosajona para referirse al viaje de los pobladores de las colonias británicas hacia la metrópolis) permite, a su vez, que emerjan en la novela nuevas tipologías de extranjeros caracterizadas por una nacionalidad o unos recuerdos heredados, tal como advierte Kunz (2012):

Méndez Guédez presta particular atención a los venezolanos que emigran al país de origen de sus padres o abuelos, con recuerdos de segunda mano, y a veces con una nacionalidad heredada que facilita el “regreso” y sobre todo con la ilusión de redescubrir allí sus presuntas raíces olvidadas. (Kunz, 2012: 41)

Méndez Guédez nos recuerda que según se vayan dando las circunstancias, adversas en un sitio y más favorables en otro, algunos emigrantes tienen la ventaja de poder retornar a sus lugares de origen. Igualmente nos advierte que la calidad de vida de un país puede cambiar de un momento a otro, lo cual obligaría a los que una vez fueron emigrantes a devolverse. Ya sabemos que en el caso venezolano esta suerte de diáspora invertida comenzó a darse desde los años noventa del siglo XX.

Como advertimos al inicio de este apartado, *El libro de Esther* es una de las primeras novelas de Méndez Guédez en recrear la inversión del flujo migratorio entre Canarias y Venezuela. De allí que algunos otros personajes que aparecen en la novela -aparte de Esther y su familia- sean canarios que tenían una vida hecha en Caracas, pero se vieron

en la necesidad de retornar a pesar de que habían conseguido allí cierta estabilidad económica y social:

-Aquí vive Aurelio -explica mi amigo-. Estuvo cuarenta años por allá. Nada perdemos preguntándole. Ya sabes, mucha paciencia y mucho tacto. No queremos que vayan a pensar que eres un cobrador o un novio abandonado que clama venganza. (Méndez Guédez, 2014: 106)

Aurelio, por ejemplo, es un canario que estuvo viviendo más de media vida en Venezuela. Y este tipo de personajes mestizos, distintos a Hendrina, sí resultan ser más conflictivos desde el punto de vista migrante porque sus recuerdos hacen referencia a un lugar pretérito que quedó congelado en su memoria:

El tal Aurelio es un hombre de piel muy roja y manos inmensas. Nos invita a sentarnos y cuando le digo que soy de Caracas comienza a hablar sin detenerse. Me pregunta por una pizzería llamada Celico que quedaba en San Bernardino. Me pregunta por una mujer rubia preciosa que presentaba las noticias y tenía un lunar cerca de los labios (estaba buenísima la criollita); me pregunta por los Tiburones de La Guaira y por Enzo Hernández (¿es verdad que más nunca fueron campeones?), y yo de casi nada puedo responder. El país del cual me habla me resulta una fotografía desteñida, vista con rapidez, reconocida por referencias, por cuentos de barra. (Méndez Guédez, 2014: 106)

En *El libro de Esther* aparece retratada una Caracas de la que ya no queda ningún rastro. La imagen que guarda Aurelio nada tiene que ver con las vivencias de Eleazar. Es más, la admiración que el narrador protagonista deja entrever en otras partes de la novela por la capacidad que tuvieron muchos canarios radicados en Venezuela (incluidos los padres de Esther) de transformar las condiciones adversas que les tocó enfrentar como inmigrantes en situaciones favorables desde el punto de vista económico y social, choca frontalmente con la estampa de este indiano nostálgico que le refiere un país que no

conoce, que quedó en el pasado. Aurelio, como muchos otros emigrantes, dejó una Venezuela que ya no existe en el presente de Eleazar, por eso no puede responderle a nada de lo que le pregunta.

Por otra parte, este encuentro de Eleazar con algunos de esos indios en su viaje a Tenerife pone de relieve que en la apreciación de un espacio geográfico juega un papel determinante tanto los discursos que moldean nuestra mirada ante él como la experiencia de vida que se haya tenido. El territorio venezolano se muestra distinto para el que lo recuerda, para quien lo visita esporádicamente y para quien ha nacido o vivido en él.

En la perspectiva narrativa de *El libro de Esther* priva la voluntad de visibilizar el impacto de algunos discursos que moldearon la percepción de Venezuela en un momento histórico determinado. Tal como explicamos en el capítulo anterior, la diáspora venezolana ha traído consigo un cambio drástico en el imaginario colectivo: Venezuela como país de emigrantes. Y esta imagen de nación empobrecida, que obliga a sus ciudadanos a salir al mundo en busca de mejores oportunidades de vida, está reñida con la idea de país que recuerda Aurelio, por ejemplo. Este personaje pertenece a una generación que vivió el esplendor económico y social de una Venezuela que quedó marcado como impronta psicológica, tal como afirma Jaimes Quero (2021):

En el imaginario social de países como Venezuela, existió y existe todavía la idea de vivir en una nación con cuantiosos recursos naturales, con abundantes riquezas. Es lo que autores como Axel Capriles denomina “psicología de la abundancia”, la cual, sin embargo, ha sido seriamente afectada por la dramática crisis económica de principios del siglo XXI. Tal ha sido el impacto de esta crisis, que este imaginario parece cosa del pasado para buena parte de la población. (Jaimes Quero, 2021: 29)

*El libro de Esther* se inscribe, así, en un cuerpo de textos que han convertido en escenario de múltiples contrastes a la capital venezolana. A través de indianos como Aurelio, la narración nos invita a pensar que todos aquellos discursos mediadores entre lo conocido en un momento dado y lo que la memoria encapsulada permite multiplicar hasta límites insospechados. Asimismo, en esta novela estamos ante versiones tergiversadas por la nostalgia de la conocida en un momento dado como la “Venezuela saudita”:

Este imaginario de *país rico* tuvo su primer gran momento durante los años setenta del siglo pasado, período mejor conocido como el de la *Venezuela saudita*. Esta metáfora daba cuenta de una nación que gozaba de una renta petrolera extraordinaria, la cual llevó al Estado a una política de cuantiosos gastos. (Jaimes Quero, 2021: 31)

La veracidad de las anécdotas de indianos como Aurelio es puesta en tela de juicio por Eleazar, ya que es testigo de la caducidad de ese imaginario de la abundancia que rodeó la imagen de Venezuela durante décadas. Al protagonista de *El libro de Esther* le ha tocado vivir en un país distinto; por ende, tienen en su mente otra ciudad con contornos muy diferentes.

Esa Caracas de la que habla Aurelio a Eleazar en su encuentro en Tenerife, aparece como otro lugar que no ha visto nunca. Kunz (2012) se refiere, en este mismo orden de ideas, a cómo nos asimos de unas señas de identidad ligadas a un lugar específico:

Los venezolanos adultos que salen del país por razones políticas o económicas, ora se aferran a sus señas de identidad ora descubren con extrañeza que emigrantes de épocas anteriores conservan de Venezuela un recuerdo en que ellos apenas reconocen el país de donde vienen, como le pasa al protagonista de *El libro de Esther*. (Kunz, 2012: 41)

Como idea final de este apartado, debemos subrayar que más allá de la nostalgia o el sacrificio del emigrante canario, o de esa confusión que frecuentemente nubla el entendimiento del protagonista de *El libro de Esther* sobre esas historias, hay una realidad hispano-venezolana entretejida que cobra especial relevancia a la hora de demostrar el cambio entre una Venezuela de inmigrantes en el siglo XX a una de emigrantes en el XXI.

### 3.2.2. De vuelta al pasado

Avanzado en el análisis de *El Libro de Esther*, ahora nos detendremos en explorar cómo la *oscilación cultural* presente en esta novela nos traslada a una reconstrucción muy personal y nostálgica de la Caracas de los ochenta y los noventa. Ya pudimos apreciar cómo la capital venezolana queda subsumida en esa red discursiva de la añoranza gracias a los recuerdos de indianos como Aurelio. Ahora bien, a continuación, constataremos el desdibujamiento de la misma ante la mirada atónita de Eleazar.

Como una suerte de acto de magia, en la que el espectador no deja de mirar y por ello se sorprende ante un escenario vacío, el protagonista de *El libro de Esther* va recorriendo algunas calles que han cambiado por completo su fisionomía o visita comercios desaparecidos actualmente pero que en un momento significaron un referente urbanístico para los caraqueños. A fin de cuentas, parece recordarnos Méndez Guédez a través de esta búsqueda desesperada de algunas señales de aquel espacio compartido con Esther, es

imposible recobrar en su totalidad la esencia de un lugar cuando su naturaleza es cambiante per se.

### 3.2.2.1. Las ciudades se desdibujan

Sánchez Aparicio (2011) señala lo siguiente sobre los juegos de memoria y olvido que recrea Méndez Guédez en buena parte de su obra:

La obra de Méndez Guédez transita los espacios de la memoria mientras reflexiona, con sus neuróticos personajes, acerca de los problemas evocativos del individuo. Sus textos se acercan al receptor y éste puede sentir propias las vivencias narradas, como si cada uno de sus protagonistas pudiera compartir experiencias con un lector que también recuerda en igualdad de circunstancias. (Sánchez Aparicio, 2011: 280)

Concordamos con esta línea de pensamiento propuesta por Sánchez Aparicio (2011), ya que el presente descrito por Eleazar está colmado de elementos comunes para darle forma a una necesidad individual de retratar un yo cambiante; pero, al hacerlo, otros también tienen la oportunidad de recobrar esos mismos elementos, de recordar la ciudad que una vez habitaron. Una suerte de patrimonio colectivo que se sostiene, en gran medida, en los recuerdos compartidos. Por ello el narrador protagonista es testigo de la metamorfosis que ha ido experimentando la Caracas de los años 90, y sus recuerdos se convierten en una suerte de reservorio ficcional de su configuración urbana en un momento determinado.

Al quedar congelada parte de una estampa de la ciudad, que va desapareciendo con los años, las experiencias narradas por Eleazar cobran una dimensión mucho más

ambiciosa ya a través de ellas no solo se edifica la posibilidad de un hombre de habitar su presente, sino cuando esta misma labor de construcción permite que otros (sus lectores-interlocutores) también pueden sentir que habitan el mundo-hogar de los recuerdos pasados a través de las mismas vivencias.

Precisamente, hacia esta misma dirección apuntan algunas referencias sobre la Caracas de finales de los noventa que nos describe Eleazar. Creemos, en este sentido, que la historia se sostiene en una concepción de la memoria como mecanismo de recuperación fragmentaria de un pasado que es individual y colectivo simultáneamente. Es decir, *El libro de Esther* se muestra ante nosotros como una sucesión de experiencias vividas que buscan dar sentido al presente y el futuro del protagonista en la que, no obstante, entrevemos datos de la intrahistoria venezolana de los años ochenta y noventa que resuenan para millones de caraqueños.

Una intrahistoria entendida en el sentido unamuniano del término, ya que la cotidianidad de ese sujeto anónimo, aparentemente insignificante para la reconstrucción histórica con mayúsculas, va rescatando huellas generacionales perfectamente rastreables y reconocibles para determinados lectores. Como es ampliamente conocido, esta mirada intrahistórica se nutre de fuentes y registros no recogidos por la historiografía oficial, encargada de resguardar sucesos “más importantes”.

Heredados de una tradición menos sistematizada, datos concretos que se desprenden de la experiencia de vida del protagonista de *El libro de Esther* se mezclan con la ficción

para construir una suerte de recuperación de la intrahistoria venezolana para retratar y congelar una determinada Caracas:

Caracas desapareció en trece años.

Sobre la ciudad que Esther y yo compartimos se levantó otra y luego otra. En apenas trece años irrumpieron plazas, desaparecieron jardines y donde antes sólo se extendía un raquítico patio de cayenas, se alzaban ahora dos o tres edificios, un estacionamiento, una estación del Metro y una fábrica de ventiladores. (Méndez Guédez, 2014: 63)

En este punto, debemos recordar una vez más que *El libro de Esther* es una novela ambientada en los años noventa del siglo XX; por tanto, muchas de las referencias urbanas a las que alude el protagonista en su recorrido por la capital venezolana actualmente no existen. Sin embargo, a pesar de ser así, creemos que buena parte de la verosimilitud que consigue Méndez Guédez en la novela se sostiene en las referencias urbano-culturales de una Caracas que muchos otros millones de venezolanos pueden recordar perfectamente.

Como ejemplo podemos mencionar el siguiente:

La dirección era la misma a la que yo había ido inútilmente. Pero también aparecía un lugar de trabajo: Maxy's, el gigantesco centro comercial en Bello Monte.

Me tomé dos pastillas y le pedí al chofer que me llevase hasta allí, aunque era temprano y no tenía sentido buscarla en los siete pisos de tiendas pues lo más probable es que jamás la encontrase. (Méndez Guédez, 2014: 65)

Maxy's era una cadena de tiendas por departamentos muy famosa en Venezuela que operó aproximadamente hasta finales de los años noventa. Este dato de contextualización, aparentemente intrascendente e imperceptible para determinados lectores, enriquece la recreación ficcional en el sentido de que logran conectar al protagonista de *El libro de Esther* con aquellos interlocutores cuyos referentes generacionales estén vinculados al espacio geográfico descrito.

En la misma secuencia de acontecimientos, Eleazar espera que salgan los empleados de Maxy's a ver si tiene suerte y consigue dar con su amiga. Como no es así, decide entonces ir tras los pasos de una chica que se le parece un poco:

Durante unas cuerdas [manzanas, en España] la chica caminó con unas compañeras. Luego se despidió y subió a un carrito por puesto. Dando una feroz carrera logré montarme yo también en el último momento y luego me senté en el puesto más próximo a una ventana (el monóxido de estos carros puede ser mortal). (Méndez Guédez, 2014: 65)

Así como este, muchos pasajes que dan forma a la historia de Eleazar están anclados a una suerte de presente en clave venezolana muy particular. La alusión al transporte público ruinoso (y hasta peligroso para la salud) que utilizan los personajes para desplazarse da cuenta de una rutina urbana distinta a la que podemos encontrar en España, por ejemplo. Igualmente, el recorrido descrito por el narrador protagonista en el carrito por puesto (coches de particulares, afiliados a líneas interurbanas, que forman parte del transporte público) traza unas coordenadas específicas:

Cuando llegamos a la avenida Libertador, la gordita se bajó cerca del hotel Edú y yo me tiré tras ella. La camisa se pegaba en mi espalda y unas burbujas azules comenzaban a reventar frente a mis ojos. (Méndez Guédez, 2014: 66)

Con esta cita queremos recalcar que el ejercicio de reconstrucción de un pasado individual puede hacerse extensivo a toda una generación de venezolanos. Hasta ahora, hemos traído a colación guiños de tipo espacial (la tienda por departamentos Maxy's, la avenida Libertador y el hotel Edú) y de hábitos (trasladarse de un lugar a otro en un carrito por puesto); sin embargo, en la intrahistoria que nutre a *El libro de Esther* encontramos otros elementos igualmente significativos y reminiscencias de actos sociales habituales

que no sólo recuerda y reconoce un individuo como parte de su experiencia íntima, sino que son compartidas por toda una cultura.

En este caso particular, pueblan la vida del protagonista de *El libro de Esther* expresiones, imágenes, gestos, provenientes de la tradición oral o escrita, que mucha gente comparte y recuerda en igualdad de condiciones. Estas vivencias “repetidas” se componen mayormente de elementos con los que hemos crecido varias generaciones de venezolanos, que hemos escuchado y heredado de nuestros mayores, y, por ende, es fácil lograr a través de ellas nuestra empatía:

En ocasiones, al salir de un viernes agitado, Echegaray me convidaba unos tragos. Siempre terminábamos en Pan y vino, un sitio oscuro, tipo tasca, decorado con maderas hinchadas de humedad y pistolas antiguas colgadas en las paredes. Luego nos íbamos caminando hasta llegar a una pollera donde Echegaray se despachaba dos pollos y me invitaba una docena de cervecitas. (Méndez Guédez, 2014: 86)

Hemos escogido esta cita, porque ella trae hasta nosotros elementos rutinarios para un venezolano de clase media. En la escena anterior el narrador protagonista cuenta una anécdota personal en la que destacamos dos aspectos culturales muy típicos de Venezuela: la popularidad de las polleras (no pollerías como las que se encuentran habitualmente en España), una suerte de restaurante en el sirven casi exclusivamente pollo asado acompañado con yuca y guasacaca; y la posibilidad de tomarse enormes cantidades de botellas cerveza (no botellines), porque el clima y los grados alcohólicos lo permiten. Esa estampa es tan local que incluso acotando un par de referencias contextuales no queda del todo clara para lectores no venezolanos. Pasa algo similar a lo que sucede con el episodio del carrito por puesto: solo alguien que ha vivido experiencias similares puede

otorgarle la verosimilitud correspondiente; también solo a esos interlocutores puede causarles gracia la caricatura que intenta hacer Eleazar de su jefe, quien a pesar de dirigir el suplemento cultural de un importante periódico caraqueño tiene unos modales y unas costumbres tan populares.

Lo importante, en todo caso, más allá de que ciertas partes de *El libro de Esther* puedan ser leídas o no como códigos cifrados es el sentido de pertenencia a un lugar que logra Méndez Guédez a través de escenas como la anterior, ciertos hábitos venezolanos quedan caricaturizados por esa vena de humor negro que hemos advertido en muchas otras escenas. Asimismo, estas reminiscencias pasan, necesariamente, por el tamiz nostálgico de una mirada que opta por rescatarlas a fin de poder habitar otro espacio: el anímico.

Caracas, como muchas otras ciudades de Venezuela, se ha transformado en el transcurrir histórico y su paisaje se ha metamorfoseado. Parte de su configuración identitaria se debe gracias a una evidente intertextualidad con algunos registros discursivos que han inscrito su imagen como lugar prodigioso en el imaginario colectivo. La representación de Venezuela como un escenario de marcados contrastes indisolublemente cohesionados por unas condiciones culturales específicas, es un tópico recurrente en *El libro de Esther*:

Buscar a alguien en una ciudad que ha hecho de la desmemoria su principal atributo es una ardua tarea. Esther era sólo un par de sílabas rozando mi boca. Una libreta de teléfonos. Un libro envuelto en papel celofán. Pero en Caracas (pues si bien yo no me había mudado, una ciudad grande contiene siempre miles de ciudades que se nutren,

que se combaten entre sí), en nuestra Caracas común, nada parecía nombrarla, nada parecía contenerla. (Méndez Guédez, 2014: 63)

Ahora bien, estamos convencidos de que esta labor de rescate de un presente que queda suspendido en la escritura ficcional está supeditado a un objetivo mucho más ambicioso de Méndez Guédez: demostrar que la memoria funge como espacio significativo para cualquier individuo que desee preservar parte de su identidad. Esta forma especial de tránsito, de recorrido, que opera al interior de cada individuo, implica una suerte de proceder ligado al descubrimiento de elementos aparentemente olvidados.

#### 3.2.2.2. La Caracas multicultural bajo un prisma juvenil

Caracas en tres tiempos es una buena forma de resumir parte de la propuesta narrativa de *El libro de Esther*. La noción de memoria y olvido que maneja Méndez Guédez en esta novela obliga al protagonista a vivir escindido entre un pasado caducado en los recuerdos de los indianos como Aurelio; un presente en cuya degradación ve su mayor desperdicio; y un recuerdo de juventud mucho más amable y placentero, pero igualmente volátil.

Como hemos advertido en el apartado anterior, Eleazar a pesar de que traza un recorrido por Caracas recurriendo a su personalísimo espacio-baúl de la memoria dibuja una trayectoria común a la experiencia de mucha gente que comparte los mismos valores culturales que allí se reflejan. Por ello al hablar de esa comunicación que se abre a partir de elementos pertenecientes a la memoria colectiva, es requisito indispensable que exista

una identificación con lo descrito. En tal sentido, Méndez Guédez activa esta suerte de un chip histórico cultural en *El libro de Esther* para recordarnos que estamos hechos del mismo material humano: recuerdos de un lugar en el que se ha vivido, experimentar con extrañeza cómo va desapareciendo ante nuestros propios ojos la ciudad que te vio nacer, comprobar que no es la misma ciudad que albergó a cientos de personas décadas atrás.

Pero si bien es cierto que la escritura le permite a Eleazar compartir sus experiencias, procurar una búsqueda personal de la que intenta hacernos partícipes, podríamos preguntarnos qué obtenemos a cambio los lectores; qué ganamos siendo testigos de todo el tránsito vital de un personaje literario; qué ganamos al sabernos partícipes de una memoria colectiva; en fin, qué ganamos al revivir a través de otro nuestros propios recuerdos.

En este mismo orden de ideas, concordamos con lo que Vera Rojas señala sobre algunas novelas de Méndez Guédez (2012):

En novelas como *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*, *El libro de Esther* y *Tal vez la lluvia*, por ejemplo, el exilio de sus personajes ocurre durante la década de los noventa en un viaje que comienza en una ciudad y una sociedad que fueron desapareciendo para dar pie a otras nuevas versiones degradadas de sí mismas. Y en este proceso de cambios y de despedidas otros sujetos comenzaron a tomar forma: aquellos que a partir del viaje han tenido que aprender a habitar entre dos países y en la encrucijada afectiva que supone lidiar con el presente y sobrevivir al recuerdo en geografías diferentes. (Vera Rojas, 2012: 200)

Eleazar al emprender la búsqueda de Esther también emprende la búsqueda de sí mismo. Intenta construir un relato individual, pero la narración no sólo proyecta una imagen en solitario. Para el narrador protagonista resulta imprescindible que la evocación

de los recuerdos de su juventud sea entendida como parte de esa encrucijada afectiva a la que se refiere Vera Rojas (2012).

Por otro lado, en *El libro de Esther* el valor de un lugar adquiere otra dimensión gracias a la perspectiva. No se presenta como un hecho determinante que debamos comprender y calibrar en ese momento de nuestras vidas cómo es una ciudad. Se vive a plenitud sin detenernos a pensar en las costumbres que nos atan a ciertos espacios geográficos:

Un sábado al amanecer salimos en autobús hacia Las Salinas: un pueblo color ocre, oloroso a pescado frito y a sal en donde se jugaba la final de la Copa Venezuela. Nos bajamos en un restaurancito de carretera como a las ocho de la mañana y allí comimos empanadas de cazón y bebimos un café cremoso y dulce. Me sentía feliz. (Méndez Guédez, 2014: 150)

Como sucede con la escena en la que Eleazar y su jefe comparten una tarde de viernes en una pollera en Caracas, este recuerdo arrastra consigo un sinfín de claves culturales ligadas a esa suerte de venezolanidad que flota a lo largo de la historia. El pequeño restaurante de carretera (que, obviamente, no se parece a las ventas de camino que podemos encontrar en España) o las empanadas de cazón (desayuno típico de la zona costera venezolana) son pequeños detalles que se escapan de la comprensión de muchos lectores que no hayan vivido en Venezuela. Y a través de referencias de este tipo, Méndez Guédez vuelve a adherir la narración a un espacio vital que solo puede ser recuperado fragmentariamente.

Eleazar, en la edad adulta, vuelve a recorrer esos espacios a través del recuerdo que tiene de ellos para tratar de recobrar la plenitud de ese tiempo perdido en la que se sentía

verdaderamente feliz. Algunos de esos enclaves pasados a los que recurre *El libro de Esther* nos hablan de la necesidad de nutrirse del espacio primigenio -de la fuente principal de donde beben nuestros recuerdos- donde se experimenta la plenitud del ser, pero al mismo tiempo desvela al lector una conexión entre Canarias y Venezuela de la cual Eleazar no es consciente en ese momento que lo vive.

Ese viaje que hace con Esther a un pueblo costero cercano a Caracas, por ejemplo, fue con la intención de acompañar a su amiga a un campeonato de lucha canaria que había organizado esta comunidad de españoles. Asimismo, en otros recuerdos juveniles de Eleazar se nombra el Hogar Canario Venezolano como un sitio de encuentro habitual de este grupo de inmigrantes.

Cuando Esther se hace novia de un canario, deja escapar unas reflexiones sobre su crianza como hija de emigrantes dignas de mención:

-Sabes, a mí no me gustan los canarios. Es decir, no me gustan porque mi madre se empeña en que me case con uno. Dice que ustedes los criollos les pegan a las mujeres y tienen hijos fuera de la casa... Pero este muchacho. Tendrías que verlo, las espaldas anchas. El cabello cortito, muy cortito.

-Ya, ya, un adonis...

-Bueno, no tanto. Es grueso. Hace lucha y tiene que estar así. Pero todo ha sido un poco azaroso. Nunca voy al Hogar Canario Venezolano porque me fastidia tanta gente hablando de sitios que están lejos, pero hace dos meses debía llevarle a mi madre unos recibos. Entonces él se apareció con unos discos para una fiesta que iban a tener y me invitó a que me quedara... Baila riquísimo. (Méndez Guédez, 2014: 146)

A pesar de que en *El libro de Esther* el tiempo de la juventud de Eleazar en la Caracas de los ochenta es descrito como un espacio de dimensiones amplísimas, donde fantasía y realidad encuentran posibilidades de fusión porque esos fantasmas del pasado también forman parte esencial de la vida pretérita del protagonista, en la narración siempre se

asoman breves reflexiones -como las anteriores- sobre las creencias de los canarios sobre los venezolanos y viceversa. Verbigracia: para la madre de Esther, los “criollos” no son buenos maridos porque pegan a las mujeres y tienen hijos fuera de casa.

Por otra parte, la visión que tiene Esther sobre la comunidad canaria que vive en Caracas debía ser muy parecida a la de otros jóvenes que habían nacido en Venezuela o se habían trasladado allí con sus padres desde muy pequeños: le fastidiaba “tanta gente hablando de sitios que están lejos”. Es un sentimiento similar al que despierta en Máximo o en Hendrina el recuerdo de Venezuela estando en Tenerife: no hay nostalgia por un lugar con el que guardan vínculos lejanos.

En este mismo orden de ideas, durante la adolescencia, Eleazar se ilusiona con otras chicas canarias antes de enamorarse de Esther. No es casualidad que el destino conduzca al personaje en esta dirección. Estamos convencidos de que parte de la intencionalidad de todas esas fugaces conexiones entre Venezuela y Canarias es poner en valor que la colonia española era parte esencial del paisaje humano y cultural de la Caracas de los ochenta:

No es ésta la primera vez que busco a Esther. Lo hice antes de conocerla. Lo hice cuando ella se llamaba Corina y también se llamaba Milena y tenía quince años y también dieciséis, y eran dos hermanas atrapadas en el piso 12 de un edificio de la avenida Las Acacias. (Méndez Guédez, 2014: 91)

Estas dos hermanas que recuerda Eleazar son hijas de canarios, como dijimos. Para él y para su amigo Enrique se convierten en parte esencial de su despertar sexual, pero también ese breve episodio juvenil entraña algunas distinciones culturales de interés para nuestra investigación:

El resto es resumen. La felicidad es sólo eso. Días y días que se condensan en un mismo acto: Enrique y yo llamando a las tres en punto de la tarde (la hora en que su padre se marchaba al trabajo). Hablando con ellas, contándonos cualquier rutina del día, planificando un encuentro improbable.

Pero el papá terminó descubriéndonos y cambió el número de teléfono. No hubo más balcones ni binoculares. Abrumados, pero con cierta obstinación, nos jubilamos una mañana del liceo y vimos a las dos muchachas salir de su casa en el carro de la mamá. Montados en la moto de Enrique, las seguimos por una ruta de callejuelas y curvas que llevaban hasta La Florida. Allí se bajaron ambas, en uno de esos colegios de monjas construidos para que las muchachas no contemplen nunca a un hombre: paredes altas, jardines cercados, olor a incienso. (Méndez Guédez, 2014: 92)

Podemos apreciar en este fragmento, que ciertas nociones relacionadas con la sexualidad de los individuos están influenciadas por convencionalismos sociales que nada tienen que ver con los objetos de deseo en sí mismos. Por un lado, dos adolecentes venezolanos se encandilan con estas chicas sin tener la más mínima idea de su historia familiar. Por otro, la severa reacción de los padres -confinarlas en un inaccesible colegio de monjas- puede ser interpretada como una manera de protegerlas porque son muy jóvenes para tener aventuras amorosas y/o porque no quieren que se emanen de “criollos” (como le recomendaba la madre a Esther).

En cualquier caso, estos episodios adolescentes se muestran ante nosotros como imprecisos, da la sensación de que todos los sucesos correspondientes a este ciclo vital de Eleazar estuvieran coexistiendo en el mismo estrato de lejanía o cercanía (como se quiera ver). Y por ello es posible poner a dialogar hechos de data más reciente con otros que deberían estar ubicados realmente en un tiempo remoto.

Ahora bien, toda esa memoria afectiva en torno al recuerdo de algunos amores adolescentes de Eleazar nos conduce hacia otro punto de análisis, ya que en las

coordenadas específicas que nos ofrece como lectores es posible visualizar una cartografía de sí mismo en tanto traza, consciente e inconscientemente, sus propios recorridos eróticos. Existe un trayecto que todos recorreremos en un constante tránsito entre presente y pasado y se genera, por tanto, una división esencial entre un mundo interior pretérito y un mundo exterior presente. Lo que alimenta el presente de Eleazar es una constante revisita a esas narraciones con las cuales ha ido edificando inconscientemente su identidad sexual:

En junio de ese año apareció en el buzón una carta. Era una letra suave, caída hacia la derecha, un trazo delgado y cuidadoso. Una de ellas nos explicaba que su padre la enviaba de nuevo a casa: a Las Palmas de Gran Canaria. “¿Dónde?”, pregunté y Enrique respondió que en España. “Me parece que son unas islas volcánicas”, remató. Corina o Milena (¿o eran ambas?) se despedía y dejaba apuntado los datos de una dirección: “Si algún día van por allí los recibiremos. Mis padres se divorcian y viviremos sola con nuestra madre”. (Méndez Guédez, 2014: 93)

La configuración narrativa de *El libro de Esther* permite hacer una lectura entre los recuerdos de un lugar específico, y cómo estos marcan una identidad sexual que tiene como uno de sus referentes el contacto con la multiculturalidad propia de la Caracas de los ochenta. Para Eleazar y su amigo aquella carta de sus amores platónicos significó una hoja de ruta que sabían de antemano que no podrían completar, aunque no por ello desistieron de la idea en un primer momento:

Fueron tres meses. Las vacaciones completas pensando en el modo de ir, de tomar un barco y aparecer en la puerta de su apartamento. Trabajamos un tiempo en un mercado para ganar dinero, vendimos los binoculares y una guitarra eléctrica que jamás aprendí a tocar hasta que un desconsolado Enrique tuvo que darme la razón: nunca reuniríamos lo suficiente. Saqué cuentas, extraje probabilidades y le demostré con notas en su cuaderno de Física que primero viajaría una nave venezolana a la luna que nosotros a las islas. (Méndez Guédez, 2014: 93)

Para finalizar, nos parece oportuno destacar que en esta recuperación de amores juveniles de Eleazar también se materializa la *oscilación cultural* entre Venezuela y España. En ese momento de su vida, como ya dijimos, el protagonista de *El libro de Esther* no es consciente de que hay unos lazos culturales indisolubles entre los dos lugares, pero ya en su etapa adulta se percata de que siempre ha sido así.

Ahora bien, ese espinoso proceso de rescate de memorias interculturales que hacen algunos autores una vez instalados lejos de sus lugares de origen, para Aínsa (2012) conllevan algunas trampas:

¿Pero qué sucede cuando ese escritor intenta recuperar -desde el “afuera” en el que está sumergido- el lejano “adentro” en que viviera? ¿Qué sucede cuando el escritor que vive “sin fronteras” convierte su obra en un esforzado rescate de un territorio o un pasado “patrimonializado” por la distancia? Aunque no lo haga siempre con nostalgia, busca salvar recuerdos que se desfibran en una memoria que lo traiciona, en la engañosa idealización de un tiempo y un espacio cuyos límites están acotados por el antes y el después de su partida. (Aínsa, 2012: 33)

Aínsa (2012) destaca el engaño de la memoria y la limitación de la mirada nostálgica en el proceso de recuperación ficcional que suelen llevar a cabo los escritores que escriben fuera de su país natal. No obstante, más que ardides, creemos que el olvido y la idealización del pasado forman parte fundamental del proceso de arraigo de los escritores que migran. Es la transformación natural de vivencias en material artístico. En el caso particular de Méndez Guédez, ese adentro y ese afuera referidos por Aínsa (2012) están indisolublemente ligados a una poética del desplazamiento que goza, juega, sufre entre un espacio y otro sin decantarse a priori por ninguno de los dos.

### 3.3. *Arena negra*

Dos personajes sin nombre fungen, a su vez, como narradores de la novela *Arena negra*. Una periodista canaria, que quiere ser escritora, y un poeta venezolano son las voces narrativas que se mezclan en un presente confuso entre Madrid y Santiago de Chile.

En este plano temporal la chica intenta suicidarse sin éxito:

Dos policías municipales me ayudan a subir por la defensa de metacrilato. Uno de ellos se pregunta en voz alta si deberían multarme, y les respondo que intentar suicidarse no puede ser una falta demasiado costosa.

Me dejan ir. Los porros fumados en la tarde parecen concentrarse en mi lengua como una sensación de engrudo. (Méndez Guédez, 2012: 18)

Este intento por acabar con su vida desde un puente es uno de los tantos escapes que ensaya la protagonista de *Arena negra* para huir de su realidad asfixiante, aunque al final se convierte en uno de muchos otros conatos que irán llenando su vida de formas y relaciones inconclusas.

Hay una imposibilidad manifiesta de poder ser feliz consigo misma y con otras personas, de allí que no resulte extraño que al interior de la historia seamos testigos de su ruptura con un novio llamado Guillermo, de una relación esporádica con el otro narrador protagonista y de otros encuentros sexuales intrascendentes para ella.

Asimismo, la protagonista de *Arena negra* se va descubriendo ante el lector como una mujer permanentemente atribulada por tener una identidad escindida entre la relación conflictiva con un padre ausente y la imagen de una madre marcada por el abandono de su marido. En este sentido, Berlage (2012) propone la siguiente reflexión en su reseña de la novela:

Como en muchas novelas de la migración vuelve a aparecer el motivo de Ulises, pero esta vez el relato nos acerca a mujeres que no quieren ser una Penélope y a hombres que no parten hacia la lucha. La realidad es mucho menos romántica y consensual. Así, pues, la novela nos hace viajar en el tiempo y en el espacio y el resultado es un relato muy aéreo, aunque también comprometido al tocar temáticas como el abandono y la soledad. (Berlage, 2012: 2)

Efectivamente, en *Arena negra* Méndez Guédez nos ofrece una perspectiva del abandono directamente vinculada a un fenómeno histórico que se produjo en Canarias durante las primeras décadas del siglo XX: la fuga de miles de hombres a tierras venezolanas en barcos clandestinos. Pero como bien destaca Berlage (2012), no es visión romántica de este traumático evento; por el contrario, Méndez Guédez despoja de su investidura histórica inalterable uno de esos casos y ello le da juego suficiente para recrear una historia que pretende arrojar luces sobre las vidas involucradas en esos datos dramáticos: la de las viudas, la de los hombres que abandonaron sus hogares y la de los descendientes que nacieron y se criaron en el seno de una disfuncionalidad familiar tan significativa.

En palabras del mismo Méndez Guédez, la importancia de la madre de la protagonista de *Arena negra* reside, precisamente, en el hecho de que puede ser considerada una de las “viudas de Venezuela” que poblaron el imaginario canario en el siglo XX:

La madre de mi protagonista es lo que en una novela de Carlos Pinto llamaban una “viuda de Venezuela”, una de esas mujeres cuyos maridos escaparon de España y desarrollaron otra vida en el Caribe. Entonces, esas mujeres quedaban abandonadas en sus pueblos españoles de posguerra, vigiladas por el entorno, incompletas, limitadas, porque la legislación del franquismo era feroz con las mujeres: no existía el divorcio, no podían heredar, no eran consideradas plenamente adultas. (Entrevista con Berlage, 2013: 221)

Nuestro análisis se centrará en cómo ese fenómeno migratorio puntual, que unió trágicamente a Venezuela y a España en el siglo XX, es capaz de proyectarse en la vida de una persona al punto de marcarla con un inagotable vacío existencial. De allí que hayamos organizado los argumentos este subcapítulo en dos partes. Por un lado, analizaremos cómo la imagen de la madre se convierte en un referente de vital importancia para la protagonista de *Arena negra*. Y por otro, desglosaremos algunos nudos conflictivos surgidos a partir de la figura del padre ausente.

### 3.3.1. Resiliencia femenina: “Viudas de Venezuela”

Nuevamente gravitan en esta novela elementos de una historia compartida entre Canarias y Venezuela que da cuenta de la importancia que remite para el autor la historia pequeña; hay una atracción por esas historias cotidianas que se nutren de elementos poco extraordinarios pero determinantes para la configuración de una memoria generacional que aún hoy en día tiene vigencia:

Imaginé la novela hace años, cuando leí una referencia a “las viudas de Venezuela”; es decir, esas mujeres españolas que vieron partir a sus maridos hacia mi país de nacimiento y que nunca volvieron a tener noticias de ellos.

Pero al tema del abandono se debe sumar otro elemento dramático: aquellas mujeres quedaban en un limbo legal y social porque en aquellos tiempos de la dictadura franquista las mujeres no poseían ciertos derechos legales, con lo que dependían de unos hombres desaparecidos y que probablemente habían creado nuevas familias. (Entrevista con Berlage, 2013: 223)

Mirándolo desde esta perspectiva propuesta por el mismo Méndez Guédez, tenemos que un hecho histórico como el de las mujeres canarias abandonadas por sus maridos en busca de mejores condiciones de vida en Venezuela se convierte en materia ficcional. En

tal sentido, y como también pudimos constatar en análisis de la novela anterior, Méndez Guédez muestra con una especial recurrencia, lo importante que es para sus historias el rescate de elementos aparentemente intrascendentes:

Madre hereda de su abuela una pequeña cantidad de dinero. Muy pequeña. Eso dice la carta. Yo imagino unas sandalias nuevas para pasear por la plaza El Charco. Mis hermanos hablan de unas camisas que venden en La Orotava. Todos pensamos en pintar la casa para que brille y pierda ese tono de cal vieja con que la impregna el mar. Madre dice que no, no podrá recibir su herencia. Padre debería volver de Venezuela. Firmar unos papeles. Autorizarla a ella para que cobre ese dinero. Odiamos a padre. Luego lo olvidamos. Otra vez. (Méndez Guédez, 2012: 66)

Hay una memoria adulta que intenta comprender lo que en la etapa juvenil no podía. La relevancia de lo cotidiano está en ese juego, porque para poder entender una escena aparentemente ordinaria el lector debe recurrir a todo el andamiaje histórico de la época en la que ocurren los hechos narrados. La madre de la protagonista de *Arena negra* no puede cobrar esa pequeña herencia porque no cuenta con el aval de su marido. No es oficialmente viuda y por ello, tal como expresa Méndez Guédez en la entrevista, está suspendida en ese limbo impulsado por las leyes franquistas. Como miles de mujeres con maridos desaparecidos por uno u otro motivo, estaba imposibilitada para poder reconstruir sus vidas y las de sus hijos (los cuales tampoco eran considerados huérfanos).

Pero es en esa orfandad atípica en la que se apoya Méndez Guédez para dar sentido a la historia de *Arena negra*. También en el reconocimiento de que, para ciertos personajes marcados por el abandono, como la madre de la protagonista, no existe otro tiempo que el presente; el momento en el que las acciones cobran una dimensión apremiante dadas las circunstancias de vida:

Madre no sabe ser Penélope. Madre teje y teje en su bastidor. Madre cala manteles, sábanas, adornos de mesa. Madre teje, pero en ningún caso lo hace para aguardar a mi padre, para tejer su historia, para engañar pretendientes.

Madre teje solitaria y luego va a Santa Cruz a ganarse unas pesetas. Teje y teje, pero sus calados no guardan calados como memoria, tiempo, viaje. Cuando madre teje las palabras son terrenales, inmediatas: gofio, papas, caballas, plátanos. Madre no conoce a los clásicos, no conoce la espera: su único tiempo es el presente cuando cala y cala. (Méndez Guédez, 2012: 32)

Esta forma de representar determinados eventos cotidianos encierra un doble sentido de preservación: por un lado, al recordar está creando una suerte de reservorio para generaciones futuras, y por el otro la misma acción de rescate permite darle un nuevo sentido a la figura materna. Así mismo, muchas labores habituales como el tejer tienen una connotación que va más allá de su sentido literal. Obviamente significa, en este caso, una forma honesta de procurar el sustento diario, pero también es un medio de procurar la pervivencia de un legado. El habitar terrenal de esa madre, la inmediatez de un trabajo manual, se entremezcla con un gesto más trascendental que viene dado por la forma como decide enfrentarse a la adversidad. La desgracia nos puede arropar en algún momento de nuestras vidas, hacernos más complicada la existencia; sin embargo, acciones y decisiones a pequeña escala pueden determinar cambios significativos.

Y es lo que a fin de cuentas la protagonista de *Arena negra* desea, una y otra vez, haber heredado de su madre: la fortaleza que demostró al sobrellevar el estado de indefensión en la que quedó después de que su marido huyera de casa. Por ello la imagen de la madre experimenta notables cambios expresivos al interior de la historia:

Madre lo busca por todo el Puerto de la Cruz; sube hasta La Orotava. Y a cada segundo se lleva las manos al rostro, como esperando ver su cuerpo desmadejado en una playa,

en una carretera, bajo la sombra de una platanera, pero solo encuentra el vacío y entonces las manos parecen pesarle como si fueran rocas.

Después no sigue buscándolo.

Alguien nos dice que lo han visto en Santa Cruz, contento, repartiendo abrazos antes de subir al vapor donde viajará de manera mucho más cómoda que la primera vez.

Alguien nos dice que padre va de regreso a Venezuela.

Feliz. (Méndez Guédez, 2012: 22)

Aquella figura materna que teje y teje para superar su desgracia, se transforma en esta atormentada por el peso del abandono. En otras ocasiones será mucho más agresiva o taciturna, y a través de todos esos matices emocionales la madre logra romper parte del cerco que le deparó el destino.

Ahora bien, en la recreación de un personaje que vive no una sino dos veces el mismo evento traumático hay una intensificación dada la posibilidad de concebirlo como forma de interpretación de una realidad asfixiante. De esta manera resulta verosímil que se cumpla también otro requisito indispensable del empoderamiento de la madre, ya que la narración en *Arena negra* reconstruye las primeras experiencias de la protagonista con respecto al abandono del padre para iluminar la realidad que la rodea en un presente menos apetecible.

En otras palabras, la protagonista de *Arena negra* aprende a comprender su entorno de cierta manera, en parte, porque a partir de un evento traumático la figura materna va desarrollando una fortaleza atípica que deviene en un empoderamiento modesto: va adquiriendo un estatus casi épico en tanto no solo supera la hostilidad de un ambiente que la condena por no tener a su lado un hombre que la respalde legal y emocionalmente,

también porque gracias a su coraje allana el camino de su hija para que esta pueda desarrollarse profesionalmente:

“Nos iremos a Madrid tú y yo. Tus hermanos quieren quedarse aquí trabajando en las fincas, y cuando tu padre vuelva a Tenerife no quiero que me encuentre. Nos iremos tú y yo”, dice madre y yo pienso que Madrid es una ciudad con solo dos vocales. (Méndez Guédez, 2012: 33)

Madre ya no hace calados. Ahora, en Madrid, trabaja en una mercería y le han subido el sueldo. Estamos contentas. (Méndez Guédez, 2012: 34)

Así la imagen de la madre se va iluminando poco a poco desde la taciturnidad de una insomne que no se explica cómo no pudo entrever el hastío de su marido, hasta la estampa reconfortante de una mujer con independencia económica modesta y con la capacidad de manejar su destino, incluyendo la libertad de elegir un amante.

### 3.3.2. Trazar el propio recorrido erótico

La protagonista de *Arena negra* representa ficcionalmente una mujer atribulada por sus máscaras femeninas. Por un lado, está la decisiva influencia de la figura materna en su forma de problematizar la propia feminidad y, por otro, está el padre asociado a una productividad resemantizada. A lo largo de la novela, se pregunta constantemente qué hay detrás de los estereotipos femeninos y de las máscaras asociadas a su sexo:

Pienso a veces que Guillermo pertenece al momento de una cierta lasitud. Una suerte de concesión hecha no sé muy bien para qué o para quién. ¿Para mis hermanos? ¿Para mi madre? ¿Para mis amigos? ¿Para mí?

La idea de despertar los sábados con alguien al lado. De hacer juntos la compra. De sentir una vida doméstica que me hiciese menos sospechosa o menos sombría.

Quizás es eso. (Méndez Guédez, 2012: 77)

Hay una flojedad muy característica en la protagonista de *Arena negra*, de allí que reflexiones controvertidas acerca de algunos roles de género impuestos a las mujeres no suenen altisonantes. Es evidente su vacilación respecto de las expectativas sociales y familiares que la constriñen, pero parecen dudas sin mucha convicción que solo se preguntan sobre la pertinencia de llevar a cabo ciertos hábitos domésticos que la hagan menos sospechosa.

No obstante, ese querer ser menos sospechosa o menos sombría da cuenta de que hay una conciencia plena de que determinados rasgos de la feminidad funcionan realmente como disfraces que encuentra su justificación en la necesidad impuesta a las mujeres de reconocerse, de ajustarse, a algún patrón conductual establecido cultural y socialmente. La feminidad no es una condición innata del sujeto femenino sino una forma enmascarada de manejar la angustia inconsciente que tienen las mujeres por querer encajar dentro de un tipo sexual legitimado al interior del campo cultural occidental.

Los cambios que experimenta la figura materna a lo largo de la novela es una buena muestra de esos personajes que no encajan en los estereotipos femeninos preestablecidos. Así tenemos, por ejemplo, que la madre es descrita en algún momento de mayor furia por el abandono como una mujer con “ojos de loca”:

Mi madre tiene ojos de loca y mira el mar como quien odia la isla. Luego prepara cherne con mojo verde, y grita con ferocidad a mis hermanos que llegan cansados de la finca.

Cuando el sol se va acostando sobre el océano, madre pregunta una vez al cartero si hay algo para ella.

Luego sale a la calle. Mira los dragos con ojos de loca. Mira las plataneras con ojos de loca.

Me gusta esa mirada de mi madre. (Méndez Guédez, 2012: 53)

Esta mujer dominada por sus emociones no es censurable, aunque en nada se asemeja a la que tejía para sobrevivir, a la que el peso del abandono le parecía una piedra en sus hombros o a la que decide irse a Madrid para que cuando su marido regrese de Venezuela no la encuentre otra vez. Por el contrario, a la protagonista de *Arena negra* le gusta la mirada de su madre porque es auténtica, porque no reprime su rabia ante las circunstancias adversas. Nada parecida a la definición de sí misma que asoma en algunas escenas:

¿Habló de la tibieza Barthes? Quizás. Ese estado cercano a la náusea, esa postura intermedia en la que el cuerpo no tiembla ni arde. Eso que soy. La mujer que ni sufre ni olvida, que ni odia ni quiere, que ni busca ni escapa. (Méndez Guédez, 2012: 65)

Se ve a sí misma como una mujer tibia, a medio camino entre la indiferencia y la apatía, y desde esa suerte de estado inactivo evalúa todo lo referente a las relaciones de pareja o a los roles de género. A lo largo de la novela no encontraremos, por tanto, una actitud combativa frente al corsé que impone el género femenino ante determinados comportamientos de las mujeres. Todo lo contrario, hay una pasividad inquietante por parte de la protagonista que no nos deja indiferentes como lectores.

Cabría entonces una pregunta crucial en este punto del análisis: ¿se puede ser cuestionador siendo un personaje femenino tan tibio? Y la respuesta es afirmativa en tanto la protagonista de *Arena negra* va cuestionando los roles de género y su dimensión cultural. Aun más, la identificación con una figura materna no convencional da cuenta de su inconformidad consigo misma:

Me duele que no me duela. Me duele no tener los ojos desesperados de madre cuando le dicen que padre ha tomado el barco a Venezuela, que en unos días estará en La Guaira, otra vez, como si nunca hubiese regresado. Méndez Guédez, 2012: 65)

En constante lucha interna por ser algo más de lo que se espera de ella, la protagonista de *Arena negra* va moldeando su comportamiento tal como se esperaría a una mujer joven dentro del conjunto social al que pertenece. Va creando lo que Butler (1999) denomina *actos performativos de género*, los cuales tienen el fin de modelar su imagen femenina dentro del colectivo social. Estos actos y gestos performativos crean la ilusión individual y colectiva de que existen dos géneros organizados, idealizados y deseados. Pero esta ilusión es una fabricación cultural que obedece a propósitos heterosexuales y obliga al género a quedar atrapado dentro del marco binario. En su discurso, Butler (1999) no solo denuncia lo que para ella es la falsa naturalidad del género, sino que, además, su teoría propone liberar toda manifestación de género que haya sido excluida de la legalidad y reprimida por no participar dentro del *binarismo sexual* imperante. Por esto, Butler (1999) apunta hacia la legitimación e inclusión de otras posibilidades de género como pueden ser los gays, las lesbianas y los bisexuales, no sólo por un afán de inclusión de otras identidades sexuales dentro del cuadro social, sino también porque a través de estas inclusiones se rompe con la rigidez de lo binario y se desenmascaran algunas estrategias discursivas manipuladoras y arbitrarias empleadas por la estructura hegemónica de la heterosexualidad obligatoria.

En este mismo orden de ideas, hemos podido constatar en nuestro análisis que la protagonista de *Arena negra* a ratos -a pesar de su tibieza y de no tener el impulso furioso de su madre- contraviene la obligatoriedad de ciertos comportamientos sexuales. De esta

manera, Méndez Guédez propone hacer frente a determinadas normas sociales obligatorias y con ello dejar al descubierto que no es una disposición natural ni esencial; todo lo contrario, es una fabricación cultural que obedece a determinados propósitos de regulación y control. El tono neutral de la protagonista matiza lo rompedor de un gesto tan controvertido como el siguiente, por ejemplo:

Una compañera de la publicidad me invita a cenar. Conversamos un rato. Nos burlamos con ferocidad de los hombres, hablamos pestes de nuestros trabajos y despachamos un porrito mientras paseamos por la calle. Luego siento cómo una mano de ella busca la mía dentro del abrigo. Miro a mi amiga. Una morena pequeña, ojos color lapislázuli y labios gruesos. “Piel es piel”, concluyo, y cuando subimos por el ascensor de casa dejo que los dedos de ella comiencen a acariciar mi espalda. Pienso que una araña sube por mi columna para erizarme. (...) (Méndez Guédez, 2012: 68)

La novela *Arena negra* propone en algunos momentos de la historia, como el descrito en este fragmento, un tránsito por distintas estaciones de experiencia sexual que puede experimentar una mujer a lo largo de su vida. Lo interesante de los escaños es que van desacralizando una serie de prejuicios asociados tradicionalmente al comportamiento sexual de las mujeres.

Asimismo, la incorporación de recorridos sexuales no ajustados a la coherencia heterosexual contraviene lo que insistentemente han tratado de instituir los órdenes del discurso en el Occidente hegemónico, en lo que respecta a la escogencia “natural” que debe hacer cada individuo al optar por una pareja que no sea de su mismo sexo. El contacto homosexual introduce a la novela en otro tópico de discusión de la perspectiva de género que gira en torno a la reconsideración del concepto binario femenino/

masculino: la normalización de elecciones fuera de la normativa heterosexual imperante es crucial para relativizar la relación sexualidad-cultura.

En la cita anterior apreciamos que la protagonista de *Arena negra* escoge estar con esta mujer sin que ello represente ningún problema para su sexualidad. Tiene la capacidad para elegir sin prejuicios aparentes y lo hace para destacar lo que para ella es la falsa naturalidad de la heterosexualidad. Además, al representar otras posibilidades de atracción entre hombres y mujeres, Méndez Guédez apuesta por la inclusión de otras identidades dentro del cuadro social y por la ruptura de la rigidez de lo binario; con ello, desenmascara las estrategias manipuladoras y arbitrarias empleadas por la estructura hegemónica de la heterosexualidad obligatoria.

La conclusión “Piel es piel” trasciende la normativa de los cuerpos al reducir al máximo la diferencia entre unos y otros. De esta manera relativiza la coherencia de su identidad heterosexual, sus gustos no obedecen ni se pliegan a lo que ya hemos visto que Butler (1999) denomina *ficción reguladora de los géneros*. La coherencia heterosexual queda en entredicha porque este sujeto femenino asume su sexualidad desde la individualidad, así no queda encorsetada. La narración no juzga como identidades incoherentes a aquellas que no obedecen ni se pliegan al modelo heterosexual impuesto en la sociedad occidental por el poder androcéntrico.

Finalmente, repensar la falsa naturalidad del género implica un arduo trabajo, porque no solo conlleva desenfocar nuestras propias creencias sino incluir otras manifestaciones que históricamente han sido excluidas y reprimidas por no encajar dentro del binarismo

sexual imperante o por no ajustarse a la heterosexualidad obligatoria. Desde la ficción, Méndez Guédez lo hace a través del recorrido erótico que emprende la protagonista de *Arena negra*, por ejemplo, quien percibe la heterosexualidad como una imposición social más que biológica.

### 3.3.3. Sobrellevar el abandono

Otra veta que alimenta la identidad de la protagonista de *Arena negra* es la figura del padre ausente. Se fue dos veces a Venezuela hasta que decide quedarse allí. El primer viaje lo hace un barco clandestino con toda la vulnerabilidad de su estatus ilegal, pero luego se deja entrever que vuelve por arraigo a la tierra en la que consigue una posición económica estable y en la que además forma una nueva familia. Como señalamos anteriormente, la madre de la protagonista debe soportar el abandono no una sino dos veces:

En rigor no debo decir que mi padre me abandonó dos veces. Eso solo puede afirmarlo mi madre. Abandonada por primera vez en 1948; abandonada por segunda vez en 1968. Porque mi padre gusta de las repeticiones; solo en ellas se llega hasta el fondo de un gesto.

Yo solo guardo memoria de su segundo abandono. Despertamos y no queda ni una sola de sus ropas en la casa. Falta la maleta, las pesetas que madre guarda en los cajones de la habitación, incluso un par de camisas de mis hermanos. (Méndez Guédez, 2012: 21)

El hecho de que han sido dos huidas es particularmente relevante para la protagonista de *Arena negra*, porque ella es concebida en el intervalo de tiempo que está su padre en casa entre un viaje y otro. Es una suerte de paréntesis en la vida de su madre y un peso

para ella porque su existencia es irrelevante ante la rabia que predomina como sentimiento enceguecedor:

Padre retorna a casa por seis años y luego vuelve a desaparecer. Nada pareciera quedar de su vuelta. Solo yo. Pero madre no me ve. Sus ojos parecen arder, parecen tener una perenne fiebre.

Quiero esos ojos ahora que Guillermo se ha marchado. Quiero los ojos de mi madre. (Méndez Guédez, 2012: 26)

Quiere decir que estos sucesivos abandonos del padre dominan la configuración narrativa de *Arena negra* y se entretajan con la búsqueda de respuestas existenciales por parte de la protagonista. Reconoce que sin ese primer retorno del padre ella no hubiera existido, y también vuelve a la actitud deseante antes vista en otras escenas. Desea los ojos ardientes de su madre, desea que aquel nuevo estado de indefensión en la que queda después de que su marido huye de casa por segunda se manifieste en su desapasionada vida amorosa.

Por otra parte, la pérdida de este padre ausente -que deja atrás a su familia en dos oportunidades- se convierte en leitmotiv en la vida de la protagonista de *Arena negra*. Ese vacío le permite tener una excusa para reinventarse permanentemente. En este sentido, la protagonista de *Arena negra* va delimitando su propia identidad en función de ciertos *vacíos de significación* que necesitan ser llenados. Este procedimiento lo lleva a cabo inscribiendo en su propia experiencia de vida ciertos fantasmas. Por ejemplo, el vacío artístico que le dedicó Guillermo:

Entro en la sala y quedo sin palabras.

Guillermo dijo que preparaba algo especial para la exposición. Me gustó el nombre de su obra: Nosotros, una de esas palabras que parecen una engañosa tersura, una explosión en marcha.

Quedo un rato frente a la obra; más bien dentro. Nosotros es una habitación completamente vacía. Sin nada. Una habitación desnuda, con sus paredes, su bombilla, su tarima flotante.

Guillermo ha creado el vacío. (Méndez Guédez, 2012: 13)

Una definición de pareja como esta deja perpleja a la protagonista de *Arena negra*.

La certeza de que entre su novio y ella no había una conexión amorosa verdadera cobra una dimensión aplastante en esta escena. El vacío como metáfora artística de una relación sin sustancia, sin presente, sin futuro. Así queda envuelta nuevamente en esa suerte de nebulosa que domina el tono narrativo de la novela. Parece quedar suspendida en aquella habitación desnuda.

No obstante, el mayor vacío que necesita estar colmando una y otra vez la protagonista de *Arena negra* es el que deja en su interior la ausencia de su padre:

Otro de los grandes discursos de Occidente, o quizás una variante del mismo discurso de la nostalgia, el asignado al hijo, el hijo sin padre que debe sufrirlo, que debe construirlo desde la espera y padecer su lejanía.

Padre deja un agujero en mi vida que me permite llenarla de palabras.

Un padre presente solo puede dejarnos la rutina de dos o tres actos. Un paseo, un regalo decembrino, tres o cuatro disgustos, una ternura melosa.

Mi padre se me hace infinito e inabarcable en tanto es un inmenso encadenamiento de elipsis.

Padre no cesa. (Méndez Guédez, 2012: 91)

Podemos apreciar que Méndez Guédez explora constantemente esta idea de que la imagen del padre se vuelve infinita para la protagonista de *Arena negra*. Ella reconoce que le resulta bastante fructífero asirse a este vacío porque un padre presente se agota en unos cuantos gestos repetitivos y normales; sin embargo, la elipsis del suyo puede llenarlos con palabras. Y, efectivamente, es lo que hace a lo largo de la historia: imaginar

qué hay en esa vida trastocada por la migración; por qué huye dos veces, qué lo atrae de Venezuela; por qué decide morir allí y renegar de su origen.

### 3.3.4. Llenar el vacío existencial

En *Arena negra* destaca, nuevamente, la influencia de la palabra en la construcción de las identidades. Se pone de relieve la importancia que tiene la ficción para llenar ciertos vacíos. Somos quienes somos, forjamos nuestra diferencialidad, gracias a ese discurso que proyectan los demás y proyectamos nosotros mismos sobre lo que somos y lo que debemos ser. Por ello la protagonista de *Arena negra* imagina, permanentemente, que la aventura y el exotismo deben formar parte del día a día de su padre en Venezuela:

El sitio se encuentra cerca del Drago Milenario. Un local cerrado, amplio, lleno de plantas y hojas carnosas, de colores esmeraldas, de crujidos vegetales. Pienso que así pueden ser los paisajes por los que se mueve mi padre. (...) Creo recordar que mi padre me contó que había conocido un hombre en Venezuela que recorría el mundo para fotografiar mariposas que tuviesen las letras del alfabeto en sus alas. En ese momento no comprendí esa historia. Ahora me parece que aquel hombre vivía inmerso en una tarea fundamental, como todo lo que solo pretende crear la calidez de lo inútil, de lo íntimo. Intentaba reconocer que el mundo oculta escrituras que solo la terquedad de un ojo logra construir. (Méndez Guédez, 2012: 73)

La importancia de las historias ficticias es más que evidente para la protagonista de *Arena negra*. En distintas escenas de la novela queda en evidencia el hecho de que los estadios existenciales por los que transita están condicionados por la representación simbólica, por la imaginación. En el fragmento anterior recuerda una historia contada por su padre sobre Venezuela, pero en otras partes de la novela esta afición a construirse

imaginariamente el país donde ha huido su padre se ve reflejada en detalles como su afición a la literatura venezolana:

Ella baja a la ferretería y yo me quedo curioseando en la biblioteca. Tiene los libros normales de una publicista; también tiene los libros de una persona culta que estudió periodismo, y posee una sección de escritores y temas canarios, pero lo curioso es que en los anaqueles de abajo encuentro una pequeña muestra de autores venezolanos. Pareciera que mi amiga ha intentado imaginar el lugar a donde se fugó su padre dos veces. Voy pasando el dedo y encuentro una novela de José Balza, autor que conozco de oídas (sé que nació en El Delta, que daba clases en la UCV), pero al que jamás he leído. (Méndez Guédez, 2012: 67)

Podemos leer entre líneas que una forma de llenar ese vacío existencial que corroe a la protagonista de *Arena negra* es colmarlo de aventuras ficticias, de una imagen literaria del lugar que tanta fascinación ha despertado en su padre:

En la casa de Punta Brava, padre deja olvidada una pequeña maleta. Dentro de la maleta unos cuadernos, unas revistas con apuestas de caballos, un par de gastados zapatos, un casco de una cerveza llamada Polar y un libro de hojas color hueso. Se trata de una novela que leo millones de veces al mudarme a Madrid pues supongo que en esa historia puede reposar una explicación para el abandono, para el olvido. Imagino que en esa historia reposan claves ocultas, nexos, nudos. (Méndez Guédez, 2012: 43)

Así tenemos que la protagonista de *Arena negra* se ve atravesada durante su crianza por toda una red de discursos que marcan su vida. La concepción del lenguaje que está implícita al interior de la mayoría de las referencias a la literatura venezolana la definen, entonces, como una fuente productora de identidades. Esas imágenes logran constituirse como fuente principal de reconocimiento de una identidad asumida como natural con el pasar del tiempo. Es decir, la impronta de estos discursos en el comportamiento del personaje es innegable:

La novela que padre ha dejado abandonada tiene escrita con letra muy hermosa el nombre de alguien cuyo primer apellido es también mi primer apellido. La novela no contiene dentro de sus páginas la clave que explique el abandono; la clave se encuentra fuera.

Se lo comento a madre. Ella asiente y sus manos que preparan la cena se vuelven temblorosas y escurridizas.

Es su otra hija, la que tiene en Venezuela con una mulata.

Mi padre vive en un espejo. Una familia en ese lado del mar; otra en este. Soy solo una parte del todo. Leo la novela que antes leyó mi hermana de piel canela. Estoy al otro lado del libro como antes lo estuvo ella. (Méndez Guédez, 2012: 58)

Sin embargo, para la protagonista de *Arena negra* esta desgracia no es del todo negativa; por el contrario, es una fuente de inspiración que llega al punto de formar parte de su propio discurso. La protagonista de *Arena negra* sigue repitiendo esa imagen de sí misma poco convencional, de principio a fin, ya que no es un personaje tocado por la felicidad.

En este sentido, en *Arena negra* hemos podido ver que el proceder de la protagonista y la imagen que construye de sus padres no son convencionales. Son tres personajes especialmente complejos, ya que operan en ellos muchas significaciones. Por ello no es de extrañar que, finalmente, se reconozca tanto en su padre como en su madre:

Guillermo se duerme y yo le susurro cuando no puede escucharme, que en el primer escape de mi padre yo iba con él; era parte remota de sus huesos, de sus músculos. En el primer viaje yo también me marché a Venezuela y al mismo tiempo me quedé en mi madre. Yo palpitaba en ambos sitios: en la isla y en el océano. Quieta y en marcha. Detenida y en fuga. (Méndez Guédez, 2012: 52)

Este reconocimiento de la protagonista de *Arena negra* confirma, una vez más, lo que señalábamos en el capítulo introductorio: las formas que elige Méndez Guédez para afrontar muchos traumas directamente vinculados a los procesos migratorios son

múltiples. Y esta *multiplicación en el arraigo* estriba, también, en la recreación de desenlaces infelices pero llevaderos.

### 3.3.5. Más allá de “Hacer las Américas”

La migración individual que recrean *El libro de Esther* y *Arena Negra* tiene motivaciones distintas, recursos materiales diferentes y perspectivas de acoplamiento cultural directamente vinculadas al destino de cada emigrante. Al fin y al cabo, algunos personajes de las novelas analizadas son individuos que salen de su país de origen empujados por una necesidad individual. No obstante, en cada empresa trasatlántica subyacen reminiscencias de creencias populares tales como la posibilidad de “Hacer las Américas”. Más que ambiciosa, ésta es una creencia popular alimentada por los discursos que se fueron expandiendo en Europa desde tiempos de la Conquista y que se adaptaron al cambio de los tiempos hasta lograr configurar una red discursiva en torno al éxito prácticamente garantizado que tenían aquellos que se aventuraban a emigrar a la tierra de las oportunidades. Recordemos en este punto lo que señala al respecto Cowie (2005):

La dura etapa de la posguerra es el factor clave que empuja a los inmigrantes a salir de su tierra, especialmente de España donde escaseaba el trabajo y los sueldos eran inferiores a los de cualquier otro país europeo en proceso de expansión. (...) Había que ganar dinero a toda costa para no volver como un indiano fracasado. (...) Sin duda, el mito de “hacer la América” era alimentado por quienes regresaban exhibiendo su riqueza real o aparentando una fortuna que no poseían. (Cowie, 2005: 286)

Como destaca Cowie (2005), hay una mezcla de condicionantes históricos que hacen posible que América en general y Venezuela en particular sean vistas como tierras de oportunidades. Y siguiendo en este mismo orden histórico, debemos agregar que algunos

gobernantes venezolanos promulgaron leyes favorecedoras para la inmigración proveniente no sólo de España sino de todo el Viejo Continente con el convencimiento de que ayudarían a levantar el país. Como ya hemos señalado, todavía en la segunda mitad del siglo XX estaban dadas las condiciones para que se instalaran y prosperaran extranjeros en Venezuela.

Ahora bien, lo que distingue a estas propuestas narrativas es el juego que Méndez Guédez hace de esa visión eurocéntrica de Venezuela que se mantuvo viva durante buena parte del siglo XX en la memoria colectiva española. Percibimos el contraste entre una perspectiva magnificada de la tierra que los iba a acoger al otro del Atlántico y la realidad en la que se convirtió Venezuela en la última década del siglo XX, y este efecto lo logra Méndez Guédez en *El libro de Esther* a través de personajes que deben devolverse a Canarias para no perder su patrimonio:

Voy al baño unos instantes y escucho a Máximo preguntar por la gente que se devolvió a las islas cuando estalló la crisis económica en Venezuela. Aurelio le dice que muchos retornaron pero que también otros se quedaron para siempre. Méndez Guédez, 2014: 106)

Eleazar menciona el estallido de una crisis económica que asociamos al llamado “Caracazo”, una revuelta social detonada por el alza de los precios del combustible y que derivó en una represión policial sin precedentes. El clima de inestabilidad social que se vivió a partir de ese momento en Venezuela empujó a muchas familias de extranjeros a devolverse a sus lugares de origen; también es el desencadenante de que comenzara a invertirse el flujo migratorio:

El período de inflexión de los años ochenta, la nombrada *década perdida*, que Venezuela abrió con el cataclismo monetario del “viernes negro” y cerró con el bombazo social del “Caracazo” (Pellegrino, 1989), tendría sus consecuencias en la realidad migratoria del país: Venezuela empezaría a dejar de ser ese gran polo de inmigración que fue durante buena parte de la mitad del siglo XX, como reflejan los censos (Lugo, 1998) y el saldo migratorio del país desde entonces. (García Arias y Restrepo Pineda, 2019: 73)

Como hemos destacado en argumentos anteriores, el desbarajuste económico que empezó a vivir Venezuela desde los ochenta -esa *década perdida* a la que se refieren García Arias y Restrepo Pineda (2019)- creó tal clima de inestabilidad que propició los cambios migratorios descritos. Aunque otros sí se quedaron en Venezuela, recordemos que la familia de Esther es una de esas a las que les pudo más el miedo a estas nuevas circunstancias de vida de su tierra de acogida:

Esther nunca fue al entierro de su exnovio y ahora comprendo que para ese entonces ya no vivía en Venezuela. Sus padres debieron planificar una apresurada huida para salvar treinta años de trabajo, y en ese remolino ella se vio arrastrada a un avión, aun nuevo paisaje, a una nueva manera de aspirar las erres y cantar las frases. (Méndez Guédez, 2014: 129)

Sin embargo, debemos considerar que una solución pragmática como la que resuelven los padres de Esther, volver a Canarias para no perder lo ganado en Venezuela durante tres décadas, trastoca la vida de esa chica y probablemente la convierte en una extranjera en la tierra de sus padres. Méndez Guédez así nos ofrece la posibilidad de ver cómo algunos extranjeros resolvieron parte de sus vidas cuando lo más probable es que no pensarán en devolverse a sus lugares de origen. Para el emigrante las circunstancias se imponen ante la toma de decisiones de este tipo.

En el caso de *Arena negra*, esas idas y vueltas de personajes entre Canarias y Venezuela lo refleja Méndez Guédez a través de la imposibilidad de renunciar al nuevo arraigo que experimenta el padre de la protagonista. Si bien la novela tiene como foco principal a una “viuda de Venezuela”, y las formas como esta sortea las principales consecuencias del abandono o de la indefensión, el viaje del padre también adquiere especial tratamiento al describir sus posibles motivaciones y sus miedos:

Seríamos muy poco sin la muerte. Mi padre huye en el velero, atenazado por la pobreza, porque su propio padre se va con unos amigos a pasear en un bote y nunca vuelve. El mar se lo devora. Un mareo, un descuido, una intención. (Méndez Guédez, 2012: 50)

Pero tampoco fue posible para este personaje regresar como un indiano en toda regla. A pesar de que aprovechó las oportunidades que le brindó Venezuela en determinado momento histórico, todo el negocio que había construido de la nada desaparece por razones que intuimos están vinculadas a la corrupción. Sus socios son los primeros en darse a la fuga. Él lo hace en un desesperado intento por salvarse nuevamente:

¿Dónde están tus socios? ¿Por qué tus socios no han venido? Y él hace un gesto displicente. Una especie de bamboleo de las manos que pretende ser natural despreocupado.

Bebe un poco más de whisky y un hombre lo saluda con brevedad y le suelta una frase seca.

Entonces es verdad que tus socios se escaparon del país; la vaina es en serio. Y cuando padre gira el rostro, la enfermera y los hijos se están marchando de la fiesta, y él se siente que tiene una bola de grasa bajando por su garganta.

Mira en su bolsillo la cadena con la medalla de la Virgen de Coromoto que pensaba regalarle a la enfermera cuando regresaran a casa. La aprieta fuerte entre las manos. La aprieta duro. No la suelta cuando camina hasta el baño y siente que un buche amargo y quemante le sube a la boca, lo golpea, le salta en el rostro.

La isla. La. Isla. La Isla la. Isla la isla. La isla, murmura. (Méndez Guédez, 2012: 87)

Por eso vuelve a Canarias, huyendo nuevamente. Primero la pobreza lo empuja a Venezuela, una vez que consigue riquezas allí emprende el retorno para poder escapar de la justicia venezolana. Parte sin nada de cada sitio y llega sin nada a cada sitio.

En el intervalo de seis años se calman las aguas en Barquisimeto, y ya cuando regresa para quedarse allí definitivamente poca gente se acuerda de su estruendoso fracaso económico. Con esta segunda huida del padre a Venezuela, no obstante, Méndez Guédez sugiere que a pesar de no haber hallado la riqueza material esperada existen otras recompensas igualmente atractivas en la tierra de acogida; verbigracia: el hecho de que muchos extranjeros eligieron mezclarse con los criollos hasta construir nuevas raíces. Esta perspectiva de la narración también forma parte de una visión idealizada del extranjero en tierra venezolana:

¿Dónde está el mar?, pregunta padre a su otra hija.

Lejos, responde ella con perplejidad, pensando que en algún momento el reaccionará feliz por la pequeña casa que acaba de regalarle.

¿Dónde está el mar?, insiste, y después de mirar hacia varios lados, ella señala un punto hacia la izquierda.

Padre saca una silla y se sienta a mirar los árboles.

Su otra hija no se percata del punto hacia donde el anciano se empeña en colocar la espalda. (Méndez Guédez, 2012: 95)

Este gesto de rechazo al mar, a la isla que está a miles de kilómetros, es significativo en tanto a través de él el padre de la protagonista de *Arena Negra* reniega de su origen. Parece que solo quiere recordar en sus últimos momentos esa otra vida que se forjó en Venezuela, la cual no cabe duda que elige como destino definitivo. Podemos interpretar esta actitud como una de las recompensas por aventurarse a ir a tierras desconocidas: ver florecer un nuevo arraigo.

El posicionamiento que asume Méndez Guédez en ambas novelas apunta, entonces, a la búsqueda de focos periféricos para iluminar lo que sucede después de que un emigrante español se arriesgaba a irse al otro del Atlántico en busca de mejores condiciones de vida. Al centrar parte de las tramas en esas posibles formas de terminar un proceso migratorio- volver al lugar de origen porque no hay más opciones o quedarse en la tierra de acogida como consecuencia de un nuevo arraigo- permite que surjan visiones cuestionadoras del mismo, tal como hemos podido apreciar.

### **3.4. Canarias: entre lo exótico y lo agreste**

Finalmente, ha quedado claro que el sentido de pertenencia a un espacio geográfico con cualidades particulares influye en la configuración de las subjetividades. En *El libro de Esther* la descripción de Canarias está a medio camino entre el exotismo, la fascinación y el caos del carnaval. La imagen del viajero en constante búsqueda se repite en la obra, de allí que no resulte extraño que la despedida de la isla sea descrita de la siguiente manera:

Caminaré derecho y al llegar a una esquina un dragón me pondrá la mano en el pecho y me empujará. Lo golpearé justo en medio de los ojos y luego correré hasta llegar a una calle donde casi no hay gente. Allí está una casa vieja en la que sonará algo de música. Entraré por un pasillo y deberé contar siete puertas y en esa séptima contar siete veces. Allí estará lo que busco y si llevo escritas en mi cara y en mis manos las señales correctas, algo se habrá salvado. (Méndez Guédez, 2014: 210)

Veámos que al inicio de la novela Tenerife tiene tras de sí una gran campaña publicitaria que vende la isla como lugar paradisíaco, aunque la experiencia de Eleazar

nos recuerda que es solo para algunos viajeros. El narrador protagonista no tiene a lo largo de su recorrido esa sensación de estar inmerso en un folleto turístico, pero las imágenes del territorio insular se ven envueltas en una extraña nebulosa casi mágica.

Por su parte, la aproximación a este mismo escenario en *Arena negra* no nos acerca a una Canarias exuberante sino a una tierra con posibilidades limitadas de sustento. Las dificultades en la isla no solo vienen dadas por la dureza de la geografía, que no tregua al que debe sobrellevar día a día la manutención de un hogar, también las adversidades se materializan a través de aquellos personajes que se sienten acorralados por la insularidad:

“Te gusta que tu padre haya vivido en una ciudad que contiene todas las vocales, porque es un modo de pensar que vivía lleno de un flujo de aire que oxigenaba cada uno de sus actos. Una ciudad ajena a la isla, ajena a la asfixia”. (Méndez Guédez, 2012: 22)

Los personajes se sienten atrapados por el mar, pero contradictoriamente es el único camino que tienen para superar la pobreza. En este sentido, la omnipresencia del mar es representada en la novela desde la perspectiva del isleño y por ello se materializa ficcionalmente la relación inexorable entre paisaje y fortaleza espiritual de algunos personajes. La protagonista de *Arena negra* deja entrever que la mayoría de los pobladores de la isla tienen una entereza envidiable gracias, en parte, a la resistencia física que han desarrollado para sobrellevar lo agreste del entorno que los rodea.

El que migra, muda su cuerpo y su relación con lo corporal. Por un lado, los años caen sobre la persona, por lo que ya sólo en su pensamiento y en su recuerdo del país que quedó atrás permanece una flexibilidad y un vigor juvenil; y por el otro, la mirada de los otros en su nuevo país le causa trastornos y también le permite nuevas libertades. Los que migran viven una suerte de resurrección, son otros; más ligeros de equipaje, más frágiles y más leves. Y algunos sucumben a ese cambio, mientras que otros se renuevan.

J. C. Méndez Guédez

## **4. *Árbol de luna y Chulapos Mambo***

### **4.1. Estereotipos migrantes**

Ya adelantábamos en el segundo capítulo de este trabajo de investigación que es ampliamente conocido el hecho de que todo campo cultural maneja posicionamientos, inclusiones y exclusiones, formación de matrices discursivas, entre otras operaciones que regulan su funcionamiento interno y procuran conservar su estabilidad. Ciertos contenidos simbólicos, por ejemplo, buscan erigirse como gestos fundadores de una identidad (nacional, sexual), para asegurar de allí en adelante una matriz de pensamiento que deba remitirse a ese parangón instaurado por la tradición. Entonces, teniendo en cuenta esta innegable fuerza reguladora que tienen los discursos dentro de todo campo cultural, nos hemos decantado por abordar en este capítulo de análisis dos novelas de Méndez Guédez que centran su atención en distintas formas discursivas literarias y en la recreación ficcional de estereotipos sociales vinculados a la migración de los venezolanos en España durante las primeras décadas del Siglo XXI.

*Árbol de luna y Chulapos Mambo* se diferencian, en este sentido, de las novelas analizadas en el capítulo anterior, *El Libro de Esther* y de *Arena Negra*, porque sus protagonistas no experimentan el fenómeno de la migración trasatlántica tangencialmente sino en carne propia. Veíamos, por ejemplo, que el protagonista de *El libro de Esther* se construye una imagen de los migrantes canarios a partir de la poca convivencia que había tenido con algunos de ellos, en especial con Esther; luego esa imagen que se había hecho acerca de los migrantes adquiere otros matices, trece años después, cuando viaja a

Tenerife tras la pista de su amiga y se encuentra con muchos canarios que se habían devuelto a su lugar de origen (Aurelio) o con los llamados *migrantes de segunda generación* (Hendrina). En *Arena Negra*, por su parte, la protagonista vive una migración al interior de España ya que se va con su madre de Tenerife a Madrid; pudimos constatar que esta mudanza resultó ser muy importante para el empoderamiento de esas mujeres, que estuvieron en una situación de indefensión buena parte de su vida debido al abandono del cabeza de familia. Sin embargo, dentro de la novela el mayor peso en lo que respecta al fenómeno migratorio lo tiene el trauma que arrastra la protagonista gracias a los dos escapes trasatlánticos que lleva a cabo su padre, ya que estos marcan irremediabilmente su vida.

Entonces, tenemos que las miradas de personajes venezolanos y españoles se mezclan en *El libro de Esther* y en *Arena negra* para darnos una visión caleidoscópica de la entrañable relación entre Canarias y Venezuela, tomando como punto de partida sendas historias enmarcadas en el tema de las migraciones que nos advierten de la imposibilidad de salir indemnes ante situaciones similares. En este mismo orden de ideas, y gravitando en toda la configuración narrativa de *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo*, consideramos determinantes nuevamente los encuentros, y desencuentros, interculturales entre personajes venezolanos y españoles, los cuales dirigirán la tensión de las historias en las mencionadas novelas.

Ahora bien, una diferencia sustancial al interior de nuestro corpus es que el diseño de personajes cuyas sensibilidades son llevadas al límite por las circunstancias que les toca

enfrentar en tanto migrantes, magnifica una tragedia ya de por sí tergiversada por la hiperbolización de la misma que nos llega a través de distintos medios informativos. Todo ello desemboca en un proceso de descentramiento identitario en la mayoría de los protagonistas de Méndez Guédez, como bien explica Berlage (2014):

El proceso de descentramiento identitario y subjetividades en constante devenir, representa un punto común a las novelas del autor barquisimetano. De hecho, los lectores nos enfrentamos casi siempre a personajes en busca de lo que quieren ser y que intentan, a su vez, negar lo que se pueda pensar de ellos por la imagen que pueden reflejar o a los estereotipos a los que podrían responder. (Berlage, 2014: 52)

Efectivamente, los protagonistas de *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo* manifiestan preocupaciones por lo que son en un país que no les pertenece, por lo se han convertido dadas las circunstancias impuestas por la migración. También se preguntan por su identidad, que ahora sienten escindida; por los estereotipos que le imponen por su procedencia, por su imagen.

Por otra parte, esa otredad implícita en todo proceso migratorio, el hecho de juzgar y ser juzgado por los estereotipos que dominan unas y otras culturas, es vivida de primera mano por los protagonistas *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo*. Estos deben enfrentarse por sí mismos a sucesos directamente vinculados con el hecho de que se han trasladado de un lugar a otro y esto los descoloca tanto a ellos como a los que están en el país de acogida. Hay una convivencia tensa que delata uno de los problemas más espinosos de la inmigración: el enfrentamiento con la otredad.

Al respecto, Blanco (2007) argumenta que la confrontación entre individuos de distinta procedencia deviene en una exclusión inevitable debido a las diferencias culturales y raciales:

La inmigración obliga a la convivencia cotidiana entre el *nosotros* y el *otro* diferente; y cuanto más diferente, numeroso y visible sea este, más aversión y rechazo producirá. Al problema antropológico del *otro* (Levinas, 1991) se suma su correlato a nivel social, que es la definición del *nosotros* colectivo frente a los *otros* diferentes, donde se entremezcla una serie de elementos sociales, económicos y culturales que definen la relación -la más de las veces problemática- entre el colectivo nacional y el extranjero. Este conjunto de elementos actúa de forma eficaz en la determinación de procesos de exclusión de todo aquello que es ajeno al grupo. (Blanco, 2007: 91)

En *Árbol de luna y Chulapos Mambo* este enfrentamiento que describe Blanco (2007) entre el *nosotros* y el *otro* lo demostraremos a través del análisis de situaciones de desigualdad en la que los inmigrantes venezolanos constituyen parte de ese colectivo que provoca rechazo o invita al aprovechamiento del mismo con malas intenciones.

Quiere decir que estas novelas están narradas por algunos de esos “otros”, en el sentido que sugiere Onghesa (2005):

Los europeos, tan acostumbrados a lo largo de la historia a salir al encuentro con otras culturas a grandes distancias para beneficiarse de sus territorios, nos encontramos con que son los “otros” los que se instalan en el mismo corazón de la metrópolis, sin filtros de espacio ni de tiempo: el encuentro con el otro es no previsto y desde luego poco controlado culturalmente. Lo que siempre les pasó a ellos nos pasa ahora a nosotros. (Onghesa, 2005: 70)

El tema de la otredad en la literatura sobre migraciones no es nuestro principal objetivo de análisis en *Árbol de luna y Chulapos Mambo*, pero hemos querido traer a colación esta cita porque en ella Onghesa pone en valor el hecho de que esta suerte de *viaje a la inversa* que protagoniza un gran número de latinoamericanos en Europa ha sido

algo inesperado y en muchos casos termina fuera del control tanto de los países receptores como de los individuos involucrados. Además, esos otros que se están instalando en las principales capitales europeas, y todos sus avatares, cuenta con un espacio cada vez más significativo en la literatura publicada en España desde los años noventa del siglo XX (Andrés-Suárez, 2002).

Por otro lado, este abordaje de la otredad derivada de la migración, que se ha convertido en el hilo conductor para el tratamiento del tema en algunas obras narrativas publicadas en España, adquiere dimensiones distintas si se trata de representar la emigración española o, por el contrario, la inmigración hacia la Península Ibérica. Sobre este punto, debemos recordar lo explicado en el segundo capítulo: por un lado, la llamada *literatura de la emigración* aglutina las obras literarias cuyos temas centrales gravitan en torno a las migraciones de españoles tanto al interior como fuera del país; y por el otro, el rótulo *literatura de la inmigración* corresponde a todos aquellos textos en los que se recrean historias vinculadas a las experiencias de extranjeros en suelo español. Estas dos categorías comportan, como también explicamos, rasgos distintivos, temáticas diversas y perspectivas narrativas bien diferenciadas (Kunz, 2002; Iglesias Santos, 2010; Zovko, 2017; Collado, 2018).

En este mismo orden de ideas referido a la otredad representada en la literatura sobre migraciones, es oportuno destacar un condicionante también decisivo: los colectivos de inmigrantes elegidos para la ficción varían considerablemente si quien ha escrito la obra es un escritor español o si se trata, como en nuestro caso de estudio, de un escritor

proveniente de otro país residiendo en la Península Ibérica. Estos elementos extraliterarios son esenciales para la comprensión de la *literatura de la inmigración* en España, porque está demostrado que la mayoría de las historias -aunque ficticias- giran en torno a matrices de opinión ampliamente difundidas por medios de comunicación.

Así explica Collado (2018) el abordaje del tema de los estereotipos de inmigrantes en dos novelas publicadas en España:

Los textos sobre inmigración no aparecen en un vacío, sino que existen en un contexto político, social y cultural determinado. Ya en los años noventa, pero, sobre todo durante los primeros años del nuevo milenio, el fenómeno migratorio estaba muy presente en el imaginario español debido fundamentalmente a la labor de los medios de comunicación (...). Haciéndose eco de la retórica catastrófica diseminada por los medios, gran parte de los textos literarios y fílmicos reproducen, hasta cierto punto, esa visión sesgada y peyorativa. (Collado, 2018: 6).

Collado (2018) destaca la “visión sesgada y peyorativa” que se cierne sobre ciertos colectivos migrantes, y la influencia del contexto extraliterario en la misma. Por su parte, Zovko (2010) sostiene que este tipo de tratamiento del tema de la inmigración en la literatura escrita por autores españoles se asocia, entre otros rasgos, con una mirada exótica y de conmiseración:

Aunque los inmigrantes forman parte de la sociedad española desde hace ya varios años, en la literatura, aunque con algunas merecidas excepciones, se los contempla todavía bajo el prisma del exotismo. Los escritores contemporáneos suelen caer en los tópicos y plasmar en sus obras una imagen del inmigrante desprotegido y marginado que guarda las tradiciones de su país y choca contra la sociedad receptora en la que no logra integrarse. (Zovko, 2010: 5-6)

Ahora bien, si sobre la producción literaria de muchos escritores españoles pesa esta suerte de exotismo cultural, tal como plantea Zovko (2010), en la configuración narrativa de muchas novelas escritas por autores latinoamericanos radicados en España se

evidencia, por un lado, la recurrencia de historias en las que los protagonistas deben enfrentar las dificultades propias de integración al mercado laboral y la precariedad de las condiciones en las que viven en España (Valladares-Ruiz, 2012; Zovko, 2017; Lorenzo García, 2021) y, por otro, la presencia de historias que se sitúan en los países de origen, conservando muchas de sus marcas lingüísticas y gran parte de sus tradiciones nacionales (Berlage, 2014; Gallego Cuiñas, 2016; Mesa Gancedo, 2021).

Entonces, frente a las aplastantes realidades que deben enfrentar los personajes literarios de la *literatura de la inmigración* en España, cabe preguntarse dónde situamos a *Árbol de luna* y a *Chulapos Mambo*. En este sentido, queda claro que encajan en la llamada *literatura de la inmigración* y han sido escritas por un autor venezolano radicado en España; no obstante, si bien aparecen las temáticas enumeradas antes, directamente vinculadas con el difícil proceso de integración de los inmigrantes en el país de acogida, las novelas de Méndez Guédez se alejan de la tendencia al exotismo que ha detectado Zovko (2010) en la narrativa de escritores españoles que se han decantado por representar ficcionalmente las vidas de personajes inmigrantes.

Por el contrario, las propuestas narrativas de *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo* se acercan más a la siguiente tendencia descrita por Mesa Gancedo (2021):

Las cuestiones relacionadas con la estancia en el país extraño son muy recurrentes en todas estas novelas: problemas relacionados con la experiencia migrante, con los tópicos, los estereotipos o prejuicios identitarios o con las semejanzas y diferencias culturales y lingüísticas configuran una narrativa cercana al costumbrismo postmoderno. (Mesa Gancedo, 2021: 311)

Este *costumbrismo postmoderno*, que asoma Mesa Gancedo (2021) en esta cita, se alimenta de experiencias migratorias similares a las que mencionaba Zovko (2010) -la indefensión derivada de una cierta ilegalidad en el plano laboral o el choque cultural que dificulta la integración de los inmigrantes en España, por ejemplo-, pero la diferencia estriba en el tratamiento de las mismas:

Partiendo de un planteamiento, por lo general, realista, los relatos de la crisis contemporánea, desde el punto de vista amerispánico, no eluden asumir rasgos de relato (neo)costumbrista y, en este sentido, adoptan dos modulaciones básicas: la parodia o el patetismo. En un caso, se busca ridiculizar las circunstancias que convierten el mundo de la crisis en un mundo dañado; en el otro, se incorpora un componente didáctico que aspira a denunciar la distorsión y revelar elementos de defensa para sobrevivir en ese mundo. (Mesa Gancedo, 2021: 322)

En *Árbol de luna y Chulapos Mambo* percibimos esta inclinación hacia un posicionamiento crítico frente al fenómeno migratorio, similar al puntualizado por Mesa Gancedo (2021) e inversamente proporcional al descrito por Zovko (2010). En la configuración de las mencionadas novelas el tono narrativo, incluso, puede interpretarse como mucho más agresivo en tanto Méndez Guédez recrea las aventuras con un humor que va tornándose cada vez más cruel, especialmente en *Chulapos Mambo*.

Finalmente, como en *Árbol de luna y Chulapos Mambo* la mirada predominante que se cierne sobre el fenómeno migratorio no viene de la experiencia de terceros, volvemos a encontrarnos con historias menudas de personajes aparentemente intrascendentes con una carga cultural significativa. Méndez Guédez retrata las erradas decisiones de algunos venezolanos para poder sobrevivir en España sin los medios necesarios para hacerlo;

recrea, por tanto, personajes que eligen mal una y otra vez dadas las condiciones de orfandad institucional a la que se ven expuestos.

## **4.2. *Árbol de luna***

En *Árbol de luna* el hilo narrativo se torna intrincado dada la coexistencia de géneros textuales y fuentes de enunciación presentes: diálogos, cartas, fragmentos de diarios, monólogos, entre otros. Además, se suman a esta complicada red dialógica las perspectivas narrativas de los protagonistas: Estela/ Marycruz y Tulio.

Estos, en una suerte de tragicomedia picaresca, migran de Venezuela a España por distintas razones y coinciden en una etapa de miseria económica y mala racha que los conduce por varias ciudades españolas. Aunque entre los planes de Estela no está salir de su país, el hecho de que ella y su marido ocuparan altos cargos en el gobierno venezolano y se vieran comprometidos en un momento dado precipita la huida de esta mujer que en principio viaja respaldada por una tarjeta sin límite de crédito pero que en el transcurso de la historia se ve sumida en la adversidad.

Tulio, por su parte, no tiene nada que ver con la clase política venezolana. Es un hombre que desea huir de sus frustraciones familiares y laborales. Los destinos de ambos protagonistas se encuentran en Madrid después un breve encarcelamiento. Ambos consiguen un poco de consuelo en esa etapa de penuria económica gracias a que emprenden la misma cruzada por la sobrevivencia.

Vivas Lacour (2010) señala unas cualidades importantes sobre los personajes de Méndez Guédez, perfectamente atribuibles a Estela/Marycruz y Tulio:

Recorrer los relatos de Méndez Guédez significa, también, exponerse a presenciar la contradicción de subjetividades dispersas, que testifican la incompletud, que fluctúan despojadas de la garantía de la identidad y los referentes nacionales. Ubicadas en el territorio simbólico que representa la cultura hispanoamericana, sus novelas se explayan en personajes que reclaman la caída de los grandes ideales por medio de la visibilidad de una herida perpetrada en sus sensibilidades extremas. (Vivas Lacour, 2010: párrafo 2)

Apropiándonos de lo que sostiene Vivas Lacour (2010), los protagonistas de *Árbol de luna* van fluctuando según las circunstancias; y entre las disoluciones más relevantes que se desprenden de su dispersión se encuentran la de la identidad, la de la idiosincrasia venezolana. Para ello Méndez Guédez propone una lectura crítica de determinados presupuestos como el de la *viveza criolla* o el de la subalternidad, por ejemplo.

Así mismo, la narración de *Árbol de luna* asume una actitud crítica frente a muchos aspectos negativos que han empobrecido históricamente el quehacer político venezolano, tal como sostiene Sandoval (2006):

La novela *Árbol de luna* hace una feroz requisitoria de nuestra historia política reciente (barraganato, golpes de Estado, corrupción, sueños revolucionarios), sin excluir el diagnóstico sobre otras áreas en donde la ignorancia, el clientelismo y la mediocridad revelan también la ineficiencia de una cultura. (Sandoval, 2006: 43)

De esta manera, como es posible inferir de las conclusiones de Sandoval (2006), la negligencia del gobierno venezolano actual es un tópico recurrente en *Árbol de luna* tanto como la forma mediocre como la asume la ciudadanía.

Finalmente, Estela/Marycruz vuelve a Venezuela respaldada por las cartas en las que desentraña parte de la gestión de su amante; Tulio, por el contrario, se niega a regresar a un trabajo sin futuro y a una vida familiar infernal, y decide quedarse deambulando por España hasta conseguir nuevos propósitos de vida.

#### 4.2.1. ¿Pícaros o vivos?

*Árbol de luna* es una novela escrita parodiando la estructura de una novela picaresca: inicia con la aprobación de un supuesto funcionario público llamado Edgar Cabrera Cela, quien agradece a las “autoridades competentes” (Teniente-coronel Márquez Peñín, jefe del Comando Unificado Terepaima; y del señor Francisco de Jiménez, vicario general del Arzobispado de Lara) haberle hecho llegar ese libro “sin ofensas a la milicia, a la patria y a la religión”; así mismo, se organiza en partes y tratados en los que la yuxtaposición de géneros textuales y fuentes de enunciación presentes (diálogos, cartas, diarios, monólogos) abigarra la historia de sus protagonistas: Estela/ Marycruz y Tulio.

Las anécdotas vividas por los protagonistas de *Árbol de luna* nos recuerdan a la de los famosos pícaros de los Siglos de Oro de la literatura española, aunque la novedad de la narrativa de Méndez Guédez estriba en que estos buscavidas postmodernos dejan a su paso moralejas acordes con los tiempos que corren. La sola puesta en escena de una estructuración narrativa como la mencionada, más el suceder incesante de anécdotas en las que en Estela/Marycruz y Tulio se ven envueltos a lo largo de la historia, nos invita a pensar que estamos frente a unos pícaros; no obstante, al avanzar en la lectura de la novela

podemos darnos cuenta de que estos personajes de Méndez Guédez encajan, más específicamente, en una versión de la picaresca venezolana conocida como *viveza criolla*.

Al respecto, el célebre ensayista venezolano Úslar Pietri (1986) fue uno de los que mejor definió esta característica de la idiosincrasia venezolana al describir unas coordenadas específicas de este proceder individual-colectivo, que hunde sus raíces en el pícaro español:

De nuestra viva herencia española y de nuestro tormentoso siglo y medio de república nos viene la viveza. Un rasgo no sé si finalmente positivo o negativo, pero engendrador de males, que ha sido decisivo en nuestra vida de individuos y de colectividad. Entre los más ilustres abuelos de nuestro “vivo” está el pícaro español. (Uslar Pietri, 1986: 256)

A lo largo del texto ensayístico, y tal como asoma ya de entrada cuando señala que la viveza es un rasgo “engendrador de males”, Uslar Pietri (1986) argumenta que el *vivo* es una suerte de antihéroe que si bien tiene como ascendiente al pícaro español ha adquirido otro proceder mucho menos ético dadas las circunstancias históricas que lo han ido metamorfoseando a lo largo de los siglos. Igualmente, destaca que las circunstancias de vida de muchos ciudadanos anónimos en una Venezuela marcada por los altibajos históricos, por gobiernos poco eficientes y por una falta de empleo formal generalizada, se convirtieron en caldo de cultivo propicio para que proliferaran los *vivos*:

Prolifera la viveza donde hay inseguridad, donde el mañana no es seguro y hay que vivir de la ocasión. Y para practicarla y vivir de ella se necesitan superiores condiciones de inteligencia, comprensión y diligencia. Esas mismas condiciones de viveza de ingenio y de ánimo despierto que tan reiteradamente han sido señaladas y elogiadas en el venezolano común hubieran podido ser, en circunstancias diferentes, la más activa fuerza de progreso. (Uslar Pietri, 1986: 256)

La inestabilidad personal, no saber qué depara el futuro inmediato, es una de las condiciones esenciales que señala Uslar Pietri para que la *viveza criolla* aflore. También reconoce que el *vivo*, para poder ser lo que es, posee unos rasgos asociados a la inteligencia, al ingenio, a la capacidad de resolver problemas rápidamente. La *viveza criolla* es, por tanto, un mecanismo de supervivencia que le ha permitido a muchos venezolanos sobrellevar las dificultades del entorno socioeconómico, aunque no se encamine al progreso social sino al individual.

Extrapolando estas reflexiones, que obviamente corresponden al ámbito sociológico, al análisis de *Árbol de luna*, podemos afirmar que el proceder de Estela/Marycruz y Tulio se ajusta al estereotipo del *vivo* venezolano. No obstante, la narración deja claro que la *viveza criolla* de los protagonistas si bien es un rasgo propio de muchos venezolanos, es una cualidad que se potencia, en mayor o menor medida, según el contexto en el que se mueven los individuos. De allí que Estela/Marycruz se quede paralizada en gran parte de la novela, debido a las circunstancias abrumadoras que se le van presentando en España, mientras que Tulio sea el que debe aguzar su ingenio para poder sobrevivir. En Caracas, sin embargo, sus comportamientos eran opuestos:

Después, durante el regreso, Estela le contó feliz que la habían invitado a una fiesta del Partido. «Conoceré un montón de gente y a lo mejor consigo un trabajo mejor -dijo eufórica- ¿Por qué no me acompañas?». «No lo sé, creo que no me gustan esas fiestas -respondió Tulio-, además, quedé con una amiga, se llama Sara, es una muchacha bastante tímida».

Caracas apareció entre las montañas como un ojo luminoso. (Méndez Guédez, 2000: 59)

Aunque en buena parte de la narración de *Árbol de luna* Estela/Marycruz es descrita como lo hace el narrador omnisciente en este fragmento -una mujer sagaz, capaz de enfrentar los obstáculos sin importar los medios que utilice para ello- y Tulio, por el contrario, como un hombre superado por la personalidad arrolladora de su amiga, el proceso migratorio se encarga de trastocar ambas sensibilidades.

Por ello la narración va fluctuando entre un pasado en el que, como podemos apreciar, Estela/Marycruz aprovecha las pocas oportunidades que se le van presentado para poder escalar posiciones y un presente en el que el desconocimiento de las reglas del juego la amilanan y por tanto adormecen su viveza. De esta manera, Méndez Guédez pone a prueba un aspecto de la idiosincrasia venezolana al cambiar el escenario de acción de estos *vivos*. Asimismo, le otorga a la narración de *Árbol de luna* un toque humorístico que le resta negatividad al proceder de los protagonistas, y así un fenómeno tan controversial como la *viveza criolla* despierta empatía la mayoría de las veces.

Al respecto, en un estudio más reciente sobre el *vivo* como arquetipo, Capriles (2016) amplía la caracterización del *vivo* venezolano de la siguiente manera:

El “vivo”, el “pájaro bravo” y el “avisgado” son caracteres proverbiales de la identidad venezolana, entrañables personajes cotidianos, personificaciones de la efusividad, la habilidad y la destreza. Si hay un rasgo o atributo reiteradamente usado como estereotipo para describir algo sustancial del vivir venezolano, ese es la viveza criolla. (Capriles, 2016: 21)

Sin perder de vista la hipótesis de Uslar Pietri (1986) sobre la viveza como característica identitaria del venezolano, Capriles (2016) agrega otros elementos inherentes al *vivo* venezolano: efusividad, habilidades y destrezas; también habla de la

confirmación de un estereotipo basado en este proceder. Uno de los aspectos que más nos llaman la atención en la cita es que, después de destacar otros términos equivalentes (“pájaro bravo” o “avisgado”), Capriles se distancia de la perspectiva de Uslar Pietri y define a los *vivos* venezolanos como personajes entrañables.

Para efectos de una mejor comprensión de nuestro análisis, es esencial tener en cuenta esta última perspectiva de Capriles porque creemos que también es detectable en la forma como están pensados los protagonistas de *Árbol de luna*. En otras palabras, Estela/Marycruz y Tulio son unos *vivos* entrañables que, en la mayoría de los casos, intentan justificar sus decisiones, por más enrevesadas que parezcan, con lógicas que apelan a la empatía del lector. La primera de estas vivezas, y con la que se abre el sucesivo aluvión de malentendidos que se dan cita en la novela de Méndez Guédez, es la doble identidad de la protagonista femenina: Estela Dublín/ Marycruz García:

Supongo que están acostumbrados a esas personas que se inventan una nueva vida y tratan de borrar todo rastro del pasado para que no les afecte. Yo no soy así. Me gusta que se sepa que ahora soy Estela, pero antes fui, y sigo siendo para algunos, Marycruz. No es tan difícil. Tú me sigues llamando Marycruz. Mi mamá me sigue llamando Marycruz, todos en Yaritagua me siguen llamando Marycruz. Pero otra cosa son Gerardo, o el Coronel, o Tulio o esas personas que conocí al llegar a Caracas. Para ellos soy Estela. ¿Hay algún problema? Yo lo veo tan normal. (Méndez Guédez, 2000: 41)

Estas palabras se las escribe Estela/Marycruz a una interlocutora que ella misma se ha sacado de la manga porque “se aburre” en la cárcel. A esa supuesta vieja amiga de la juventud, le relata todas las vicisitudes que ha vivido desde que la desalojaron de su chalet a las afueras de Madrid para encarcelarla por un presunto delito de usurpación de

identidad. Con un inusitado desparpajo señala que no entiende el revuelo que ha causado el hecho de que pueda tener dos identidades simultáneamente:

Soy Estela y soy Marycruz. Ya sabes, manita, que cuando viajé a Caracas me pareció que mi nombre tenía poca elegancia y lo cambié. No fue difícil. Unas fotocopias trucadas, algo de corrector. Tiempo después la gente del Partido me consiguió papeles nuevos, y ya mis títulos y mis condecoraciones aparecieron con mi otro nombre. Pero nunca me propuse borrar todas mis pistas. Mira que Gerardo alguna vez me propuso mandar a quemar con algunos policías o soldados la Jefatura Civil de Yaritagua para que desaparecieran mis documentos originales. Pero no. Siempre me ha gustado haber sido Marycruz hasta los 25 años, y luego ser Estela sin dejar de ser Marycruz. (Méndez Guédez, 2000: 91)

Estela/Marycruz, como se evidencia en esta cita, es un personaje complejo cuya trayectoria vital la ha llevado desde un pueblo del interior de Venezuela a la capital, y de allí a Madrid. Sus orígenes humildes, que serán revelados a lo largo de la historia, la empujan a mudarse a Caracas en busca de nuevos horizontes. También podemos apreciar que su viveza la lleva a crearse un nombre más acorde con el glamour caraqueño, aunque lo haga a través de mecanismos fraudulentos. Los conflictos identitarios adquieren nuevos matices en *Árbol de luna*, porque ese proceder truculento de Estela/Marycruz en Caracas no solo desencadena el resto de los acontecimientos de la novela, también se convierte en una forma de enfrentar la vida.

Esa doble identidad de la protagonista femenina de *Árbol de luna* va fluctuando según las circunstancias. Firma las cartas como Estela, como Estela/Marycruz, como Marycruz o Marycruz García; intercambia sus nombres a placer, con la seguridad de quien quiere destacar lo que dice en una de sus cartas: no le interesa renunciar a ninguno de sus dos

nombres porque dan cuenta del antes y el después de su éxito. Incluso se compara con Rita Hayworth, que antes de triunfar en el cine era simplemente Margarita Cansino.

Respecto a la complejidad de Estela/Marycruz, Tellez (2010) propone este contundente retrato:

Una persona inescrupulosa y cínica. Una mujer oportunista, seductora, ambiciosa. Un personaje marginal -aunque no por ello desconocido- de nuestra historia reciente, cuyo antecedente remoto quizás podríamos ubicarlo en la figura de Manuelita Saenz. La barragana, la amante del hombre de Estado, la secretaria privada que, en teoría, ocupa una posición subordinada, pero en la práctica excede el poder, los beneficios y las atribuciones de su cargo. La fatal combinación entre astucia y buenas curvas. El retrato típico de la “viveza criolla” pero encubierta bajo un fingido candor. La antiheroína. Hablamos de Estela Dublín. (Tellez, 2010: párrafo 1)

Sin desmerecer ni un solo adjetivo de la descripción descarnada de Tellez (2010), consideramos que esta arrolladora Estela Dublín, incluso la magia de la metamorfosis de su nombre-comodín, son partes esenciales de la protagonista femenina de *Árbol de luna* hasta que llega a Europa; antes de sufrir los rigores del exilio. Méndez Guédez juega, de esta manera, con algunos presupuestos de la idiosincrasia venezolana que parecen darse por sentado bajo cualquier circunstancia. Y no es así, en Madrid las reglas del juego cambian por completo y Estela/Marycruz se convierte en una venezolana anónima bajo sospecha de usurpación de identidad. Ya no está arropada por la intimidad de sus familiares y amigos de Yaritagua, ni por las lisonjas que despertaban sus cargos públicos en Caracas. Y en medio de esta indefensión va experimentando visibles cambios que afectan su autopercepción:

Le gustaría creer que se trata de un mal sueño, pero los manteles de cuadritos, los carteles de corridas de toro y el inmenso reloj de pared que en vez de agujas tiene un tenedor y un cuchillo marcando la hora, le confirman que está realizando un peculiar

viaje a la semilla. De nuevo tiene veinte años y está recién llegada a Caracas. Guarda un billete de cien bolívares en la cartera y la dirección de un amigo de una amiga de un amigo de su cuñado en Yaritagua. Acaba de escapar del apartamento que le puso Néstor en Valencia, y quiere comenzar una nueva vida que no se parezca al bistec cartilaginoso que nada en su plato. (Méndez Guédez, 2000: 48)

La imagen derrotista de Estela/Marycruz de esta escena contrasta considerablemente con la que nos hacemos de ella a través de sus cartas y del testimonio de su amigo Tulio. Esa mujer sagaz, capaz de enfrentar los obstáculos sin importar los medios utilizados para ello, que logró alcanzar el éxito en Caracas abriéndose paso en la política nacional con muy pocas herramientas a su favor, se encuentra en Madrid en una suerte de limbo existencial.

A partir del breve encarcelamiento, la vida de Estela/Marycruz se va desmoronando poco a poco: debido a ese no tan intrascendente detalle de que cambió su nombre en Venezuela de manera fraudulenta, pierde el chalet donde vivía y le congelan todas las tarjetas de crédito con las que contaba para vivir en España. Los que antes sostenían su holgada vida le dan la espalda y se encuentra prácticamente indefensa ante un contexto que desconoce casi por completo. La narración insiste en que la protagonista femenina de *Árbol de luna* pierde gran parte de esta seguridad en sí misma por el descentramiento que experimenta debido a su condición de extranjera sin recursos económicos que la respalden. Inevitablemente, la sucesión de eventos desafortunados en los que se envuelta a lo largo de la historia hace mella en su personalidad resolutiva; por eso no es de extrañar que su típica *viveza criolla*, junto con otros rasgos asociados al pícaro venezolano, se vean mermados fuera de casa.

Sobre estos últimos rasgos mencionados, Sosnowski y Cronick (2021) explican lo siguiente sobre las huellas del pícaro en la cultura venezolana:

Algunas características de la personalidad venezolana, y sobre las que suele haber consenso, válidas también para el pícaro, es que nada representa un obstáculo que no pueda resolverse; es alegre y vivaz, y cualquier crisis la abrocha con optimismo personal, hasta en las situaciones más complejas, evitando la queja sobre lo cotidiano. Dos palabras muy presentes en el lenguaje coloquial nacional son *pilas* y *quedado*, la primera para calificar un estado de ánimo despierto y con reacciones inmediatas y la segunda para describir críticamente lo contrario. Son estas palabras las que describen la actitud del venezolano para enfrentarse a los problemas cotidianos, donde su naturaleza le indica cómo esquivar los límites que le imponen. (Sosnowski y Cronick, 2021: 142)

El descentramiento al que se ve expuesta Estela/Marycruz es tal que de ser en Venezuela una mujer *pilas* pasa a ser una *quedada* en España, en el sentido que describen Sosnowski y Cronick (2021). Estamos convencidos de que es la migración lo que invierte este orden en la protagonista femenina de *Árbol de luna*.

Caso contrario, Tulio experimenta en España una reactivación de su *viveza criolla*. Se convierte en un hombre *pilas*, resolutivo. Criado por unos padres marxistas, el protagonista masculino de *Árbol de luna* en Caracas es un hombre que se debate continuamente entre sus principios y una vorágine social que le empuja a actuar de manera poco ética para alcanzar el éxito personal. Trabajador social que desempeñaba sus labores en un centro para menores en riesgo de exclusión, autoexpulsado de su propio apartamento por una inescrupulosa mujer que se instala en él con una lavadora y sus niños, parece no encajar en ningún sitio de esa Venezuela llena de altibajos.

No es de extrañar, entonces, que la narración se concentre en estas personalidades tan contrastantes de los protagonistas de *Árbol de luna* para subrayar los efectos del proceso

migratorio. Al conocerse, Tulio se siente atraído por la personalidad arrolladora de su compañera de aventuras y surge entre ambos una conexión casi inexplicable:

Fueron juntos a fiestas, a excursiones. Así descubrió Tulio que como mujer Estela le resultaba poco atractiva. Era obvio que intentaba ser el centro de las reuniones, que procuraba ejercer a cada instante, a cada segundo, su virtuosa habilidad para envolver a quienes la rodeaban. A ella no le importó demasiado esa indiferencia. No le atraían los hombres tan pequeños y delgados como su amigo. (Méndez Guédez, 2000: 54)

En ese momento Estela /Marycruz tiene el objetivo de triunfar en la política venezolana y él no se siente atraído por esa vida ya que, como mencionamos anteriormente, tiene unos padres marxistas que siempre le han inculcado otros valores. Luego sus caminos se separan porque Estela/Marycruz, gracias a su amante, consigue desempeñar altos cargos en el gobierno y comienza a moverse por círculos sociales distintos. Atrás quedan las precariedades económicas, los hostales baratos y el trabajo como docente.

Una vez que Estela/Marycruz alcanza la cúspide de su proyección pública, Tulio saca a relucir su *viveza criolla* y aprovecha algunos beneficios que le deriva a su amiga su posición en el gobierno:

Él la acompañaba porque a su desempleo le venía muy bien paladear las comidas que Estela cancelaba con una tarjeta de crédito del Partido. Visitaban poblaciones resacas, silenciosas. (...)

A Estela parecía irle bien. Vivía en un sobrio apartamento; había renunciado al liceo; utilizaba ropa de marca; viajaba con frecuencia a Miami a comprar lámparas, zapatos, cajas de whisky. Incluso un par de veces le consiguió a Tulio pasajes gratis de avión para que su madre asistiese a sus desintoxicaciones en Cuba. (Méndez Guédez, 2000: 41)

Como puede apreciarse en este fragmento de la novela, aunque Tulio no tiene nada que ver con la clase política venezolana eso no le impide sacar disfrutando del alto cargo de

su amiga para poder permitirse pequeños lujos que su estrecha economía no le permitía. Es un hombre también movido por la viveza, aunque en su caso las circunstancias son las que mandan. En Venezuela, esta forma de enfrentar la vida se hizo cada vez más frecuente dado el contexto de inestabilidad económica y social de millones de personas. La raigambre popular de un proceder en el que las circunstancias vitales diarias determinan el cauce de las actuaciones de los individuos ante los problemas y la consiguiente búsqueda de soluciones de los mimos, se hizo evidente en una exitosa telenovela llamada *Por estas calles* (1992-1994), en la que un también popular personaje conocido como Eudomar Santos, ante las adversidades del día a día repetía como un mantra: “como vaya viniendo voy viendo”.

Tulio sale de Venezuela tratando de huir de sus frustraciones familiares y laborales, pero se reencuentra nuevamente con su antigua Estela/Marycruz en España. Los destinos de ambos protagonistas parecen coincidir cuando ambos necesitan de apoyo mutuo y consuelo, en etapas de penuria económica e incertidumbre existencial. Se convierten así en una suerte de réplicas literarias de aquél personaje también ficticio de *Por estas calles*, en tanto se ven obligados a vivir en un constante presente para poder afrontar una misma cruzada por la sobrevivencia. La principal diferencia estriba en el cambio de contexto de actuación de estos *vivos*, que los hace vulnerables.

A diferencia de lo que sucedía en Caracas, en España es Tulio quien se mueve más rápidamente para tratar de salir airosos del escollo en el que se encuentran:

Acá estamos, en un hotel horroroso y sin calefacción, muy cerca del río Miño. Lo único que hacemos es mirar por la ventana vigilando la calle y cuando nos aburrimos demasiado cruzamos el puente romano (que digo yo será romano, por lo menos es muy viejo) y nos metemos un rato en una iglesia que está bastante calentita. No me lo vas a creer, pero a Tulio se le acabó el dinero y vamos a tener que trabajar. No me preguntes muy bien en qué porque todavía no me entero. Sé que Tulio conversó con algún amigo y me comenta que hay una posibilidad en la producción de un evento cultural. (Méndez Guédez, 2000: 91)

Las expectativas de los protagonistas de *Árbol de luna* chocarán de la peor manera con la realidad. Todo lo que viene a continuación les dejará claro lo difícil que es ganarse la vida decentemente en España. Así la narración parece recordarnos constantemente que es realmente difícil tratar de recorrer el camino de conquista a la inversa. Resulta casi imposible “Hacer las Europas” porque la mayoría de las metrópolis de este Continente están saturadas y juegan con reglas implacables de exclusión social.

Decíamos anteriormente que es evidente que la *viveza criolla* de los protagonistas de *Árbol de luna* experimenta cambios importantes a lo largo de la historia: mientras el instinto de Estela/Marycruz se ve apagado por las abrumadoras circunstancias, Tulio tira de ingenio y de los pocos contactos que tiene en España para salir adelante. Pero aun así este esfuerzo resulta insuficiente, ya que están en un país que se maneja con otras reglas. Sin más remedio, la actuación de estos *vivos* se complica cada vez más, porque una de las limitaciones de la *viveza criolla* es que el manejo del escenario en el que se mueven resulta esencial para tener éxito en su empresa. La migración de los protagonistas de *Árbol de luna* los descoloca también en este sentido:

No nos pagaron. Pablo nos dijo que había un problema con el presupuesto y que tenía dos opciones para cancelar nuestros servicios: regalarnos la colección completa de

libros homenaje editada por el Círculo Cultural o esperar tres meses a que llegara no sé cuál subsidio de no sé cuál ministerio. (...)

Estela permaneció muda. No podía creer que a ella un hombre le hiciese eso. Pero quizás ese era el problema. Pablo había ido desarrollando una cierta pasión enfermiza por Estelita y sus piernas bronceadas. Supongo que el jefe del círculo no tolera bien el rechazo. (Méndez Guédez, 2000: 142-143)

A pesar de muchos esfuerzos, a Tulio y a Estela/Marycruz nos le queda más opción que afrontar las circunstancias llevando una vida azarosa. En la suerte de tragicomedia en la que se ha convertido sus vidas, no les queda más opción que aprovechar las pocas oportunidades que tienen para salir adelante. El trabajo para el que los habían contratado en el Círculo Cultural de Toledo sale mal, entre otras cosas, porque Estela/Marycruz no accede a las proposiciones indecentes de Pablo, su empleador.

En Venezuela la seducción era una de las armas favoritas de Estela/Marycruz, pero en España está negada a acceder a proposiciones de tipo sexual que a ella no le apetezcan; reserva su cuerpo, sus rodillas o su boca carnosa -que le hace pensar a los hombres que ella siempre “desea beber vino, comer cordero o ir a la playa” (46)- para escarceos amorosos que nada tienen que ver con beneficios económicos.

El próximo trabajo que se inventan, después del fraude del Círculo Cultural de Toledo, es el de guías turísticos de una ciudad que apenas conocen. Para ello se apropian indebidamente de un coche de lujo alquilado por su antiguo empleador, que debía ser usado durante el evento; Tulio y Estela/Marycruz deciden no devolverlo cuando corresponde, como represalia por no haber recibido el pago de sus servicios durante el homenaje, y así surge una nueva oportunidad laboral bastante disparatada:

Esa misma tarde hicimos el primer trabajo. La escritora rubia que se disfraza de indígena peruana ya nos había advertido que quería dar una vuelta por Madrid y, sobre todo, necesitaba comprar guanábanas y guayabas en alguna tienda de productos exóticos. La llevamos a donde quiso, y hasta improvisamos para ella una visita espléndida e irreal. El Madrid que ella conoció es irreplicable. La Puerta de Alcalá se construyó como homenaje a Víctor Manuel por sus años de cantante; la calle Mayor fue un obsequio que Fernando VII hizo al mayor de sus hijos; la Puerta del Sol es el primer punto de Europa donde se descubrió que la tierra giraba alrededor de la gran estrella; la Cibeles conmemora la primera copa de Europa ganada por el Real Madrid; Gran Vía fue una calle especialmente construida en el siglo XIX por los cocineros de platos combinados para atraer turistas. (Méndez Guédez, 2000: 143-144)

La apropiación tan peculiar que hacen los protagonistas de *Árbol de luna* de la arquitectura madrileña y su historia, además de ser hilarante, demuestra que todo elemento identitario con el que nos identificamos culturalmente es un constructo sociodiscursivo; todo es relativo, hasta la Historia con mayúscula. En esa escena nada es lo que parece: la escritora rubia que finge ser peruana para que la inviten a eventos culturales en España por su exotismo es una farsa; Tulio y Estela/Marycruz son otros farsantes; hasta los productos catalogados como exóticos son autóctonos en otras partes del mundo. Todo va a depender del lugar que el que estás situado en determinado momento: las migraciones obligan a modificar radicalmente las perspectivas de los individuos involucrados.

A lo largo de la historia de *Árbol de luna* podemos constatar que, tanto en Venezuela como en España, aunque por razones totalmente diferentes, sus protagonistas coinciden en etapas de miseria económica y mala racha. Los infortunios que ahora los conducen por varias ciudades españolas vuelven a estrechar los lazos de estos amigos, que habían separados sus caminos cuando Estela/Marycruz estaba en la cúspide de la vida política y

social en Venezuela, pero su solidaridad mutua no es suficiente escudo protegerse de gente inescrupulosa que solo ve en ellos a incautos extranjeros:

Al principio, Carlitos el Extremeño nos habló tan sólo de la venta de espejos. Se trataba de convertirnos en el largo brazo de la historia, en la espada justiciera de la historia. Recuperar el oro de América y regresar los espejitos. (...)

El negocio de los espejitos parecía arrancar con buen pie y el paso siguiente consistía en que Estela y yo llevamos los encargos a las casas distribuidoras y verificamos la comercialización. Se trataba de distribuirlos por toda España, de sur a norte, de este a oeste, y luego recoger las piezas de oro que la gente nos daría a cambio. Justo en ese momento, Carlitos me dijo que aprovechando esos mismos viajes le hiciera el favor de recoger un grupo de amigas suyas en el aeropuerto de Porto y las llevara a distintos sitios de Castilla y León. Qué hijo de puta. (Méndez Guédez, 2000: 160-161)

Es fácil deducir que Tulio y Estela/Marycruz, a través de Carlitos el Extremeño, se involucran sin saber en una red delincencial que estafaba a través de ideas disparatadas como la venta de espejos con pago de oro exclusivamente, premios de lotería fraudulentos o donativos para ONG fantasmas. Y aunque los protagonistas de *Árbol de luna* se ven envueltos en esta complicada trama, la narración se inclina a favor de ellos hiperbolizando su falta de malicia para poder ver más allá de lo que este supuesto comerciante les decía. Como sucede con el episodio también descrito en la cita anterior sobre trata de blancas, Tulio y Estela/Marycruz se dan cuenta demasiado tarde de que los han utilizado para trasladar a las chicas hasta un burdel.

Para intentar resarcir el entuerto, Tulio opta por una actuación correctiva en vista de que los daños a terceros ameritan una solución contundente. Aun a riesgo de verse salpicados, decide denunciar ante la policía los detalles de la operación de la que acaba de formar parte involuntariamente:

Cuando corté la comunicación con Carlitos el Extremeño, llamé a la policía y di detalles más o menos precisos. Intenté pronunciar las zetas, pero me confundí. Me pasó como a esos latinoamericanos o canarios acomplexados que al llegar a la península usan las zetas cuando no van, o las emplean algunas veces y luego se olvidan de ellas. «Señor poliZía, Zoy un ciudadano de Madrizzz que deZea denunciar un caZo de trata de blancazz...». Tuve que volver a marcar en dos oportunidades porque la imitación me salía pésima y la persona que me contestaba comenzaba a reírse y luego colgaba. Finalmente pude explicar todo, poniendo una voz un poco más aguda y presentándome como una millonaria venezolana de paso por Europa. (Méndez Guédez, 2000: 164)

Como podemos apreciar, estamos ante una narración que juega a favor de los protagonistas para desmontar parte de los estereotipos en los que circunscriben a los inmigrantes latinoamericanos en España. Inicia la novela con un espectacular despliegue policial en el chalet donde vivía Estela/Marycruz movido en parte por estos prejuicios, y poco a poco la narración se encarga de ir desmontándolos porque pícaros, corruptos y vivos hay en todos los lugares del mundo y ostentan cualquier nacionalidad. En esta parte de nuestro análisis ya nos enfrentamos a una narrativa sobre la migración venezolana a España que roza el desencanto y la falta de principios, pero no toda esa falta de humanidad es atribuible a los que vienen del otro lado del Atlántico.

#### 4.2.2. *Makeover de la emigración*

En el orden de ideas planteado hacia el final de apartado anterior, en lo concerniente a cómo la narración de *Árbol de Luna* se inclina a favor de unos personajes escrutados permanentemente por la sociedad de acogida, tenemos que Estela/Marycruz y Tulio son encorsetados una y otra vez en determinados estereotipos raciales y culturales. Por ello consideramos que el peso de la influencia sociocultural en la forma como entendemos

nuestro cuerpo y el de los demás también encuentra su representación ficcional en *Árbol de luna*.

Sobre este aspecto destacable en la configuración narrativa de la novela, debemos señalar que gran parte de los comportamientos y las malas elecciones que hacen Estela/Maricruz y Tulio en España se debe, precisamente, al hecho de que su autopercepción está descolocada. En este sentido, veámos en el apartado anterior que la protagonista femenina de *Árbol de luna* percibe que su “encanto femenino” ya no tiene los mismos efectos en los hombres, y para ella esa cualidad es fundamental para su vida y para su éxito.

Al respecto, hemos detectado que en *Árbol de luna* el cuerpo de sus protagonistas es descrito trascendiendo lo físico; es decir, como parte ineludible de la identidad venezolana. Sobre la importancia del cuerpo para entender quiénes somos, Cortés (2009) esgrime estos argumentos:

Uno de los signos más claros de la identidad personal es el cuerpo humano y, por tanto, deviene como una metáfora fundamental en el contexto de la construcción social de la realidad en el que esa identidad es analizada. Por ello, más allá que un mero organismo físico y/o material, el cuerpo necesita ser comprendido como una especie de código para situarnos en el mundo y entender quiénes somos. (Cortés, 2009: 15)

Un buen ejemplo para ilustrar esta definición de Cortés (2009) del cuerpo como un signo más allá de lo físico, es la dependencia de Estela/Marycruz de su cuidada imagen corporal:

A Tulio le encantaba contemplar cómo su amiga se retocaba, se acomodaba las uñas, se peinaba el pelo, se coloca gotas de perfume barato en el cuello, en el pecho, en el

abdomen. «Ya sabes -por si me abrazan, por si me besan... y por si acaso». Descubría en ella un virtuoso ejercicio que consistía en contemplar, en mirar, en escuchar su propio cuerpo. (Méndez Guédez, 2000: 55)

A través de este fragmento podemos percibir que, gracias a una educación marcadamente sexista, para Estela/Maricruz su atractivo físico está por encima de cualquier otra habilidad (antes de incursionar en el mundo de la política era profesora de instituto, por ejemplo). Para ella su cuerpo, reformulando las ideas de Cortés (2009), es una metáfora de su identidad: ha forjado una idea de sí misma en la que el objetivo de vida primordial se apoya en sus atributos físicos no en los intelectuales. Y, finalmente, la sociedad venezolana -valorada internacionalmente como una “fábrica de mises”- le dará la razón, ya que su atractivo es lo que facilita su entrada en la política.

El narrador omnisciente deja entrever que para Estela/Marycruz y Tulio la imagen corporal es pieza clave fundamental en el éxito personal, de allí que haya sido en Venezuela el comodín de ella para llegar a la cima del reconocimiento público. También podemos extraer una distinción en la evaluación que cada uno hace de su cuerpo, debido a una perspectiva de género, tal como explica A. Martínez Barreiro (2004):

Las mujeres, más que los hombres, ven sus cuerpos como “objetos a los cuales se ha de mirar”; a este efecto, podemos afirmar que la conciencia del aspecto corporal está influenciada por el género. Las mujeres suelen identificarse más con el cuerpo que los hombres, y esto puede generar experiencias de corporiedad diferenciales. (Martínez Barreiro, 2004: 136)

Ciñéndonos a este argumento de Martínez Barreiro (2004), podemos afirmar que en *Árbol de luna* esa distinción sobre la autopercepción corporal es evidente entre sus protagonistas. A pesar de que desde los inicios de su relación amistosa hay una complicidad en lo que respecta a los mensajes que transmite el cuerpo, no hay una

percepción única de la corporalidad. En lo que sí coinciden es en el hecho de que sus cuerpos se convierten en depositarios de otras informaciones vinculadas a sus identidades:

El cuerpo se configura como un procedimiento calificador de otras informaciones, entre las que destacan la propia identidad personal, el indicador del género, la descripción y la pertenencia a determinados grupos. En las sociedades contemporáneas, el cuerpo es una señal que vincula, separa u oculta la particular forma y las condiciones en las que cada individuo se adscribe y pertenece a una clase social, a una edad, a un sexo, a una profesión y a un contexto determinado. (Martínez Barreiro, 2004: 139)

La dislocación que sufren las imágenes corporales de Estela/Maricruz y Tulio, una vez que están en España, nos llega precisamente a través de las informaciones adheridas a sus respectivas autoestimas. Al provenir ambos de un entorno con códigos socioculturales similares, también experimentan una transformación muy parecida en lo que autoimagen se refiere.

Buena parte de la intención comunicativa que vertebra la historia de *Árbol de Luna* se estructura sobre el hecho de quien las ha escrito está decidido a poner en valor las significaciones que se van inscribiendo en Estela/Marycruz y Tulio, en el doble sentido que propone Tajés (2006):

El cuerpo como texto constituye un artefacto cultural construido por el entorno, pero también constructor de sí mismo. Su ámbito de significación es, por tanto, bidireccional: por un lado, el cuerpo “real” en su papel de objeto de inscripción sociocultural narra los efectos del entorno en el individuo; por otro, funciona de artefacto cultural que influye en la ideología del observador y de la sociedad en que es percibido. (Tajés, 2006: 153)

Esta definición del cuerpo de Tajés (2006) como artefacto sociocultural bidireccional se aprecia en *Árbol de luna* gracias a la condición de extranjeros de sus protagonistas y a

la influencia que tiene este hecho en ellos mismos y en los que los rodean fuera de Venezuela. Si bien Estela/Marycruz no pierde su encanto con los hombres y Tulio sigue siendo el mismo latinlover fracasado, los últimos trabajos que desempeñan juntos en España dan cuenta de que para instaurar una mirada crítica de ciertos estereotipos que pesan sobre los migrantes a veces es necesario recurrir a ciertos convencionalismos y, desde allí, cuestionar algunos presupuestos ideológicos que operan aún hoy en día en la construcción de sus identidades:

El hombre nos miró, achinó los ojos como para no perderse detalle y después de varios segundos dijo que dábamos el tipo. Me emocioné porque pensaba que íbamos a hacer una cuña de una ONG, pero inmediatamente nos explicaron que debíamos trabajar en una casa. (...)

Me molesté y les dije claramente que no iba a trabajar de cachifa. (...)

El asunto no me gustaba demasiado. Por más que sea, yo había ocupado posiciones, yo había sido alguien, manita. (Méndez Guédez, 2000: 195)

Este nuevo trabajo para el que Estela/Marycruz y Tulio “dan el tipo” requiere que ella sea una “cachifa” (término despectivo y coloquial con el que se denomina a una asistenta en Venezuela) y él un jardinero. En realidad, son contratados por una agencia que intenta reflotar la carrera de una actriz española; deben simular que trabajan en su casa y, de vez en cuando, deben filtrar información a la prensa del corazón sobre las intimidades de aquella mujer y de su familia. No estaban obligados, por tanto, a ejercer las labores propias de una asistenta o de un jardinero; serían una suerte de actores figurantes que debían dejarse ver de vez en cuando para soltar alguna información jugosa sobre la actriz, a fin de que esta volviera a copar titulares. Sin embargo, el solo hecho de que deben uniformarse, de que deban aparentar ser algo que no les gusta ni les representa, los denigra:

Teníamos algo de sueño y ya nos despedíamos cuando encontramos sobre uno de los muebles dos uniformes envueltos en papel celofán.

- ¿Qué será?

- No lo sé- respondió ella.

Nuestros nombres estaban escritos en los bolsillos.

Estela abrió los ojos. Yo me llené de rabia, de incertidumbre.

Extendí en la mesa un uniforme de muchacha de servicio y otro de jardinero. Unos uniformes muy parecidos, casi iguales a los que usan en las telenovelas.

Estela comenzó a morderse las uñas.

Lancé los trajes al piso; y es que, si hay una vaina que a mí me arrecha, que a mí me jode, son los uniformes de jardinero. (Méndez Guédez, 2000: 188)

La utilidad de este episodio de las vidas de Estela/Marycruz y Tulio en España es crucial para comprender cómo se manejan los protagonistas frente al cambio de percepción social que sufren en el país de acogida. No son ni la sombra de lo que eran en Venezuela: una respetada figura pública y un trabajador social comprometido.

El cambio que propone la ficción es drástico para cada uno de ellos. Ya sus cuerpos no son garantía de éxito en este nuevo contexto social donde se desenvuelven; al contrario, su corporalidad los delata -en esa simbiosis bidireccional que señalaba Tajés- como elementos exóticos que forman parte de un decorado en el que los estereotipos sobre los inmigrantes hispanoamericanos comienzan a conspirar en contra de sus expectativas.

No obstante, una vez más los protagonistas de *Árbol de luna* se sobreponen al shock causado por el impacto negativo de verse como sirvientes y acceden a seguir el recorrido vital tan enrevesado que les está deparando la vida en España. Al incluir escollos de gran magnitud, que hacen tambalear una y otra vez sus autoestimas, la narración de *Árbol de luna* destaca lo que Tajés señalaba más arriba: la relación bidireccional entre el cuerpo y

la sociedad que lo contiene, condiciona y modifica las regulaciones impuestas a los modelos de coherencia estipulados para ciertos estereotipos.

También esa resiliencia de Estela/Marycruz y Tulio los va reconduciendo hacia una nueva manera de autoevaluarse y de enfrentar los prejuicios de los que son objeto como inmigrantes hispanoamericanos en España. En este sentido, se percibe una evolución en positivo de los protagonistas de *Árbol de luna* la cual si bien no les garantiza del todo el éxito financiero sí les provee de cierto bienestar económico y personal. En el penúltimo capítulo de novela consiguen trabajar en una idea propia y se convierten en empleadores en lugar de empleados.

Y este hecho nos lleva a apropiarnos de otro concepto propuesto por Tajés (2006) en su investigación, el de *makeover de la emigración*:

El término *makeover* de la emigración hace referencia a la manipulación discursiva del cuerpo del emigrante con objetivos concretos. En los textos de la emigración, la manipulación astuta de la imagen del cuerpo del emigrante puede encarar enfermedades mentales o procesos de deterioro importantes directamente ligados a las condiciones en las que se vive en la nueva tierra; o, por el contrario, puede ser benévola y presentar una imagen más amable para así tratar de cambiar la estigmatización social. (Tajés, 2006: 154)

Este *makeover* -o cambio de imagen derivada de la migración-, que explica Tajés (2006), es evidente en *Árbol de Luna* en tanto Méndez Guédez manipula deliberadamente la configuración ficcional de los protagonistas al mostrarlos como unos personajes resilientes. Precisamente, esta forma de manejarse en un contexto de inmigración de manera tal que se van recuperando de situaciones complicadas y adversas para poder seguir avanzando, es uno de los que más se repite en *Árbol de luna*. Y un acierto del

discurso narrativo de la novela, en este sentido, es dejar al descubierto la capacidad de algunos migrantes de desarrollar esta cualidad en beneficio propio y de los demás.

Como señalamos anteriormente, hacia esta dirección apunta uno de los últimos trabajos de los protagonistas de *Árbol de luna* en Madrid: al enterarse de que en las joyerías estaba prohibido dejar entrar a inmigrantes suramericanos, a Estela/Marycruz se le ocurre que pudieran ganar dinero reuniendo pedidos en zonas latinas de la ciudad para luego entregárselos a cuatro de sus amigos y que ellos hicieran las compras. Los escogidos para entrar en las joyerías a comprar también obedecen a prejuicios de raza: reclutan a dos españoles y a dos colombianos que “dan el tipo” (blancos, con rasgos europeos), aunque estos últimos debían hacerse pasar por mudos porque si no su acento los delataría.

La hiperbolización de las limitantes que pesan sobre gran parte de los inmigrantes latinoamericanos en España se convierte, entonces, en el punto de mira de Méndez Guédez:

Cuando el periodista me dijo aquello me quedé pensando días y días cómo aprovechar esas informaciones. El asunto no iba a cambiar pronto porque las órdenes venían del Ministerio del Interior, pero al mismo tiempo, tampoco los comerciantes se atreverían a colocar en sus vidrieras **POR RAZONES DE SEGURIDAD PROHIBIDA LA ENTRADA A SUDAMERICANOS**, porque eso se vería un poquito feo y en Europa ya no se llevan las cosas feas. (Méndez Guédez, 2000: 221)

En estas palabras de Estela/Marycruz, que destilan una punzante ironía, están condesadas parte de esos prejuicios que la mayoría de las sociedades europeas tienen con respecto los inmigrantes. Los protagonistas de *Árbol de luna* están convencidos de que es una excelente idea de negocio servir de intermediarios entre los latinoamericanos

interesados en comprar alguna joya y los establecimientos en los que expresamente tienen prohibida la entrada por sus rasgos fenotípicos. Y lo consiguen durante un tiempo:

Nos llovieron las peticiones. Había mucha gente que deseaba comprarse un relojito, una cadena, unos zarcillos de oro, una esclava de plata, y no había podido porque desde meses atrás cada vez que se acercaban a una joyería, les cerraban las puertas y en algunos casos aparecía una patrulla para pedirle los papeles de residencia. (Méndez Guédez, 2000: 221)

Estela/Marycruz y Tulio, además del rédito económico, ven en este emprendimiento una manera de autoafirmar su identidad en tanto extranjeros. Pudieron haber hecho caso omiso de la revelación que les hizo un periodista conocido; sin embargo, escogen la opción de darle la vuelta a las circunstancias.

Por otro lado, el tono humorístico que recorre toda la novela, y que se ensaña con los estereotipos de inmigrantes latinoamericanos en España, puede ser asociado a un desplazamiento no de un país a otro, sino como lo define Aínsa (2008):

Reírse de sí mismo o de las situaciones narradas es una forma de desplazar el enfrentamiento maniqueo y de eludir categorizaciones o dogmatismos que se consideran inútiles. El mérito de no tomárselo excesivamente en serio evita hacer de la escritura algo triste, solemne o trascendente. (Aínsa, 2008: 38)

Asimismo, el diseño de personajes con convicciones como las de Estela/Marycruz y Tulio permiten perfilarlos como sujetos capaces de transitar los más diversos recorridos sin comprometer ciertos principios. Introducir en la narración situaciones profundamente estereotipadas comporta, además, un cambio paradigmático, ya que es una concepción de los inmigrantes menos esquemática y sobrecodificada. Y de este hecho, a su vez, se desprende una lectura interesante de toda esa red discursiva reguladora de las entidades

en general: al ser socioconstrucciones también son susceptibles de ser desmontados en pro de demostrar su artificialidad:

El trabajo de hoy no era difícil. Unos anillos, un par de esclavas de oro, un reloj. Pero Álvaro estaba comprando y cuando le dijeron el costo del reloj olvidó que él estaba haciendo de mudo y largó un sonoro: juepuuuuuta, qué cara esa vaina. La gente comenzó a mirarlo con cara de terror. Varios de los empleados alzaron las manos, otros se tiraron al suelo y el dueño, muy asustado, tocó una alarma. Al principio, Álvaro intentó explicarles, les mostró los billetes; les dijo que, aunque no tenía ni diez mil pesetas en el banco, la colonia hispanoamericana de Salamanca había decidido que él y su mujer eran unos podridos oligarcas, y que los oligarcas no roban joyerías en la tarde. Fue peor. La gente daba gritos, caía de rodillas, pedía clemencia. (...)

Los gritos se hicieron cada vez más fuertes. «Un sicario, un sicario».

Yo estaba afuera, pero me di cuenta de que algo andaba mal. Álvaro salió corriendo. Seguí detrás de él y cuando dimos vueltas y vueltas y supimos que nadie nos seguía tomamos un taxi.

A lo lejos se escuchaban las sirenas de la policía. (Méndez Guédez, 2000: 226)

Finalmente, como muchos otros ámbitos de los protagonistas de *Árbol de luna*, el contexto sociocultural los va reduciendo a un corsé que les corta cada vez más la respiración. Por ello, la solución que consigue Méndez Guédez para restarle rigor a sus pequeñas tragedias como inmigrantes en España es esgrimir el humor como arma defensiva, tal como refiere Aínsa (2008):

El humor se transforma en el arma corrosiva con el cual se desnudan los tics, los tópicos y personajes arquetípicos de la sociedad. Un humor que denuncia los abusos del poder, la burocracia, las inercias y rutinas de una realidad fracturada y diseccionada con un frío escalpelo, pero cuyo firme pulso de escritura está guiado por un afecto entrañable del cual se adivina su secreto temblor. (Aínsa, 2008: 38)

El humor como forma narrativa de denuncia y, agregaríamos, como estrategia para desacreditar la supuesta subalternidad de los inmigrantes latinoamericanos en sus respectivos países de acogida.

#### 4.2.3. Las “tretas del débil”

Ludmer, en su conocido texto “Tretas del débil” (1984), hace referencia a las estrategias de seducción que tuvo que desplegar Sor Juana Inés de la Cruz para poder ser respetada por los poderosos que dominaban el campo intelectual de su época; reclamaba, entre otras reivindicaciones, ser sujeto actuante dentro del mismo; es decir, ser partícipe de la cultura del saber. Ludmer (1984) plantea que originalmente el orden impuesto por la cultura superior solo contempla una voz, la propia (monológica); todo aquél que accede al espacio del letrado tiene que hacerlo necesariamente a partir del lenguaje dominante. Esto lo define Ludmer (1984) lo define como un “gesto inclusivo” del poder hacia sus subalternos, pero trae consigo la terrible realidad de que este último es conducido públicamente bajo la tutela de otro sin posibilidad alguna de hacer escuchar una voz propia.

De esta particularidad del discurso hegemónico, Ludmer (1984) deriva la necesidad que tuvieron mujeres, en el pasado, de producir literatura desde zonas privadas (cartas, diarios, biografías), la cual era reconocida como *literatura menor*. No obstante, las escritoras se fueron adueñando casi imperceptiblemente de un lugar propio dentro del espacio público y, sobre todo, dentro del campo del saber. Y este proceso de inserción se fue dando gracias a la utilización de estrategias de seducción, no de confrontación. A través de esos movimientos lentos, pero significativos, la *literatura menor* comenzó a generar conocimientos desde zonas no legitimadas por el poder intelectual. Lo reconoce la misma Sor Juana Inés de la Cruz cuando señala que se puede filosofar hasta friendo

huevos. Producir desde fuera, al margen, era ir en contra del canon establecido; era una forma de ingresar al campo intelectual seduciendo al poder hegemónico.

Ahora bien, es innegable que Méndez Guédez en *Árbol de luna* propone una recuperación lúdica de formatos literarios asociados históricamente a la voz del subalterno (la narrativa picaresca, las cartas personales o los diarios íntimos), y por ello nos proponemos demostrar en esta parte del análisis que cada una de esas formas narrativas trabajan coordinadamente para acentuar la habilidad de los protagonistas de darle la vuelta a las circunstancias adversas que les toca enfrentar en España. En una suerte de reivindicación de la resiliencia de algunos migrantes, Estela/Marycruz y Tulio van produciendo modificaciones, como las que señala Ludmer en su artículo: minúsculas, pero significativas.

En el caso específico de Estela/Marycruz, sus cartas aparentemente anecdóticas e inofensivas ponen al descubierto la vulnerabilidad de ciertos gobiernos sostenidos en la corrupción. La escritura privada de Estela/Marycruz se transforma, entonces, en lugar de performatividad al invertir el orden tradicional que le corresponde en el devenir político de su país de origen. Ella reconoce, en algún momento, que su lugar estaba tras bastidores, en la sombra:

¿Sabes?, siempre que había reunión de gabinete nos juntábamos todas las amigas del gobierno y conversábamos de cualquier cosa, bebíamos algún vinito. Luego el presidente y los ministros salían llenos de papeles y nosotras comenzábamos a firmar y a firmar, muertas de la risa, felices. Yo fingía que no me daba cuenta de mi posición. Incluso cuando aquel fotógrafo nos sacó un retrato del grupo me quedé discretamente a un lado, y meses después, justo en los tiempos en los que el gobierno comenzó a perder popularidad, confirmé el sentido de aquella foto cuando la encontré utilizada en una revista: «El escuadrón de las barraganas». (...) (Méndez Guédez, 2000: 65)

En la política venezolana esta figura de la barragana -la amante del hombre poderoso que se sospecha es la que maneja los hilos en la sombra-, que retrata Méndez Guédez en este fragmento, ha tenido un hondo calado en el imaginario colectivo. Las figuras femeninas en las que se inspira nuestro autor para darle vida a un personaje como Estela/Maricruz pueden ser Blanca Ibáñez o Cecilia Matos, por ejemplo; dos de las barraganas venezolanas más conocidas y, por tanto, más cuestionadas.

Ahora bien, la importancia de un dato contextual como este para la comprensión de *Árbol de luna* viene dada porque la importancia de Estela/Maricruz va más de lo que parece. Como explica Blanco Calderón (2018), es un personaje que nos remite a un aspecto crucial del devenir político venezolano de finales del siglo XX: la crisis del modelo gubernamental:

Estela Dublín es un personaje de gran carga simbólica, que permite comprender el cambio de siglo y de modelo político en la Venezuela contemporánea. Ella es una variante de personajes históricos reales, como Blanca Ibáñez y Cecilia Matos, secretarías y amantes de los expresidentes Jaime Lusinchi (1984-1989) y Carlos Andrés Pérez (1974-1979 y 1989-1993), respectivamente. Pérez y Lusinchi fueron figuras tutelares de los últimos años de la llamada democracia representativa en Venezuela. Modelo que entraría en crisis a partir de los años ochenta y que devendría en la llamada democracia participativa, con la llegada al poder de Hugo Chávez. (Blanco Calderón, 2018: 216)

Efectivamente, como destaca Blanco Calderón (2018), al interior de *Árbol de luna* Estela/Maricruz refleja parte del intrincado escenario de disputas y posicionamientos políticos fluctuantes que se generaron hacia finales del siglo XX en Venezuela. Por ello muchas de las anécdotas que cuenta en sus cartas van delineando un proceder camaleónico, que se ajusta convenientemente a las circunstancias imperantes a fin de mantenerse en el poder. Por momentos, los hombres a los que ella acompaña están de un

lado o de otro de esa bisagra histórica que describe Blanco Calderón (2018): con Gerardo formaba parte importante del gabinete ejecutivo, y por eso cuando se produce el golpe de Estado este se desaparece para resguardar su integridad física; con su esposo -“el Coro”, como le dice afectuosamente- no goza de una posición privilegiada en el gobierno, porque a este siempre le asignaban cargos irrelevantes dentro de las fuerzas armadas, pero cuando sucede la intentona golpista algunos de los implicados los ayudan a escapar ilesos gracias a que había sido su profesor en la academia militar.

Quiere decir que Estela/Maricruz llega a ser testigo de esas dos fuerzas opuestas que coexisten en la política venezolana de finales del siglo XX. Y más destacable aun, es testigo de primera mano de una Venezuela cambiante que se debate entre los dos ideales políticos que menciona Blanco Calderón (2018): la democracia representativa -el gobierno de turno- y la participativa -que se impondría ya entrado el siglo XXI, pero que inicialmente quizo imponerse por la fuerza a través de un golpe de Estado-, encarnada por Chávez y que a día de hoy sigue vigente.

De esta manera, su vulnerabilidad e inestabilidad individual como extranjera en España, cuando sale a la luz lo de su doble identidad, descubre una tragedia de mayor alcance que no solo salpica a una mujer venezolana encarcelada bajo sospecha de usurpación. Estela/Marycruz no es una migrante a secas, porque no era una anónima en la vida política de Venezuela:

Sé, Gerardo, que debe haber sido el presidente quien te aconsejó desaparecerme, haciéndome volver a ser quien fui. Él y Mary siempre me culparon de tus propios desastres. (...)

Ya me enteré que dijiste que no creías que yo fuese capaz de escribir nada sobre ustedes, y que si lo hacía no podría utilizarlo porque yo también me hundía. Bueno, muñeco, eso te pasa por no escucharme cuando hablábamos. Pregúntale a Mary cómo las cartas importantes no siempre se utilizan ni se leen... (Méndez Guédez, 2000: 245)

En este fragmento de la única carta que decide enviar Estela/Marycruz (el destinatario cambia esta vez, ya no va dirigida a su amiga sino a su amante y a su esposo) confirma que ella no es ninguna cabeza hueca incapaz de ver los peligros implícitos en su vida pública; también recalca la subestimación que siempre ha pesado sobre ella y, por último, destaca que sus estrategias para no verse salpicada por los malos manejos gubernamentales de su amante y de su esposo están asociadas a su capacidad para la discreción. Como también explica Ludmer (1984), la delgada línea que separa lo privado y lo público deja al descubierto posicionamientos enmascarados, ya que personajes subalternos aparentemente indefensos son capaces de desplegar estrategias de supervivencia cuando se sienten amenazados.

En este sentido, los protagonistas de *Árbol de luna*, aunque a primera vista parecen seres absolutamente vulnerables, demuestran a lo largo de la historia que son capaces de plantarle cara a los estereotipos que pesan sobre ellos por ser migrantes. De allí que las cartas de Estela/Marycruz adquieran un valor periodístico considerable:

Pero me parece que debo conservar un tiempo más estos papeles. Entre otras cosas, porque hay posibilidad de publicarlos. Sí, un periodista dice que son material de interés, que él puede conseguir unos cuantos dólares por estas historias que te cuento para divertirme. (...)

Según me explica no será necesario cambiar demasiado lo que he hecho, siendo cartas a una amiga de infancia el asunto tendrá un tono informal, agradable. ¿Tú te imaginas el ataque que le dará a Gerardo si lee lo que te estoy contando? ¿Y a Mary? ¿Y al Coronel? ¿Y al presidente?

Tengo que pensarlo. Estos asuntos de escritura no se deciden de un día para otro. (Méndez Guédez, 2000: 77)

La indecisión de Estela/Marycruz favorece la emergencia, al interior de la novela, de discursos críticos en los que hay pocas certezas y sí muchas interrogantes respecto a la actuación de las mujeres en el espacio público. Al respecto, Méndez Guédez parece preguntarse y preguntarnos cómo se posiciona el discurso femenino íntimo frente a sí mismo, en una situación seriamente comprometida con la corrupción de una determinada cúpula gubernamental.

Ya sabemos que entre los planes de Estela/Marycruz no estaba salir de su país, pero el hecho de que ella y su amante ocuparan altos cargos en el gobierno venezolano, y se vieran seriamente comprometidos en un momento dado, precipita la huida de esta mujer que en principio viaja respaldada por una tarjeta sin límite de crédito pero que en el transcurso de la historia se ve sumida en la adversidad.

Precisamente, este giro en los acontecimientos precipita que la protagonista femenina de *Árbol de luna* asuma una actitud crítica frente a la negligencia del gobierno venezolano:

No intenten molestar a mi amiga para pedirle las cartas, porque ella no es la única que las tiene. Al menos cuatro o cinco personas en Venezuela guardan una copia. Quedaría un bonito libro con todos esos pensamientos míos ¿verdad?

Bueno, un gran beso para los dos. Espero que tus problemas legales, Gerardo, terminen pronto y algún día puedas volver al país. Igual te deseo muchas cosas buenas, Coronel, pero esas quiero que las vivamos juntos. (Méndez Guédez, 2000: 246)

Gracias a ese as bajo la manga Estela/Marycruz decide definitivamente de salir de su situación poco favorecedora en España. Bastante tarde y para beneficio personal,

obviamente, pero el chantaje se convierte en el salvoconducto que le permitirá volver a Venezuela; la amenaza constante que cierne sobre los poderosos que aun gobiernan se convierte en su *treta del débil*.

#### 4.2.4. *Relativización de la historia*

En este mismo orden de ideas, sobre la relevancia de la inclusión de registros discursivos menores al interior de la trama de *Árbol de luna*, tenemos que Tulio en su diario íntimo -el cual tampoco reviste mayor importancia, aparentemente- logra reescribir muchos aspectos vinculados a la historia y a la idiosincrasia venezolana.

En este sentido, la cantidad de costumbres y de eventos históricos que registra Tulio en su diario es considerable y, dados los alcances de nuestra investigación, no podemos abarcarlos en su totalidad. Por ello hemos escogido el que nos parece más cónsono con la temática de las migraciones que estamos analizando: el falso exilio de sus padres. Las primeras reflexiones en torno a este tema, en principio, enfatizan la pesada carga de esa palabra para un niño:

Cuando estoy aburrido me gusta hablar solo. Estela se ríe y afirma que me volveré loco, pero es que me gustan las palabras. Algunas palabras, claro.

Hay palabras que abrigan. Otras te hunden.

Las primeras las asocio con abuela: tuntuneao, suero, buco. Palabras campesinas, de montañas sembradas de café, de flores blancas estallando en enero. Palabras como mis vacaciones.

Las segundas las fui olvidando. Apenas retengo una de ellas: exilio. Mis padres la usaban cada día. «Cuando el exilio, la dureza del exilio, el dolor del exilio, volver al exilio». (Méndez Guédez, 2000: 106)

Este contraste entre la calidez del recuerdo de la abuela y la experiencia negativa de una crianza marcada por los demonios paternos, se mantiene a lo largo del diario de Tulio y aparece representado de distintas maneras. En el fragmento anterior, por ejemplo, apreciamos que las vacaciones con la abuela eran un bálsamo para aquel niño permanentemente atormentado por la derrota moral que se respiraba en casa de sus padres.

Por otra parte, respecto al tono que utiliza Tulio para registrar sus recuerdos apreciamos que va desde esta perspectiva apesadumbrada sobre una niñez con dos atmósferas de crianza diametralmente opuestas y la decepción más descarnada, que asociamos con su etapa adulta. En medio de ambos extremos, el término exilio va adquiriendo varias dimensiones:

Imaginaba yo el exilio como una especie de sarampión. Una enfermedad de la piel que te iba dejando débil, ardiendo en fiebre, tirado en una cama. Pero esa idea de la enfermedad no me resultaba del todo negativa. Había algo de seductor en ella. Ya luego comprendí que mis padres hablaban de tiempos anteriores a mi nacimiento. Una época en la que vivieron en Trinidad, huyendo de la represión que el Partido había desatado contra las guerrillas. (Méndez Guédez, 2000: 106)

Tulio crece escuchando las supuestas experiencias de sus padres en la isla de Trinidad -muy próxima a Venezuela, geográficamente hablando- y esa experiencia vital le permite ir conformando una idea un tanto edulcorada de los sacrificios que debieron hacer muchos de aquellos guerrilleros venezolanos comprometidos con un ideal de izquierda rompedor y revolucionario en los años setenta del siglo XX.

Asimismo, la remembranza del exilio de exguerrilleros venezolanos -en un diario personal, con todo el peso subjetivo que ello implica- también pone de manifiesto que la

ficción es un espacio propicio para la reescritura de hitos históricos a través de la narración de historias menudas transversadas por esos grandes acontecimientos. Al respecto, es oportuno recordar que esta misma fórmula narrativa aparece en otras novelas de nuestro corpus, como es el caso de *El libro de Esther*.

Sobre esta particularidad estilística, uno de sus efectos discursivos más destacables de *Árbol de luna*, Fernández (2010) sostiene:

La relativización de la historia abre espacios para que nuevos discursos y nuevas voces se refieran a la misma, inclusive a través de la parodia de los tradicionales discursos historiográficos. Todos los aspectos de la realidad, por más cotidianos e irrelevantes que sean, son historizables. (Fernández, 2010: párrafo 12)

Fernández (2010) propone que esta *relativización de la historia* la consigue Méndez Guédez en *Árbol de luna* gracias a la inclusión de nuevas voces narrativas y discursos paródicos, los cuales ponen en tela de juicio el relato histórico oficial. Igualmente, incluye un elemento que también aparece en otras novelas de nuestro corpus: los relatos cotidianos como sostén principal de esa *relativización de la historia*.

Por otro lado, y en concordancia con lo que explica Fernández (2010), tenemos que en *Árbol de luna* los recuerdos de Tulio sobre el exilio de sus padres recorren un período de la historia venezolana de manera oblicua, ya que los recuerdos recogidos en el diario enfatizan la intimidad de los mismos y el tratamiento de los eventos históricos de una forma muy personal:

Mis papás siempre se referían a esa temporada. Alusiones a personas; alguna canción en inglés cantarín y sonoro; fotografías. Pero nunca aquel lugar adquiría más cuerpo que cuando mis padres conversaban con amigos. Trinidad, exilio; isla, Trinidad. Siempre Trinidad. En innumerables ocasiones, cuando antiguos compañeros suyos

comenzaban a ocupar cargos importantes en el gobierno, en las universidades, en los sindicatos, en las empresas, mis padres discutían con ellos e inevitablemente aparecía la palabra: exilio, exilio, exilio. (Méndez Guédez, 2000: 106)

En este fragmento podemos apreciar, igualmente, que el compromiso ideológico de la izquierda venezolana tenía ciertos límites, ya que cuando algunos compañeros de sus padres comenzaron a ocupar altos cargos en el gobierno olvidaron parte de lo que habían vivido. Así, a través de la mirada de un individuo minúsculo, Méndez Guédez representa una crítica sobre las convicciones ideológicas de muchos excombatientes de las guerrillas venezolanas, las cuales muchas veces cambiaban radicalmente según las circunstancias personales de cada uno.

Esta narración testimonial de Tulio, como también aclara Fernández (2010), puede ser considerada intrahistórica por sus rasgos cotidianos, intimistas y coloquiales:

Las riendas de la narración pueden ser asumidas por cualquier individuo. El tono de su discurso puede oscilar entre la solemnidad y la más absoluta coloquialidad. Es por ello que la narración intimista y testimonial constituye una de las constantes y definitorias características de los relatos considerados intrahistóricos. (Fernández, 2010: s/n)

Ahora bien, a pesar de que el diario de Tulio se aleja de la solemnidad del discurso histórico, este rasgo no le resta valor como registro ficcional de una época relevante para Venezuela. De allí que, en algún momento, el exilio sea descrito como expresión máxima del compromiso político de un militante:

El exilio era como último bastión. Una zona de pureza.  
A mí me gustaba imaginar a mis padres en Trinidad. El rostro luminoso, la añoranza, la nostalgia. Los veía cantando la Internacional en inglés. Algo muy épico, como una canción de la Nueva Trova: la era está pariendo un corazón, y mamá camina sobre el mar con su melena agitada por la brisa. (Méndez Guédez, 2000: 107)

Con el toque irónico que lo caracteriza, vemos que en esta parte del diario Tulio hiperboliza algunos detalles del exilio de sus padres para dejar al descubierto parte de su falsedad. Y de esta manera, ese registro íntimo comienza a trascender la mera funcionalidad de soporte escrito de una catarsis personal, en tanto se convierte en una muestra de la fraudulenta militancia de muchos guerrilleros en Venezuela:

Una de esas noches, mi madre me llamó a su lado y comenzó a contarme fragmentos de su infancia, historias que ya yo conocía, pero en un momento dado volvió a los tiempos del exilio: «Hubo mucha gente a la que mataron, a la que jodieron, a la que lanzaron desde helicópteros, pero tu papá y yo...».

Lo comentó en tono de lamento, abriendo los párpados y dejando entrever alrededor de sus pupilas un brillo de óxido.

«Si todos los que ahora afirman que estuvieron en las guerrillas en verdad hubiesen participado..., faltarían montañas en Venezuela para ocultar a tanta gente...».  
(Méndez Guédez, 2000: 107)

Como venimos insistiendo, la mirada intrahistórica evidente en esta parte de *Árbol de luna* nos conduce por terrenos críticos sobre las supuestas fidelidades ideológicas en Venezuela. Incluso los propios padres de Tulio portaron por mucho tiempo estas mismas máscaras fraudulentas, ya que nunca fueron unos exiliados:

Tuve el impulso de taponarle los labios con mi mano. Un gesto cariñoso y firme, pero no tuve fuerzas suficientes y mamá siguió con sus murmullos: «Eran tiempos raros, Tulio, pero no lo pasábamos mal. Cuando arrestaron a varios compañeros de la célula nos asustamos mucho y mis padres nos enviaron a Trinidad a estudiar inglés. Tu papá y yo estábamos allí en la semana, y todos los viernes tomábamos una lancha y en unas horas volvíamos a Venezuela, a la hacienda de mis padres. Pasábamos allí dos días y el lunes regresábamos a la isla. Estuvimos así casi un año; hasta que una vez decidimos quedarnos en la hacienda, y ya luego volvimos a Caracas». (Méndez Guédez, 2000: 107)

A partir de recuerdos como este -en los que Tulio revela parte de su traumático pasado-, evidenciamos no solo indicios de una personalidad profundamente afectada;

también nos permite comprender su firme decisión de no regresar a Venezuela. Una mezcla de vergüenza y frustración lo llevan a protagonizar lo que Berlage (2016) llama auto-exilio:

Más allá del tono burlón y de la ironía que domina esta obra, la novela trata en profundidad de dos tipos de desterritorializaciones y de las negociaciones personales que conllevan. Primero, la novela del autor hispano-venezolano se acerca al exilio político e ideológico a través del personaje de Estela.

Paralelamente, el personaje Tulio representa otro tipo de reterritorialización, el auto-exilio, puesto que el chico venezolano decide irse de su país para huir de las normas y esperanzas que ha de cumplir allí. (Berlage, 2016: 100)

Berlage (2016) describe los dos tipos de desterritorialización que vertebran a *Árbol de luna*: el exilio político de Estela/Marycruz, (aunque en sus cartas no hay rastros de estas palabras para referirse a sí misma) y el auto-exilio de Tulio. El primero se refiere, obviamente, a la imposición de salir de Venezuela por su comprometido papel en negocios turbios del gobierno; el segundo, a una elección que lleva implícita una necesaria reterritorialización, ya que Tulio no desea regresar a su país de origen debido a que le aguardan unas circunstancias de vida desesperanzadoras.

Para finalizar, acotamos que las actitudes de los protagonistas de *Árbol de luna* difieren mucho hacia al final de la novela, en este sentido, porque mientras Estela/Marycruz está ansiosa por volver a Venezuela para intentar reflotar en el nuevo gobierno, Tulio se niega a hacerlo alegando que las circunstancias que facilitaron su auto-exilio se mantienen en igualdad de condiciones. No es de extrañar que, en última instancia, prefiera quedarse deambulando por España hasta conseguir nuevos propósitos de vida.

### 4.3. *Chulapos Mambo*

Hemos podido constatar que, en *Árbol de luna*, Méndez Guédez expone a Estela/Marycruz y a Tulio a un estatus marginal que al inicio de la narración no les corresponde en tanto la primera es una exiliada viviendo cómodamente en Madrid y el segundo es un estudiante de postgrado en la universidad de Salamanca. En la medida que avanza la historia, debido al cambio fraudulento de nombre de Estela/Marycruz -sumado a una incesante mala racha-, los protagonistas de *Árbol de luna* experimentan una degradación importante de la forma de vida a la que estaban acostumbrados, no solo en Venezuela sino también en un momento dado en España (hasta la detención de Estela/Marycruz).

Esto nos conduce a pensar en una nueva arista del fenómeno migratorio que no aparece representado ni en *El libro de Esther* ni en *Arena Negra*: la relación entre la pobreza del inmigrante y su consecuente marginación y reducción a un estatus que bordea la ilegalidad. En *Chulapos Mambo*, Méndez Guédez vuelve a crear una atmósfera narrativa irónica en la que convergen temas de la más variada índole, muchos de los cuales gravitan en torno a esa relación entre la falta de recursos económicos y la desesperada necesidad de superar los escollos derivados de la misma.

Recrear la vida de inmigrantes venezolanos que ostentaban cierto estatus en su país de origen se convierte, entonces, en piedra angular para comprender la intención comunicativa de *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo*. También el hecho de que un humor cada vez más corrosivo se va apoderando de las historias, con lo cual Méndez Guédez

logra distanciarse de una perspectiva complaciente que invite a la lástima. A pesar de que los protagonistas venezolanos de las mencionadas novelas son víctimas de unas circunstancias desfavorables, directamente vinculadas con el hecho de estar en un contexto distinto al que estaban acostumbrados a manejar, las elecciones que hacen son las que finalmente determinan su presente.

Ahora bien, como constataremos en esta parte del análisis, en *Chulapos Mambo* es posible evidenciar importantes variaciones de los mencionados temas, así como la emergencia de otros vinculados a los estereotipos migrantes. Como explica Blanco Calderón (2018), estamos ante una novela que aborda temáticas que ya son referenciales en la narrativa de Méndez Guédez:

Esta novela [*Chulapos Mambo*] llama la atención, pues supone una variante con respecto a dos temas frecuentes en la narrativa de Méndez Guédez: la destrucción de Venezuela y la crisis de gobernabilidad provocada por la llegada de Hugo Chávez, y la experiencia de la inmigración venezolana en España. (Blanco Calderón, 2018: 221)

A esta variación a la que hace referencia Blanco Calderón, debemos agregar que otra novedad destacable es la utilización de un ácido tono humorístico que se transforma en una crítica cruel y descarnada de los hechos ficcionalizados. Al respecto, Romero (2013) señala como un acierto esta atmósfera que consigue lograr Méndez Guédez en la novela:

En [*Chulapos Mambo*] se aprecia de soslayo a una nación sin nombre (que fácilmente podría ser Venezuela), obnubilada por tanto chaparrón político e incoherente y risible. Aunque lo grandioso de la novela no es ser simplemente la crónica reciente de un país latinoamericano, sino que, con todo ese magma, con todo ese pastiche de personajes, la carcajada feroz se mantiene a lo largo de todo el texto con sus tres antihéroes esperpénticos. (Romero, 2013: 146)

Estos tres antihéroes esperpénticos a los que se refiere Romero (2013) son Henry, Simao y Alejandro, los personajes que comparten el protagonismo en *Chulapos Mambo*. El absurdo, la hiperbolización de sus rasgos y de las historias en las que se ven envueltos a lo largo de la novela, dan cuenta de la voluntad de Méndez Guédez de recrear esos antihéroes que van sorteando los rigores de las dificultades diarias con las herramientas personales con las que cuentan. Así como en *Árbol de luna* la viveza criolla de sus protagonistas los ayuda a enfrentar las vicisitudes, y la narración se decanta por mostrarnos a unos personajes resilientes, en *Chulapos Mambo* la caricaturización de los tres antihéroes desemboca en una condena moral de su comportamiento al reservarles como final el encarcelamiento.

Asimismo, la ironía que destila el narrador, la burla constante que cierne sobre algunos estereotipos maniqueos y sobre el lenguaje, problematizan muchas realidades asumidas per se. De allí que se materialicen en *Chulapos Mambos* diversos temas que no le dan tregua al lector, ya que tienen un ritmo vertiginoso:

En esta novela giran como una gran ruleta de circo varios temas que no le dan tregua al lector. Se puede salir marcado por la ligereza del mundillo literario cada vez más seducido por la ramplona farándula. También hay una cáustica revisión del discurso amoroso como si en lugar de hacer daño, más bien oliera mal. Nadie puede quedar ajeno al descaro con el que se trata la xenofobia reinante aún en Europa. Aunque quizás el rasgo que más puede destacarse de la novela es la ridiculez y la cursilería con la que se retrata una revolución caricaturesca, vista desde un Madrid tan caliente como fiesta caribeña. (Romero, 2013: 146)

Obviamente, nos centraremos en analizar solo algunos de los muchos aspectos que enumera Romero (2013) en su reseña crítica de *Chulapos Mambo*. A continuación, expondremos acerca de los lugares comunes en la representación de la relación de la

pobreza con determinadas identidades migrantes, la masculinidad de los protagonistas y el uso del humor cruel como mecanismo crítico.

#### 4.3.1. El exceso como norma

Señalábamos en la introducción que uno de los puntos cardinales de *Chulapos Mambo* es la recreación de la vida de inmigrantes pobres en España; también decíamos, al respecto, que el tratamiento de este tema no es para nada condescendiente. Los protagonistas de *Chulapos Mambo* recrean estereotipos que trascienden el marco de la masculinidad tradicional. Los elementos culturales escogidos para la configuración de sus protagonistas intentan ser reflejo de una suerte de sobrecodificación, entendida esta en términos de acumulación redundante de tópicos legitimados por creencias tradicionales sobre los comportamientos masculinos.

Para explicar la manera en que Méndez Guédez diseña las recargadas personalidades de los protagonistas de *Chulapos Mambo*, nos apoyaremos en tres aspectos básicos: el hecho de que las subjetividades están encarnadas en los cuerpos en una relación bidireccional demarcada por la cultura, la pobreza como delimitadora de itinerarios y el cambio que implica la migración en la concepción de la masculinidad.

#### 4.3.1.1. Subjetividades móviles

Sobre el primer aspecto, tenemos que los protagonistas de *Chulapos Mambo* no son identidades fijas, se van moviendo al compás de los condicionantes sociales que enfrentan. Subjetividades móviles, portátiles, intercambiables, usadas como mecanismo de defensa ante los retos diarios. Formas de ser y de estar en un mundo sumamente cambiante, pero con denominadores comunes: están adheridas a un cuerpo y se encuentran enmarcadas en un contexto cultural específico, como explica Sibila (2008):

Si las subjetividades son formas de ser y de estar en el mundo, lejos de toda esencia fija y estable que se remita al ser humano como una identidad ahistórica de relieves metafísicos, sus contornos son elásticos y cambian al amparo de las diversas tradiciones culturales. Así como la subjetividad es necesariamente *embodied*, encarnada en un cuerpo; también es siempre *embedded*, embebida en una cultura intersubjetiva. (Sibila, 2008:13)

En *Chulapos Mambo* las subjetividades de los protagonistas se muestran ante nosotros tal como sostiene Sibila (2008): con contornos flexibles para poder encarar las estimulaciones tanto internas como externas; personificando variaciones variopintas, aunque siempre reguladas de alguna forma por los condicionantes culturales que circulan simbólica y concretamente en la sociedad en la que se mueven. Henry, Simao y Alejandro no son personajes metafísicos, son hiperrealistas en muchos sentidos.

Entonces, esta bidireccionalidad cuerpo-cultura de la que habla Sibila (2008) será de capital importancia para comprender *Chulapos Mambo* porque Henry y Simao son descritos como extraños en Madrid, mientras que Alejandro parece moverse como pez en el agua. Aunque, al final, la narración desvele un destino común a pesar de las diferencias entre ellos:

Vi los ojos turbios de Alejandro. Pobre Alejandro. Pobre yo. Pobre Henry. Tres caminos distintos para coincidir en un mismo punto de miseria. Los abracé a ambos. Los dos tardaron unos segundos en rechazarme.

-Déjate de mariconadas. Ahora mismo me acompañáis y le explicamos a Candelaria que os habéis inventado todo. Que fue un plan vuestro. Luego yo me mostraré ofendido y la amenazaré con un abogado y ella volverá a amarme y querrá que sigamos juntos y que yo siga en mi ático -murmuró Alejandro con voz pastosa. (Méndez Guédez, 2012: 332)

Esta escena se ubica hacia el final de la novela. A través de la voz de Simao somos testigos de la ruina que les espera a los protagonistas de *Chulapos Mambo* por haberse dejado arrastrar por las pasiones, por la ambición, por la desesperación. Las perspectivas narrativas que se conjugan en la novela nos van ofreciendo distintos enfoques de la relación bidireccional cuerpo-cultura de los personajes y son determinantes para comprender la compleja naturaleza de cada uno:

La corporalidad se constituye en un instrumento de expresión de nuestra propia personalidad. También nos sirve para tomar contacto con el exterior, comparándonos con otros cuerpos y otros objetos, por lo que se puede hablar (dentro del esquema corporal) del *cuerpo objeto*; es decir, de la representación aislada que nos hacemos de nuestro cuerpo en sí mismo y del cuerpo vivido, que se refiere a la forma en que nuestra corporalidad se manifiesta en nuestras relaciones humanas y en la socialización. (Martínez Barreiro, 2004: 135)

Tal como sucede en *Árbol de luna*, los protagonistas de *Chulapos Mambo* demuestran una relación imbricada entre cuerpo y personalidad, como explica en esta cita Martínez Barreiro (2004). Estos tres personajes masculinos entablan relaciones en las que sus corporalidades entran en juego como mecanismos de expresión cultural y de equiparación racial. De esta manera, nos toparemos con tres personalidades diferentes: la cavilante, dubitativa o pesimista de Simao; la obsesiva de Henry o la maquiavélica de Alejandro.

Comenzando con Henry Estrada, tenemos que este protagonista de *Chulapos Mambo* es el único que recibe el tratamiento de personaje, lo cual introduce en la novela guiños a la función metaficcional de la literatura: “Asqueado, nuestro personaje salió a la calle. “Ahora a escribir, a poner las tripas en lo que haga falta, a dedicarme tan sólo a lo que me interesa”, pensó.” (Méndez Guédez, 2000: 17)

Este esperpento, como lo denomina Romero (2013) más arriba, es un seudoescriptor que viaja a Madrid para asistir a un evento académico organizado de manera fraudulenta por algunos compañeros del Ministerio de Cultura para el cual trabajaba en su país de origen. Aunque nunca es mencionado el nombre de este país, de donde provienen Henry y Simao, muchos indicios apuntan a que está inspirado en Venezuela. Por ejemplo, el fraude que le permite a Henry ir a Madrid era muy común allí gracias una economía boyante, a la que podían acceder unos pocos, y a las prebendas de un gobierno que pagaba a través de tarjetas sin límite de crédito:

Se sentó en un banco de madera. Le gustaba esta zona. Ya sabía que el barrio de Salamanca era el más caro de Madrid y que la calle General Yepes era una de las más lujosas, pero la tarjeta dorada que le habían dado en el ministerio no podría soportar mucho tiempo esos gastos. Después él conseguiría dinero con sus libros; suficientes euros para vivir en un lugar como éste. (Méndez Guédez, 2012: 17)

Como muchos de los personajes ligados al gobierno chavista, Henry es incongruente en su proceder: defiende a ultranza las virtudes del Socialismo del siglo XXI, se declara enemigo de las economías capitalistas explotadoras, pero le gusta vivir rodeado de lujos y comodidades. Su suerte termina cuando en su país de origen, tras disturbios civiles, el Comandante renuncia temporalmente al poder y en medio de todo ese caos las tarjetas

doradas que costeaban su estancia en Madrid quedan bloqueadas. El personaje se transforma a partir de ese momento en un paria:

Sonó el teléfono. Henry saltó a contestarlo. Una emisora cultural de su país realizaba una encuesta sobre los últimos acontecimientos. Henry trató de respirar con calma y habló con voz pausada, casi susurrante:

-Bueno, acaba de ocurrir una situación conflictiva. Lo mejor es continuar unidos y no olvidar que en las próximas semanas aparecerá una excelente novela mía, leerla es apostar por la reconciliación del país.

Le dieron las gracias y colgaron. Henry metió toda su ropa en la maleta. Guardó su portátil en un bolso de cuero y salió al pasillo. Buscó la escalera de incendios y bajó por ella con paso sereno. Al llegar a la parte baja del hotel, distinguió una pared. En condiciones normales nuestro personaje no habría intentado jamás tal acción, pero en ese momento tomó impulso y saltó. (Méndez Guédez, 2012: 189)

Este último narrador en tercera persona nos ilustra, en muchas oportunidades, los sentimientos encontrados de Henry con respecto al trabajo que desempeñaba en su país de origen. Aunque también la narración nos lo presenta a través de la visión de Simao. Por ejemplo, cuando tiene la oportunidad de estar con él unas cuantas horas va descubriendo parte de las características que lo distinguen como miembro del gobierno del país de origen en común:

Pero no dejé de meditar algo. Fui uniendo detalles. La costosa camisa que llevaba en la mañana, la tarjeta dorada que descubrí en su cartera, los dos salivazos que un paisano le lanzó al verlo. Henry seguro estaba vinculado al gobierno de mi país y era uno de esos enchufados que manejan buenos viáticos, cuentas secretas, excelentes contactos. (Méndez Guédez, 2012: 51)

Este es otro dato que nos alerta sobre la coincidencia entre el referente real Venezuela y el país al que hacen referencia Simao y Henry: el hecho de que Méndez Guédez, a través de un personaje como este último, propone una explícita crítica de todos esos funcionarios ineptos que pululan en los ministerios chavistas; retrata lo peor de esa casta social de *enchufados* dominada por clientelismos partidistas. Henry es, sin duda alguna, uno de los

“personajillos de la revolución” a los que se refiere Romero (2013) en la siguiente descripción:

En el caso específico de Venezuela, a partir del año 1998, dar cuenta de un vendaval revolucionario no ha sido tarea sencilla. La literatura nacional registra a pocos autores que hayan encarado con valentía, nitidez, sinceridad y hasta con humano, presto a la resolución de los problemas más urgentes, incluso a la omisión de sus culpas o de sus responsabilidades. Tampoco muchos autores han podido descifrar con acierto la cantera de personajes y personajes revolucionarios que son las fotografías más indecorosas de una idiosincrasia que tiende a lo vergonzante, a la doble moral, al humor negro. (Romero, 2013: 145)

Henry es un personaje que, como bien señala Romero (2013) en la cita, surge como muestra de una nueva categoría en la literatura venezolana: el *enchufado* que adolece de doble moral y se convierte en una vergüenza para el gentilicio.

#### 4.3.1.2. Inmigrantes pobres

Gracias a esa confluencia de perspectivas narrativas diversas en *Chulapos Mambo* podemos apreciar detalles esclarecedores de lo que les ocurre a los protagonistas en lo que a la degradación de su estatus económico se refiere. En este sentido, Simao encarna la otra cara de la moneda de la Venezuela chavista. Descendiente de un matrimonio mestizo, portugués-venezolano, Simao creció en la clase media alta caraqueña rodeado de las comodidades propias de ese estrato social conformado por emigrantes europeos que lograron establecerse y prosperar comercialmente en el país caribeño. En sus recuerdos rememora las infatigables jornadas laborales de sus padres, quienes debían atender simultáneamente una panadería, un restaurante de pollos asados y una pizzería.

Junto con su hermano, pudo disfrutar de la bonanza económica de estos comercios: educación en los mejores colegios privados de Caracas, ropas y calzados de primeras marcas, coches de alta gama. Y como muchos herederos de estos negocios en Venezuela, no tenía la intención de desperdiciar su vida trabajando duro como lo hacían sus padres. Sus planes eran otros: estudiar una carrera universitaria que no representara mayor esfuerzo y esperar la muerte de sus progenitores para hacerse con la herencia.

No obstante, el destino de Simao da un giro inesperado cuando los negocios de su familia son saqueados y destrozados en una oleada de disturbios civiles que él mismo ayudó a atizar. En una incongruencia tan absurda como la que lleva a Henry a quedarse en Madrid para convertirse en un gran escritor, este personaje consiguió acabar en pocas horas con la estabilidad familiar. A partir de allí el destino de Simao se va haciendo cada vez más incierto: de Venezuela se mudaron a Portugal para abrir una carnicería con los pocos ahorros salvados, quebraron al poco tiempo y se trasladan a Madrid huyendo de algunos acreedores. Terminaron viviendo hacinados en un piso del único edificio derruido de la calle General Yepes, en el exclusivo barrio madrileño de Salamanca:

Una vez que logró convencernos de que fuésemos sus socios laborales, nos percatamos de los inconvenientes del nuevo negocio. Miles de portugueses a los que les saquearon el negocio en las protestas tuvieron la misma idea que mi padre: retornaron a sus pueblos.

Eso explica que en la misma calle del mismo pueblecito de Oporto donde regresamos, se abrieran la misma mañana veintidós panaderías y treinta y cinco carnicerías. La nuestra fue de las primeras en quebrar. Y eso que Eugenio y yo en muy contadas ocasiones sustrajimos recursos de la caja para poder financiarnos pequeños gustos: una camisa, un viaje a Madeira con nuestras esposas, algún Rolex. Y así vino la ruina, y tuvimos que parar en este hueco de la calle General Yepes. (Méndez Guédez, 2012: 86)

Al encontrarse con Henry, Simao no puede evitar recordar mejores tiempos en su país de origen. Tampoco elude las odiosas comparaciones entre lo que tenía y la ruina económica que le obliga a sobrevivir en condiciones inhumanas en Madrid. Además, Henry despierta en él una gran envidia porque está disfrutando, como muchos otros *enfuchados*, de una vida de lujos a expensas de un gobierno corrupto del que se siente víctima.

Ahora bien, volviendo a la idea que planteaba Sibila sobre la interconexión de la cultura con las subjetividades, el punto de vista que nos ofrece el tercer protagonista de *Chulapos Mambo*, Alejandro, exhibe toda una suerte de prejuicios en torno a Simao y a Henry debido a su condición de extranjeros. A pesar de que él también se mudó de Tenerife a Madrid, debido a la expansión de un negocio textil que comenzó modestamente con su esposa Candelaria en Canarias, siente que no es un migrante y por ello reniega de todos aquellos que lo son. Por eso los extranjeros, y sus “raras costumbres”, se muestran a través de su mirada totalmente distorsionados:

Alejandro marcó el número de la policía. Buscó con la mirada al hombre y descubrió que había desaparecido. Era normal. Esos venían de países donde se hacía magia negra, seguro conocían modos de esconderse en el tronco de un árbol. Aunque la verdad sea dicha, este miserable era bastante rubio. Lo más probable es que fuese producto de alguna de esas mezclas insólitas que, como leyó Alejandro en Internet, terminaban debilitando la capacidad racional de las personas. (Méndez Guédez, 2012: 75)

Esta escena está plagada de estereotipos raciales y culturales que la mirada sesgada de este hombre blanco europeo lleva al límite de lo insólito: a ojos de Alejandro, Simao y Henry no solo deben usar magia negra para mimetizarse con elementos naturales

(parodia de lo Real Maravilloso propuesto por Carpentier), también el mestizaje característico de países latinoamericanos debilita su capacidad racional.

De los tres, Alejandro es el protagonista más retorcido de *Chulapos Mambo*; con un ingenio maquiavélico para dirigir su negocio, se vale constantemente de malas artes para lograr sus objetivos. Arrogante, mujeriego, desprecia a su esposa por la sencillez que la caracteriza. Alejandro es quien urde el oscuro plan que unirá los destinos de él, de Simao y de Henry. Siempre bajo la premisa de que estos últimos son seres inferiores mentalmente debido a su origen, cree que los puede utilizar a su antojo para poder llevar a delante una descabellada idea: hacer que su esposa Candelaria se hiciera amante de uno de ellos, y se mantuviera entretenida y al margen de una doble vida que quería llevar con una chica rusa que lo había deslumbrado.

A pesar de ser un sinsentido desde el inicio, la confabulación se desarrolla brevemente en una sucesión de acontecimientos extraños. Al final, todos los delitos que habían cometido para poder llevar adelante la idea de Alejandro quedan al descubierto y no tienen más salida que ser detenidos. Sin embargo, Méndez Guédez estructura su propuesta narrativa sobre la base de ciertos prejuicios de Alejandro para con Simao y Henry:

Alejandro los miró con asco. Su impulso era llamar a la policía, pero necesitaba a Simao, así que le susurró a Candelaria que en el país caribeño de esos dos personajes existía un absurdo e infantil juego entre amigos consistente en apostar sobre quién llegaba primero a un lugar.

-Es algo inofensivo. Lo hacen para gastar energías. Tienen sol de verano doce meses al año y eso les da mucho vigor, y como no realizan mayores esfuerzos intelectuales, durante el día gastan fuerzas de esa manera. En la noche es distinto: bailan mambos y se emborrachan. Así pueden dormir bien. Bailan y bailan con tambores, caen

embrutecidos de alcohol y hablan de mujeres a las que no llegan a conocer porque siempre se están emborrachando. (Méndez Guédez, 2012: 184)

Esta escena igualmente nos lleva a pensar en el hecho de que una idiosincrasia latinoamericana única, homogénea, es un concepto esquivo debido a la multiplicidad de diferencias que es posible evidenciar al interior de los países. La tendencia reduccionista de Alejandro -constreñir los cuerpos migrantes de Simao y Henry en unas minúsculas coordenadas raciales impuestas desde la distancia-, representa una evidente crítica de esos rasgos; su supuesta homogenización cultural, paradójicamente, invita al lector a reflexionar en torno a las fisuras de un proceso de naturalización de estereotipos cada vez menos silencioso.

Por otro lado, no es extraño que, en *Chulapos Mambo*, según la visión descarnada de Alejandro, los inmigrantes en general estén asociados a una suerte de carga genética cuyos ascendentes raciales se materializan en un tipo de comportamiento con una natural inclinación a la violencia; a fin de cuentas, para él los inmigrantes enfrentados a los rigores de un desarraigo obligatorio pueden verse casi como despojos humanos prescindibles. De esta manera, se cumple lo que explica Blanco (2007) sobre la base prejuiciosa de todo estereotipo:

Los estereotipos son herramientas gestadas socialmente y basadas generalmente en el prejuicio, tanto negativo como positivo. De esta forma no es necesario el conocimiento directo para evaluar al otro, puesto que éste ya ha sido definido con anterioridad a cada sujeto, incorporándose de forma mecánica al acervo del conocimiento individual. (Blanco, 2007: 92)

A Alejandro no le hace falta conocer bien a Simao y a Henry para hacerse ideas erradas sobre su personalidad; tal como afirma Blanco (2007), los juzga de forma

mecánica y sin tener conocimiento previo de ellos. El simple hecho de ser extranjeros, de provenir de un lugar ya estereotipado de por sí al ser denominado “tercer mundo”, es motivo suficiente para encasillarlos en el estereotipo que les “corresponde”.

Ahora bien, a estos elementos descritos hasta ahora sobre los estereotipos de inmigrantes que representa Méndez Guédez en *Chulapos Mambo*, debemos sumar el factor económico como detonante de la mayoría de las exclusiones que sufren Simao y Henry en España. Al respecto, Blanco (2007) también incluye la pobreza como marcador crucial en la configuración de los estereotipos:

Junto a la dinámica social de definición de los otros juega un papel importante el elemento económico. El inmigrante, en sentido genérico, emerge de las conciencias individuales como una doble amenaza: a la propia identidad cultural y a la subsistencia económica. Pero ésta no es percibida del mismo modo ni en el mismo grado ante cualquier extranjero; depende, en buena medida, de las características de su grupo de origen y de la significación estereotipada que se les haya asignado socialmente. (Blanco, 2007: 92)

Simao y Henry no solo son inmigrantes, son inmigrantes pobres. Y esta doble discriminación pesa por la amenaza que ciernen, siguiendo las explicaciones de Blanco, en tanto no son iguales culturalmente y, además, pueden venir a robarles el trabajo a los españoles. El cambio del marco cultural en el que se desenvuelven, por tanto, deriva en una descolocación del propio cuerpo y de las formas como enfrentan las oportunidades y adversidades. Al interior de la novela, se percibe una tensión intensa entre los protagonistas inmigrantes y la cultura de acogida; entre otras razones, porque la pobreza económica en la que se hunden Simao y Henry los conduce por recorridos predeterminados.

En este sentido, tocaremos en esta parte del análisis algunos de los rasgos de Simao y Henry equiparables a los de los personajes descritos por Mazzaferro (2010) como indicativos de una narrativa latinoamericana donde la pobreza se ha instalado en el imaginario literario:

Los discursos cínicos de las nuevas escrituras latinoamericanas descubren nuevas subjetividades en el campo social: sujetos que no trabajan, que han quedado fuera de todas las instituciones tradicionales, sujetos de pérdida, absolutamente despojados. Sujetos que han perdido el rumbo. (Mazzaferro, 2010: 163)

El primer punto que nos interesa destacar es el reconocimiento que hace Mazzaferro (2010) de que no es extraño que en algunos textos narrativos latinoamericanos de finales del siglo XX aparezcan representados sujetos que deambulan desnortados y sin futuro por ciudades con exiguas economías que no pueden ofrecer estabilidad laboral. Sujetos de pérdida los llama, marginales en el sentido de que han quedado al margen de la red institucional que los puede asistir. Esta descripción que ofrece Mazzaferro (2010) es perfectamente aplicable a Simao y a Henry:

Tiempo después nos alcanzó la ruina. Ahora mi familia y yo vegetamos como ratas en un tugurio de la calle General Yepes. Un largo camino para tanta miseria. Por eso pensé que Henry era una vía posible para restablecer aquella antigua bonanza que vivió la familia Dos Santos, y para yo recuperar al menos un poco de ese brillo, de esa elegancia que tuve alguna vez cuando era capaz de afeitarme o sacarme granos de la cara paladeando las voces de María Callas. (Méndez Guédez, 2012: 57)

Podemos apreciar que estas elecciones de Méndez Guédez pueden ser muy persuasivas la hora de configurar imaginariamente situaciones en las que ciertas identidades se ven limitadas, congeladas casi, al interior de una suerte de maquinaria de productividad en la que no encajan. Hoy en día los sistemas dinámicos de producción y

distribución de bienes y productos de las grandes metrópolis chocan frontalmente con las posibilidades reales y los sueños de superación de muchos individuos:

Mientras tanto podría alimentarse de sobras. Se había fijado que la gente en los bares españoles no se comía todas las tapas que les ponían con las cañas; siempre quedaban algunas sardinillas, un par de aceitunas, un trozo de salchichón, un trozo de queso apenas mordisqueado, una croqueta. Calculó que de esa manera podría aguantar uno o dos meses, lo suficiente para redondear una obra maestra y conseguir un dinero que le permitiese vivir con suma comodidad, con apartamentos en París, en Barcelona, en Londres; con asistente personal, con piscinas, repleto de medallas y de doctorados *honoris causa*; igual que los maestros del Boom. (Méndez Guédez, 2012: 237-238)

No es sorprendente, entonces, que los inmigrantes sean parte de un complejo entramado cuyos alcances desconocemos en su totalidad:

Este sujeto que tiene relaciones conflictivas con lo social y lo nacional, que vive solamente en tiempo presente, que no puede controlar su naturaleza, es el sujeto que emergió en el mundo neoliberal: el sujeto marginal, estigmatizado. Sujeto del puro cuerpo, del puro presente. (Mazzaferro, 2010: 164)

Aunque Mazzaferro (2010) no habla de migrantes, estos sujetos latinoamericanos que se representan en algunas novelas de finales del siglo XX se asemejan a Simao y a Henry en lo que respecta a su marginalidad, a la estigmatización que inscribe en ellos la pobreza, a la condena al tiempo presente ya que la emergencia de cada día no permite proyección futura. El poder de persuasión de este tipo de argumentos es innegable. Los alcances percibidos por Mazzaferro (2010), por ejemplo, son impactantes en tanto la naturaleza de los propósitos de vida de los sujetos marginales quedan confinados a la inmediatez del presente, de lo que pueden resolver día a día:

El cuerpo de la pobreza, de la abyección, tiene trazados sus recorridos y sus territorios; una vez que circula en ellos con comodidad, le será muy difícil salir de allí. Condenado a un lugar social, sus movimientos y recorridos están predeterminados por el poder. (Mazzaferro, 2010: 165)

Además de pensar en un absurdo plan para alimentarse con las sobras de los bares, Henry también se ve en la necesidad de ser alojado en uno de los apartamentos vacíos del ruinoso edificio donde vive Simao. Por si fuera poco, para poder conseguir algo de dinero, hace un casting para protagonizar una película porno y no lo escogen. La situación de pobreza extrema en la que se ve envuelto el personaje lo condena, como explica Mazzaferro (2010), a un lugar social que lo obliga a recorrer caminos denigrantes para poder sobrevivir.

No obstante, Simao tampoco es la excepción. En el radical cambio de vida que experimenta en Madrid debe dedicarse a ser un “espantaviejas”, por ejemplo:

Comprendí que debía ocultarle al dueño del edificio que Mary Carmen estaba en el hospital. Un espantaviejas como yo, cuando ya ha espantado a la vieja se queda sin trabajo. Si el hombre se enteraba nos echaría a la calle y tal vez el dinero que me pagaba Alejandro no alcanzaría para mover a la familia a un lugar menos indecente. Debía ocultarlo todo y mencionarlo sólo en el momento en el que consiguiese la franquicia de Murcig. (Méndez Guédez, 2012: 252)

La extravagancia de Méndez Guédez en *Chulapos Mambo* puede medirse por detalles como este que queda reflejado en la cita: Simao es un joven que lo ha perdido todo, incluso la vergüenza y la dignidad. Como sostenía Mazzaferro (2010) más arriba, es un personaje cercado por la pobreza y por eso su oficio en Madrid es molestar a una señora mayor que vive en su mismo edificio con un alquiler antiguo y que, por tanto, se niega a irse. Fue contratado con este fin por el dueño del inmueble, para luego poder derribarlo y construir uno nuevo. Como no es legal echar a la anciana, Simao debe encargarse de hacerle la vida imposible para que se vaya por su propia cuenta. Para ello hace ruidos insoportables, se orina en la entrada del piso, le echa caca de perro a las plantas; en fin,

es un vecino detestable. Pero como la mayoría de las alocadas anécdotas de *Chulapos Mambo*, este trabajo es un arma de doble filo en tanto Simao no puede excederse porque podría perder el dinero y el alojamiento.

#### 4.3.1.3. Masculinidades en juego

Como último aspecto de la hiperbolización de los estereotipos migrantes que propone Méndez Guédez en *Chulapos Mambo*, desglosaremos lo concerniente a la autoestima masculina de los protagonistas. No es fortuito encontrarnos diseminados en la novela cargas estereotipadas cada vez más pesadas, en un intento por abarcar el fenómeno de la forma más amplia posible.

En principio, uno de los conceptos que debemos presentar es el de masculinidad. En tal sentido, nos apoyaremos en Cortés (2009) dado que nos ofrece una definición estrechamente asociada a la perspectiva de género:

La “masculinidad” es a la vez un lugar de relaciones de género (el conjunto de prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres se sitúan a sí mismos en relación con el género), y los efectos de dichas prácticas en las experiencias corporales, la personalidad y la cultura. (Cortés, 2009: 19)

Así como hemos podido constatar en los análisis de *Arena negra* y *Árbol de luna* que la feminidad es un *lugar* desde el cual se construye una identidad de género específica, en *Chulapos Mambo* la masculinidad adquiere esta misma connotación -enfaticada por Cortés en la cita anterior- en la medida que la consideramos parte de una experiencia de vida que incluye actos repetitivos y performativos (Butler, 1999). Las masculinidades en

juego en *Chulapos Mambo*, además, forman parte ineludible entramado identitario de sus protagonistas:

La identidad masculina nunca viene dada; por el contrario, se tiene que ir consiguiendo, afianzando y definiendo siempre en relación con los otros. Más que una realidad inalterable y fija, la masculinidad es un efecto de la cultura, una construcción, una *performance*, una mascarada. (Cortés, 2009: 19)

Quiere decir que analizaremos las masculinidades de los protagonistas de *Chulapos Mambo* tomando en consideración de que forman parte de sus estrategias de género para cambiar y mejorar por la posición que ocupan en la sociedad donde se desenvuelven. Asimismo, esa *performance* masculina de la que habla Cortés (2009) en la cita afecta sensiblemente la autopercepción que tienen de sí mismos, por ello no se defienden de la misma manera estando fuera de zonas de confort.

Al tambalearse los cimientos culturales sobre los que están asentadas sus convicciones, los protagonistas de *Chulapos Mambo* comienzan a experimentar serias fracturas en su identidad masculina. La migración es uno de esos cambios trascendentales en la vida de Simao y de Henry que hiere sus masculinidades, y lo demostraremos a continuación.

Como propuesta crítica de apoyo a nuestros argumentos, traemos a colación parte de los hallazgos de González-Allende (2018) en un extenso estudio sobre algunas novelas españolas del exilio en las que los personajes masculinos representados van experimentando cambios importantes en su masculinidad a raíz de la emigración:

La masculinidad como parte fundamental de la identidad personal y cultural-social de un hombre, influye decisivamente en cómo este se enfrenta y vive su desplazamiento

territorial. El exilio y la migración pueden hacer peligrar los componentes de la masculinidad al instaurar un carácter provisional e inseguro en las vidas y profesiones de los hombres. (González-Allende, 2018: 2)

La inseguridad laboral y personal que señala González-Allende (2018) como detonantes de una masculinidad herida también la podemos hallar representada en *Chulapos Mambo* debido a la pobreza y a la indefensión de Simao y Henry. Señalábamos anteriormente que, de acuerdo con Mazzaferro (2010), en algunas narrativas latinoamericanas de finales del siglo XX la pobreza se instala en el imaginario literario para descubrir lo que deja a su paso el torbellino del capitalismo. La masculinidad es un componente más de los elementos identitarios que se ven descentrados por la pobreza de algunos inmigrantes, de allí que el resultado sea la recreación de personajes pobres incapaces de trazar destinos propios y con una autopercepción de sí mismos visiblemente distorsionada:

Comprendí lo que ocurría. Seguramente iba redescubriendo notas de tiempos atrás y comprobaba que la vida se le había ido llenando de trozos sueltos, de podridos y ridículos anhelos. Nos ocurre a todos. Años atrás yo me veía en una piscina tomando el sol, bebiendo piñas coladas y leyendo a Proust, mientras los ahorros de mis padres sostenían mi vida. Y ahora me encontraba en un sillón roto, contemplando paredes carcomidas por filtraciones, apretando la nariz para esquivar ese hedor de pies cansados que se esparcía por el aire de la casa. (Méndez Guédez, 2012: 228)

Podemos apreciar que, en este caso, Simao ve mermadas sus posibilidades reales de volver a disfrutar de todos los placeres que tenía en su país de origen. En una subjetividad en la que impera el sentido materialista de la vida, se proyecta un tipo de masculinidad cuestionable pero arraigada social y culturalmente. De allí que este y otros estereotipos masculinos de los protagonistas de *Chulapos Mambo* permitan evidenciar que los discursos sobre los que se sostienen los relatos identitarios tienen fisuras. Escudriñar en

esas grietas y ficcionalizar en torno a ellas es una constante en la novela, de allí que haya muchos elementos relacionados con la masculinidad y cómo esta se ve afectada por la migración.

Asimismo, otro rasgo identitario asociado con la masculinidad latinoamericana que es cuestionado en *Chulapos Mambo* es el atractivo natural y la fogosidad sexual de los hombres oriundos de esta zona, como si de presupuestos genéticos se tratase. Simao es un buen ejemplo de este estereotipo:

Sucedió entonces que descubrí algo: yo les gustaba a las mujeres. Las chicas del gimnasio me buscaban, las señoras un poco mayores también se volvían sonrisas y manos largas acariciándome las piernas, los hombros, los brazos. Me miré en el espejo: soy buenmozo, comprendí. (Méndez Guédez, 2012: 54)

Como es apreciable en la cita anterior, este personaje es mostrado ante los lectores con una fachada física atractiva (refrendada incluso por él mismo). Pero esta autoimagen de Simao forma parte de su pasado, ahora en Madrid la vida ha cambiado drásticamente y lo imperante es sobrevivir y sacar adelante a su familia. Antes, sin responsabilidad alguna, podía darse el lujo de esculpir su cuerpo en un gimnasio; también tenía tiempo para reflexionar en torno a su atractivo para las mujeres.

El estereotipo del latinlover, apoyado en toda una red discursiva de la cultura occidental, también es caricaturizado en *Chulapos Mambo*, ya que Simao resulta ser un portento de joven con un problema serio de eyaculación precoz selectiva. Con su esposa no tiene problemas en este sentido, pero cuando intenta intimar con otra mujer no resiste ni cincuenta segundos. Así queda confinado a un juego entre ser y parecer del que

podemos destacar la condena a la masculinidad exacerbada como signo inequívoco de la idiosincrasia latinoamericana.

De esta manera, apreciamos una tendencia maniquea en la configuración de los personajes masculinos de *Chulapos Mambo* a través de la cual Méndez Guédez nos advierte de la falsedad de ciertos prejuicios de raza. Dado este razonamiento subyacente en la novela, el aspecto de Simao es lo que lleva a Alejandro a pensar que puede ser un candidato ideal para seducir a su mujer y convertirse en el amante de ella:

Qué guapo, dijo ella, se parecía mucho a un San Francisco de Asís que había en la iglesia del pueblo; un santo que tenía un rostro bellissimo y con el que ella había soñado muchas veces. Alejandro no comprendió a qué se refería. ¿De qué hablaba? Que era muy guapo ese muchacho rubio. Alejandro vio que se refería al de mazo de madera. Y el otro también tenía su punto, murmuró ella, un punto muy étnico, algo a lo San Martín de Porres; con algo de buena ropa quedarían muy guapos los dos. (Méndez Guédez, 2012: 46)

No obstante, Simao resulta considerablemente menos fogoso de lo que la encomienda de Alejandro requería. Entonces, al no haber correspondencia entre la fisonomía del mencionado personaje y su imposibilidad para contener su eyaculación precoz, la narración escoge ser radical en este sentido y opta por el desprecio de la virilidad del joven en buena parte de la historia. Es tal la paradoja entre esos dos elementos raciales no conjugados, que se convierten en la perdición del personaje. Inevitablemente, esa impotencia se convierte en un acicate para la autodesvalorización:

A nuestro lado, Alejandro continuaba cimbreándose sobre la brasileña; la verdad es que producía envidia mirar sus cambios de ritmo, sus ondulaciones, sus ataques y sus retiradas. Incluso llegó a dudar si los gemidos de la chica dejaban de ser fingidos. “Bueno, pero yo soy más tierno con las mujeres; al final me quieren más a mí que a tipos como Alejandro. Esto es sexo sin amor y eso siempre es un acto incompleto. Las

mujeres prefieren siempre la dulzura a la vulgaridad de un montón de orgasmos. (Méndez Guédez, 2012: 343)

La narración se expone en la paulatina degradación de Simao para remarcar el alto precio que debe pagar por no encajar en el paradigma el latino fogoso. Así Méndez Guédez opta por la ridiculización del mismo a través de una supuesta ternura que le caracteriza con las mujeres, y que es superior al sexo en sí mismo. Dada la incredulidad del mismo personaje, estamos frente a una crítica sobre la compleja conformación de los estereotipos masculinos al visibilizar algunos mecanismos de discriminación que, en muchos casos, bordean el absurdo: hay hombres que se conforman con ser tiernos ante su impotencia sexual, por ejemplo.

Ahora bien, esta degradación que va experimentando Simao a lo largo de historia es inversamente proporcional al autoconvencimiento de Henry de que es una de las voces literarias hispanoamericanas más prometedoras después del Boom. Mientras uno se va hundiendo en su conmisericordia, el otro se deja arrastrar por una irracional ambición que lo conduce por extraños caminos que no afectan de manera alguna su masculinidad.

Por su parte, Henry codicia la suerte de otros escritores que han conseguido ser publicados en España, incluyendo a un pobre paisano llamado Saúl Junco que apenas puede sostener una mísera economía, pero incluso este afán obsesivo y el descentramiento propio del desarraigo no desembocan en una autovaloración negativa ni da pie a complejos de inferioridad. Todo lo contrario, el narrador nos lo muestra como un ser orgulloso de su legado cultural (solo en contadas ocasiones, y por razones de fuerza mayor, renuncia a esa extraña esencia). Veámos en una cita anterior -en la que Henry

planea alimentarse de las sobras de los bares hasta conseguir el éxito comercial de su obra literaria-, que este personaje está convencido de que las penurias económicas por las que atraviesa son un aliciente para su profesionalización como escritor.

A pesar de que encarna la otredad, Henry no renuncia a la idealización de sus proyectos literarios futuros. No percibimos que su autoestima masculina se vea afectada, como explica González-Allende (2018) que sucede en algunos casos:

Con la excepción de los que pertenecen a la clase social alta, los hombres desplazados que no disponen de un gran poder adquisitivo deben sobrellevar ciertas realidades que les denigran. Además, su autoestima masculina puede sufrir cuando su identidad nacional o sus rasgos individuales son poco valorados o ignorados en la sociedad de acogida. (González-Allende, 2018: 12)

Si bien la autoestima masculina de Henry va fluctuando a lo largo de la historia, porque pasa de tener una cómoda estadía en Madrid a quedarse sin respaldo económico, este hombre desplazado -como denomina González-Allende (2018) a los migrantes- no renuncia a su delirante sueño de convertirse en un escritor famoso. Veíamos que en el fragmento en el que describe que no le importaba alimentarse por un tiempo de las sobras de los bares, al final deja claro que es una situación adversa temporal porque pronto vendrán los momentos de regocijo y bonanza. Es tal la autoestima masculina de Henry que, en infinidad de escenas, no parece un personaje sensiblemente afectado por el desplazamiento:

Le demostraré que se equivocaba. MI OBRA VIENE EN CAMINO. LA OBRA. CARAJO. LA OBRA. Se levantó y volvió a colocarse frente a su ordenador. Se abrió una dirección de correo electrónico con el nombre de otra persona, preparó un mensaje con una foto suya y lo envió a las cinco editoriales más grandes de España:  
**LLEGÓ**

YA ESTÁ AQUÍ, LLEGÓ LA BOMBA. ESPERE LA EXPLOSIÓN QUE CAMBIARÁ PARA SIEMPRE EL CURSO DE LA LITERATURA UNIVERSAL. (Méndez Guédez, 2012: 68-69)

A través de la insistencia en recrear excentricidades como ésta, Méndez Guédez impugna la depresión que habitualmente sufren muchos inmigrantes. Henry se convierte así en un personaje prácticamente inclasificable, en tanto se sitúa *fuera* de las normas establecidas por la comunidad que le depara el destino y se provee a sí mismo de un reservorio identitario particular cuyo asidero principal está cifrado en el convencimiento de que es un escritor excepcional en potencia. Además de su convencimiento de un futuro éxito literario muy cercano, Henry logra sostener su autoestima masculina en una suerte de esencia única e inimitable dada gracias a las huellas indelebles de su origen y a los elementos legitimadores de su subalternidad.

Por último, entre los estereotipos masculinos explorados por Méndez Guédez, es posible trazar una línea de sobrecodificación que encuentra su clímax en Alejandro. En la constitución identitaria de este personaje, por ejemplo, entran en juego componentes culturales, étnicos, lingüísticos, complejo de superioridad, entre otros. Y debido a esta saturación se produce una hiperbolización de las características que lo distinguen. Ya señalamos que Alejandro es un emigrante que se mueve al interior de España. Tuvo una infancia modesta en Tenerife, pero ahora en Madrid sus importantes logros económicos han alimentado un ego descomunal que le hace sentirse como alguien que está por encima de los demás:

Alejandro bajó al bar de enfrente de su casa y bebió un café y un zumo. Le gustaba ese aire espeso de los bares, esos rostros adormilados, ese clima de inminente derrota

que flota en ellos: gente que despierta y se prepara para unas horas en las que confirmará de nuevo que su vida es horrible. Sentía que su ropa, que su coche, que sus planes de cada día lo salvaban, lo colocaban por encima de esa atmósfera. Porque lo mejor de tener cada vez más cosas era vislumbrar que otros nunca podrían llegar a tenerlas. Sí, de puta madre, que se jodieran. A tomar por culo todos. (Méndez Guédez, 2012: 149)

Este punto de extrema crudeza de Alejandro con respecto a los demás devela en el personaje, no obstante, un tipo de pobreza distinta a la pobreza material: la miseria humana. Si con Simao y Henry la intención última es aceptar la condición migrante de muchos venezolanos, ya que a partir de esos pocos personajes literarios vemos reflejados a los millares de sujetos cambiantes, camaleónicos, que se están moviendo por España desde hace más una década ensayando distintas formas de sobrevivencia; con Alejandro, no obstante, se refuerza un estereotipo masculino con una superioridad bastante radical.

Efectivamente, al interior de *Chulapos Mambo* el éxito económico de Alejandro permite establecer una importante diferenciación con respecto a Simao y a Henry. Otra diferencia en cuanto a autoestima masculina, derivada también de la solvencia económica del personaje, son las valoraciones que hace de ellos al despreciarlos por la impronta racial de sus orígenes. De allí que intente aprovecharse de ellos una y otra vez.

Para finalizar este apartado, es oportuno señalar cuál es la intención que creemos está detrás de todo este juego con las identidades masculinas: demostrar que hay muchas y muy variadas, y que todas tienen una estrecha dependencia con el contexto que las enmarca. Como explica Cortés (2009), no existe un solo tipo de masculinidad porque son múltiples los factores que afectan la relación de los hombres con su género:

Las relaciones de género se organizan en la intersección entre el poder, la producción y la emoción, y dan lugar a una multitud de masculinidades -hegemónicas, subordinadas, marginadas y opositivas- que coexisten e interactúan simultáneamente y que se configuran, todas ellas, en circunstancias históricas específicas. (Cortés, 2009: 19)

Tal como ocurre en el referente real, siguiendo a Cortés (2009), al interior de *Chulapos Mambo* coexisten y se oponen entre ellas masculinidades hegemónicas (Alejandro), subordinadas y marginadas (Simao y Henry). Este juego de poderes los atiza Méndez Guédez, además, con la hiperbolización de los rasgos masculinos de los personajes mencionados, para desacreditar ciertos lugares comunes asociados a ellos como hombres condicionados por distintas experiencias migratorias.

#### 4.3.2. Humor cruel frente a los estereotipos de los migrantes

Continuando con el análisis de *Chulapos Mambo*, en este subcapítulo nos enfocaremos en demostrar parte de las motivaciones que impulsan a Méndez Guédez a hacer un tratamiento cómico de la crueldad, de la corrupción, de las condiciones de miseria económica que deben enfrentar muchos inmigrantes latinoamericanos en España. Al respecto, en principio debemos señalar que el humor cruel detectado en *Chulapos Mambo* dista mucho de los registros narrativos de *El libro de Esther* y *Arena Negra*. Se asemeja en algunos aspectos a *Árbol de luna*, pero con una clara tendencia extremista. Así lo confirma Kozak Rovero (2021):

Juan Carlos Méndez Guédez (1967), cuentista y novelista radicado en España, incluye en su amplio registro narrativo y extensa carrera los avatares del país en este siglo. *Chulapos Mambo* (2011) y *Los maletines* (2014) se caracterizan por la extrema ironía

y el humor negro, con los cuales se dibuja la revolución bolivariana como una suerte de ordalía de corrupción, hipocresía y ausencia de ética. (Kozak Rovero, 2021: 243).

Tal como apunta Kozak Rovero (2021), nuestro autor extrema la ironía y el humor negro *Chulapos Mambo* y *Los maletines* para dar paso a una propuesta narrativa mucho más inquisidora con los referentes reales que elige recrear. Como sucede en otros universos ficcionales de nuestro corpus, se recurre a imágenes en las que quedan desdibujados, entre otros fenómenos, la llamada revolución bolivariana que inició Hugo Chávez en Venezuela a finales del siglo XX.

Al respecto, uno de los presupuestos revolucionarios del que se mofa Méndez Guédez es el referido a la estandarización de la ideología dominante en el sistema cultural venezolano. Aunque se instala una recreación limitada y un tratamiento reduccionista del proceso revolucionario bolivariano en *Chulapos Mambo*, lo que consigue con ello nuestro autor es potenciar buena parte del imaginario colectivo asociado al mismo. Por ejemplo, la defensa a ultranza del legado latinoamericano frente a las antiguas metrópolis colonizadoras:

Apenas había tomado cinco o seis botellas, pero cuando trajeron como primer plato un caldo rojizo y gélido no pudo evitar golpear la mesa con furia. Silvio lo miró con complicidad. Henry se puso de pie y rugió que ya eran suficientes humillaciones, que quinientos años después una raza oprimida exigía respeto, no había justificación ninguna para que a unos sudamericanos les sirviesen sopa helada como si fueran animales. Morella le dio la razón; los camareros ofrecieron explicaciones vacilantes, pero él exigió que les calentasen el gazpacho o pediría el libro de reclamaciones. (Méndez Guédez, 2012: 8)

En este ridículo episodio del gazpacho está implícito un complejo racial que se manifiesta desde la mirada del colonizado, al juzgar negativamente el legado metropolitano Henry invierte el flanco habitual del racismo. Al menospreciar las

costumbres culinarias españolas, está dejando entrever que en el llamado viejo continente también tienen cabida los equívocos en este sentido. Por su puesto, al darse cuenta de que el gazpacho es una sopa fría queda en el más absoluto ridículo, aunque esto no es impedimento para continuar con sus ínfulas de defensor del legado cultural suramericano.

Asimismo, a través de la experiencia Henry como funcionario corrupto van quedando al descubierto algunas inverosímiles propuestas culturales que se fueron extendiendo en su país de origen. Así, podemos ser testigos de esa “ordalía de corrupción, hipocresía y ausencia de ética” que refiere Kozak Rovero (2021) en la cita anterior:

-Trabajo con ellos. Tienen un plan para hacer talleres literarios en los barrios pobres. En una semana de cada taller sacamos diez nuevos escritores. Para el año que viene seremos el país con más escritores en el mundo. Todo el que quiera participar en los talleres se volverá escritor. Es un programa muy bonito. Explico todo en cinco sesiones de dos horas. Y al final de cada sesión les regalan un pollo frito con arroz. (Méndez Guédez, 2012: 65)

Como ya hemos señalado anteriormente, Henry es lo que se conoce en Venezuela como un *escritor de la Revolución*; esto es, un autor de dudosa reputación literaria, con una pluma mediocre, encargado de llevar a feliz término ideas populistas extravagantes. De los proyectos que le habían encomendado, podemos destacar como uno de los más descabellados esos talleres literarios para gente analfabeta que se describen en el fragmento anterior. Pero el absurdo no termina allí, ya que también le pagaron mucho dinero por elaborar una colección de libros patrióticos que debían reflejar la multifacética experiencia del Comandante:

Tiempo atrás el ministerio había diseñado una colección firmada por el propio Comandante en la que se recogían sus enseñanzas más útiles y sus opiniones generales

sobre diversos temas: primeros auxilios, sexualidad, dietas, defensa personal, música autóctona, energía nuclear y cultivo de claveles.

Henry fue designado para coordinar uno de esos libros y para asesorar el resto, pero descubrió que las personas contratadas nunca entregaban el trabajo, daban largas, enviaban manuscritos ilegibles, por lo que sus amigos del ministerio lo volvieron a contratar para que les diera forma, o concluyese la mayor parte de estos volúmenes. La idea era llenar salas y salas enteras de la Biblioteca Nacional con libros que recuperasen el pensamiento fundamental del Comandante. (Méndez Guédez, 2012: 161-162)

Este Comandante que queda caricaturizado en *Chulapos Mambo* nos vuelve a dar pistas sobre el caos que reina en el país de origen de Henry y Simao, ya que no solo está gobernado por un personaje a todas luces risible que cree saber de todo, sino que los que le rodean son descritos como ineptos.

En otro orden de ideas, Collado (2018) sostiene que algunas novelas de la *literatura de la inmigración* publicadas en los últimos años en España son subversivas gracias al tratamiento que hacen de las desafortunadas experiencias de los inmigrantes que sufren todo tipo de vejaciones en el país de acogida:

En el tratamiento cómico del sufrimiento humano, la pregunta no es si podemos o no reírnos del migrante, sino más bien por qué lo hacemos: ¿nos reímos acaso para marginarlo? ¿para denigrarlo? O, más bien, ¿nos reímos acaso para integrarlo y que pase así a formar parte de nuestra sociedad? (Collado, 2018:17)

En *Chulapos Mambo*, la tendencia hacia un humor cada vez más corrosivo permite que podamos establecer una semejanza con respecto a esta parte de la *literatura de la inmigración* en España de la que habla Collado en su artículo. Así como detectamos la denuncia de un gobierno corrupto a través del personaje de Henry, las experiencias de Alejandro y Simao, vinculadas al sufrimiento ligado a la extranjería, nos plantean

interrogantes interesantes ante la recreación ficcional de las adversidades más inverosímiles:

Firmó un montón de cheques y salió luego al restaurante. En el camino recibió una llamada curiosamente serena de ese alcalde al que Alejandro le había retenido unos terrenos donde ahora tenía unos inmensos depósitos de Murcia y donde pensaba construir sótanos para ofrecer un lugar a las mafias que esclavizaban personas y así fabricar productos a un precio más competitivo que el de las importaciones. (Méndez Guédez, 2012: 214)

En la cita podemos constatar que el éxito económico de Alejandro tiene una relación directa con la sordidez de las mafias que trafican con personas, y con un entorno colmado de podredumbre y descomposición social. Como signo inequívoco de una barbarie exacerbada, tenemos que Alejandro es un personaje cada vez más oscuro hasta llegar a un clímax que lo deshumaniza por completo.

Sin lugar a dudas, la maldad de Alejandro que tiene la particularidad de estar aderezada con toques de crueldad extrema, así este personaje es el que lleva la xenofobia hasta límites insospechados en *Chulapos Mambo*. No obstante, el tono hiperbólico de la narración le va restando rigor a lo trágico del asunto:

Tiempo atrás formó con otros empresarios un pequeño partido. Tenían las ideas muy claras: empleo barato y nada de extranjeros indeseables. Alejandro redactó el plan de expulsión masiva que garantizaría que el país mantuviese la pureza de décadas anteriores. Publicaron sus propuestas en un folleto y decidieron distribuirlos por todo Madrid. Cuando Alejandro salió esa tarde a la calle descubrió a un montón de africanos y sudacas repartiendo los folletos en los que se exigía su propia expulsión. Llamó indignado a sus compañeros. Le explicaron que nadie había querido aceptar el trabajo y que los únicos dispuestos a repartir propaganda en los climas extremos de la ciudad eran las personas a quienes él había visto. Alejandro renunció a la política. No había esperanzas. Vivíamos tiempos débiles. (Méndez Guédez, 2012: 118)

Hemos detectado que buena parte de la historia se vertebra en torno a este tipo de imaginario vinculado a ciertos estereotipos de inmigrantes en España, cómo son percibidos por algunos desde una xenofobia criticada a través de determinadas circunstancias risibles como las descritas en este fragmento de la novela. El descarnado entramado racista visibiliza, en este caso, el alto precio que debe pagarse para mantenerlo.

Méndez Guédez se decanta nuevamente por migrantes fracasados, como es patente en buena parte de la *literatura de la inmigración*, pero el tratamiento de un tema tan espinoso como este dista mucho de ser compasivo. Todo lo contrario. Lejos de la imagen del inmigrante desprotegido y marginado que invita a la compasión, tenemos personajes retratados con sus luces y sombras. Por ello el humor cruel es un ingrediente imprescindible al interior de la narración, ya que como también explica Collado (2018), es una herramienta literaria útil a la hora de despertar conciencias:

El humor cruel actúa como arma de combate contra los estereotipos, subvierte los roles entre local y foráneo, despierta nuestras conciencias, perturba nuestra sensibilidad y, en última instancia, quizá consiga facilitar la comprensión e identificación con el otro. (Collado, 2018:19)

En este sentido, en consonancia con lo que describe Collado (2018), una de las motivaciones últimas de Méndez Guédez es crear conciencia sobre un tema del que conocemos solo la punta del iceberg. Varias perspectivas narrativas se ciernen sobre el fenómeno de la inmigración al interior de la novela para dar cuenta del complejo tejido social implícito en el tipo de experiencia que puede tener el inmigrante pobre en España. En la mayoría de los casos, hay un destino poco halagüeño con consecuencias muy similares para millones de desplazados.

Simao encarna el otro lado de ese tratamiento cómico de la miseria que deben enfrentar miles de inmigrantes pobres en Madrid. No sólo vive en el único edificio derruido de una calle de lujo de la ciudad, sino que sus posibilidades de progreso económico en España son prácticamente nulas porque para ello debería superar escollos imposibles: en una cita anterior se define a sí mismo como un espantaviejas que no puede terminar de espantar a la vieja porque se quedaría sin trabajo y sin alojamiento; el acuerdo al que intenta llegar con Alejandro, de seducir a su mujer a cambio de la gerencia de una franquicia de Murcig, se va a pique debido a su impotencia; el último recurso que se inventa tampoco le da resultado porque Henry es un tipo muy difícil de controlar.

Por otro lado, los personajes extranjeros de *Chulapos Mambo*, como Simao, no están en la búsqueda de un paraíso terrenal que le es esquivo, ni se muestran optimistas e ilusos al respecto; por el contrario, mantienen una perspectiva abiertamente inquisidora, despreciativa, de lo que le rodea porque la realidad circundante les parece mediocre y sin sentido. No es de extrañar, entonces, que la narración se regodee en la desesperanza de este personaje para ilustrar que en circunstancias similares a las suyas hay millones de inmigrantes más tratando de salir adelante, aunque las circunstancias de fracaso económico los obligan a vivir en condiciones infrahumanas:

Caminamos varias manzanas y nos detuvimos en un edificio mugriento. Las escaleras permanecían destrozadas y las bombillas sólo funcionaban en las plantas impares. Me sentí como en casa, aunque aquí el aire ardía con el olor del repollo. Llegamos a un apartamento y Saúl me pidió que lo esperase en el salón. Comprendí que en ese lugar vivía mucha gente porque en los pasillos, en el mismo salón y hasta en la cocina, se distinguían camas con sábanas amarillentas, arrugadas. (Méndez Guédez, 2012: 226)

En el caso de Simao, dado que lo risible de sus vivencias como inmigrante son perceptibles cuando leemos en conjunto todo lo que le sucede a lo largo de la historia, apreciamos en muchas de sus descripciones sobre lo que le rodea que en el entorno parece mimetizarse con sus sentimientos de desesperanza. Por ejemplo, en el fragmento anterior la comicidad característica de la novela deja paso a ciertas imágenes pesimistas de Simao, que funcionan como una suerte de advertencia sobre la vulnerabilidad de algunos inmigrantes muy susceptibles de seguir repitiendo incansablemente este tipo de experiencias de vida desagradables por lo difícil que resulta salir de estos estados sombríos sin un empleo digno.

No es raro observar, en tal sentido, que en *Chulapos Mambo* ningún inmigrante haya podido salirse del trazado de la pobreza que delimita su incómoda estancia en el país de acogida. De allí que su semiclandestinidad sirva, también, para no entorpecer la mirada de postal con la que nos han acostumbrado a mirar a las grandes ciudades europeas. Asimismo, en el juego de desplazamientos de ciertos significados que se da a lo largo de la novela, percibimos una constante fluctuación entre las expectativas que tienen los protagonistas y la realidad con la que finalmente deben lidiar. El paisaje humano es un espectáculo en sí mismo, ya que forma parte esencial de la crítica.

El hilo narrativo de *Chulapos Mambo* nos va conduciendo hacia una suerte de desencanto de la vida del inmigrante en general, ya que las expectativas cifradas inicialmente se van tornando cada vez más lejanas; Simao se va decepcionando paulatinamente porque, a todas luces, el panorama que ve a su alrededor no es nada

alentador. También nos conduce a pensar nuevamente en un tópico recurrente en el corpus que estamos trabajando: la tendencia a la homogenización cultural del conjunto de inmigrantes latinoamericanos en España. En este sentido, Giménez (1991) sostiene que uno de los principales riesgos implícitos en la homogeneización cultural que experimentan el Caribe y Latinoamérica a través de varias vías (lingüística, artística, publicitaria) está la estandarización y la consecuente minimización de las diversidades regionales de los países que los conforman: “Para expresar la homogeneidad del conjunto caribeño y latinoamericano se han elaborado y difundido estereotipos de variada índole, correspondientes a diversos sistemas de pensamiento que han contribuido a aumentar la confusión en torno a la naturaleza de los países caribeños.” (Giménez, 1991: 93)

A través de la recreación limitada y el tratamiento reduccionista que nos ofrece Méndez Guédez sobre determinados estereotipos de inmigrantes latinoamericanos en España, y en concordancia con el planteamiento de Giménez (1991), aumenta la confusión en torno al Caribe y a Latinoamérica al silenciar buena parte de su verdadero imaginario colectivo. A través de la normalización impuesta por los lugares comunes, las múltiples manifestaciones culturales van perdiendo espacio al interior y al exterior de la región, lo cual representa un obstáculo para su justa valoración.

#### **4.4. Oscilaciones culturales**

Para finalizar nuestras reflexiones en torno a *Árbol de luna* y a *Chulapos Mambo*, hemos escogido ilustrar un aspecto que tienen en común ambas novelas y es determinante

a la hora de comprender parte del entramado narrativo sobre el tema migratorio que estamos analizando en este trabajo de investigación: la visión humorística de ciertos hitos históricos de la historia política venezolana más reciente.

Sobre este punto, tal como hemos mencionado en el capítulo 2, hay toda una red discursiva de importante calado en el imaginario colectivo venezolano referido a los golpes de Estado de los años 1992 y 2002. En ambos la figura protagónica fue Hugo Chávez, ya que en el primero es el autor intelectual de la intentona golpista para derrocar a Carlos Andrés Pérez y en el segundo es el presidente al que intentan deponer. Aún hoy en día dichos eventos históricos mantienen una vigencia insoslayable en todos los ámbitos, incluyendo la literatura:

Tanto los narradores del 90 como los del 2000, dejan asomar en sus textos las crisis de nuestra institucionalidad o los signos que la recuerdan; también estos escritores comparten el interés por un conjunto de acontecimientos que removieron la conciencia colectiva. “El Caracazo”, los intentos de golpes de Estado del 92 (liderado el primero por Hugo Chávez), la tragedia de Vargas, el intento de golpe de Estado de 2002 (liderado por sectores de la oposición), se ha revestido de una carga simbólica que aún nos toca y conmueve. (Carreño, 2013: 97)

En este mismo orden de ideas, De Freitas (2021), al hacer un repaso por los principales temas de la narrativa venezolana más reciente, reivindica la presencia de todos esos imaginarios literarios tocados por un convulsionado devenir histórico:

Dentro de los imaginarios que recorren los derroteros de la nueva narrativa venezolana, y en el contexto de la temática de la violencia, resalta la recurrencia a la representación de los acontecimientos históricos relacionados con el devenir político de las últimas décadas. Aquellos que Carlos Sandoval (2013) llama de la “era de Chávez” y Miguel Gomes (2017) “fábulas del deterioro”: el Caracazo, los golpes de Estado de 1992 y 2002, el deslave de Vargas, el paro petrolero, la enfermedad y la muerte de Chávez, las marchas y concentraciones masivas en contra y a favor del gobierno, la diáspora de los últimos años; y, en general; las simbolizaciones desde

distintas perspectivas de las complejas crisis que han afectado el cuerpo de la nación, incluyendo el incremento del delito y del crimen. (De Freitas, 2021: 111-112)

De Freitas (2021) asocia estas temáticas de los golpes de Estado, y muchas otras relacionadas con los sucesos políticos vividos en Venezuela desde finales del siglo XXI hasta ahora, con la violencia que se ha instalado en el país en todos los órdenes sociales e institucionales. También hace referencia a una literatura venezolana catalogada por otros críticos como de la “era de Chávez” (Sandoval, 2013) o “fábulas del deterioro” (Gomes, 2017).

*Árbol de luna* y *Chulapos Mambo* comparten parte del imaginario narrativo de las obras que encajan en las categorías mencionadas, aunque con una diferenciación sustancial: los eventos recreados parecen ser escrutados desde la distancia que impone la emigración voluntaria u obligatoria de sus protagonistas. Efectivamente podemos rastrear en las novelas indicios que nos conduzcan a pensar en los golpes de Estado mencionados, y también es posible demostrar que se recurre permanentemente a la dicotomía tragedia-comicidad para abordarlos:

En televisión apareció de nuevo el Mayor que se había comido la mosca. Se le notaba sereno, un poco ojeroso, y cuando hablaba parecía masticar algo, y es que yo creo que tenía las alitas del insecto en las muelas porque cada tanto trataba de escupir, No habló mucho. Solo lo necesario para pedirle a sus compañeros que terminaran de entregarse. No se puede negar que tenía mucha presencia aquél hombre porque en tantas horas nadie lo vio peleando en ninguna parte y sólo volvió apareció para rendirse. (Méndez Guédez, 2000: 208)

Este episodio recrea la rendición de Hugo Chávez, en el año 1992, dado que la intentona golpista había fracasado. Podemos captar cómo la ficción trastoca nuevamente la historia con mayúsculas al convertir al personaje en una caricatura. Pierde cualquier

atisbo de solemnidad gracias a la anécdota de la mosca que debe tragarse durante el discurso y que no lo deja comunicarse coherentemente.

Más allá de lo risible de la escena anterior, debemos destacar que una forma de estar en dos o más lugares simultáneamente es a través de los medios de comunicación, los cuales se han hecho cada vez más imprescindibles pero que también juegan a favor de manipulación. Así como Estela/Maricruz es testigo del fracaso de la intentona golpista a través de la televisión, a Henry y a Simao les llega información sobre su país de origen gracias a ese mismo vehículo de información:

En la calle, los periodistas afirmaban que se respiraba una normalidad completa; y sólo al fondo se veían ambulancias recogiendo cuerpos que sangraban en el piso de una forma bastante normal. Henry se emocionó con esas palabras de resistencia, pero diez minutos después, desde el mismo lugar en el que había hablado el Comandante, apareció un grupo de militares y civiles diciendo que habían intentado solicitar la renuncia y la rendición del Presidente, pero que había sido imposible alcanzarlo cuando justo a la medianoche salió descalzo, envuelto en la bandera como si fuese una batola hindú y dando alaridos para que pensarán que era una abuelita con un ataque de nervios. Henry se mordió los nudillos. (Méndez Guédez, 2012: 186)

Este fragmento extraído de *Chulapos Mambo* se inspira en el golpe de Estado de 2002, en el que brevemente Hugo Chávez desaparece de la escena pública en extrañas circunstancias. Se retoman en él dos hechos importantes ligados al caos social que se produjo durante las horas que el presidente estuvo en paradero desconocido: por un lado, la actitud descarada de los medios de comunicación al intentar ocultar la magnitud de lo que estaba pasando y, por otro, la cobardía del presidente representado en ese imaginario Comandante que huye camuflado.

Podemos apreciar que, tanto en *Árbol de luna* como en *Chulapos Mambo*, la figura de Hugo Chávez aparece recreada llevando su cobardía al límite de la ridiculización. Mientras el Comandante sale huyendo gracias a un inverosímil camuflaje, el Mayor que se traga la mosca tuvo la habilidad de escurrirse en los peores momentos. Asimismo, otro elemento coincidente en el tratamiento de la realidad política venezolana que se refleja en ambas novelas es la manera cómo viven a través de la televisión esos eventos traumáticos. Estela/Maricruz dentro del país, Henry fuera de él.

Con este último detalle, Méndez Guédez nos recuerda que sin duda alguna los medios de comunicación también influyen en la noción que manejamos de la *comunidad imaginada* a la que pertenecemos, en tanto gran parte de la construcción de significados que circulan socialmente a través de ellos inciden de forma decisiva en la manera como nos cohesionamos los ciudadanos. La televisión es un importante piso semántico para las *mediaciones culturales* (Martín Barbero, 1991), en el sentido de que en ella pueden ser rastreadas marcas específicas de un referente real convertido en un hecho significativamente cultural para una gran masa de receptores-espectadores. A través de un medio de comunicación masiva es posible encontrar sentido de pertenencia a una comunidad. De esta manera, las novelas estudiadas en este apartado igualmente contribuyen a que determinados significados circulen y se revitalicen códigos sociales de una misma *comunidad imaginada*:

En la televisión reapareció el Comandante. Saludaba desde un balcón, golpeaba con el puño derecho su mano izquierda, como si estuviese machacando a alguien. Luego extrajo un crucifijo de un bolsillo y lo besó, diciendo que el propio Dios le había

hablado durante las horas en que perdió el poder para decirle que debía regresar y salvar al mundo. (Méndez Guédez, 2012: 205)

En este fragmento de *Chulapos Mambo* encontramos muchos de los archiconocidos gestos que Hugo Chávez repetía una y otra vez en sus mítines: la señal del puño y el beso al crucifijo. También Méndez Guédez se mofa de su desquiciada idea de que era el elegido por Jesucristo y por Simón Bolívar para dirigir la nación. Respecto a este último detalle, las fabulaciones creadas en su mente de ser el único salvador posible de la patria bolivariana, en la mayoría de los casos adquiriría una dimensión avasallante.

Ahora bien, todas las situaciones paradójicas con las que nos topamos en *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo*, incluyendo esta última sobre la revisión de la historia desde una mirada periférica, forma parte de una tendencia de la narrativa latinoamericana reconocida como neocostumbrista por Gallego Cuiñas (2018):

La epicidad orgánica de los grandes relatos del *Boom* ha sido sustituida por un crisol de relatos mínimos, locales -e incluso comunales- que ponen en tela de juicio la Historia, para centrarse en anécdotas banales y prosaicas. (...) Lo íntimo es político y su lenguaje deviene económico, exiguo, enraizado en la imposibilidad de la comunicación con el yo, recipiente del secreto y la verdad.

Tal lugar común hace que la temporalidad dominante sea el presente, en el que se proyectan una miríada de textos sobre la experiencia cotidiana, como si de una especie de neocostumbrismo se tratase. (Gallego Cuiñas, 2018: 2)

Al reconocer que nuestra percepción y asimilación de la realidad hoy en día es fragmentaria y heterogénea, como leemos entrelíneas de la cita de Gallego Cuiñas (2018), debemos asumir también que la literatura más contemporánea da un giro hacia lo mínimo para devolvernos una visión del referente real con variaciones considerables. Lo íntimo como modo de apropiación cultural, el cambio en los usos sociales de los productos simbólicos, los nuevos tipos de relación entre los sujetos y los medios que utiliza la

*máquina cultural* para hacer llegar los productos simbólicos a la masa receptora, todo ello nos conduce a reflexionar bajo qué condiciones cada perspectiva narrativa se ve influenciada por el marco sociocultural donde se inserta.

Soñé que volvía  
pero una vez allí  
tenía miedo  
y quería irme  
a cualquier otro lado.  
C. Peri Rossi

## 5. *Tal vez la lluvia y La ola detenida*

### 5.1. Dislocaciones derivadas del regreso

Llegados a este punto del análisis del corpus, podemos afirmar que las propuestas narrativas de Méndez Guédez que estamos investigando son oscilantes en dos sentidos. Por un lado, en las novelas *El libro de Esther*, *Arena negra*, *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo* las oscilaciones entre Venezuela y España se recrean sin necesidad de que los protagonistas se muevan entre uno y otro destino; esto da como resultado que tengamos un país de origen que se reconstruye imaginariamente a partir de los estímulos que aporta el de residencia. Por otro, en las novelas que estudiaremos en este apartado, *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida*, el desplazamiento hacia ese lugar de origen sí se ficcionaliza al interior de las historias y este hecho permite que emerja una lectura crítica de las circunstancias que se originan en torno al regreso migratorio.

Recordemos que *El libro de Esther* comienza cuando Eleazar está en el avión a punto de aterrizar en Tenerife; todos los recuerdos que va reconstruyendo de su pasado en Caracas están ligados a lo que va viviendo en Canarias, gracias también a los indios y a los inmigrantes de segunda generación con los que se topa. Por su parte, *Arena Negra* se desarrolla entre Madrid y Santiago de Chile, pero el trauma de la protagonista porque su padre los abandonó para irse a Venezuela marca todo el tono narrativo de la novela e igualmente permite que conozcamos algunas vivencias de ese emigrante en tierras venezolanas o que haya una necesidad constante por encontrar respuestas que ella desconoce en tanto su padre finalmente decide morir en Barquisimeto. En *Árbol de luna*,

Estela/Maricruz y Tulio están en España y en medio de las peripecias que les toca hacer para sobrevivir nos remiten a sus referentes culturales venezolanos a través de unas cartas y un diario, en los que la reconstrucción de un pasado individual y colectivo es fundamental para la comprensión de la intención última de la novela. Y en *Chulapos Mambo*, Henry y Simao experimentan toda su degradación moral en Madrid; no obstante, su pasado en un país que es perfectamente asociable a Venezuela va enriqueciendo el conocimiento del lector sobre algunos rasgos identitarios venezolanos.

Ahora bien, en *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida*, como apuntamos más arriba, los protagonistas viajan a Caracas y esa oscilación cultural entre Venezuela y España adquiere otra connotación en tanto las nuevas vivencias permiten evidenciar una contradicción propia de los procesos migratorios: el retorno al país de origen entraña un impacto inevitable, ya que las circunstancias de vida suelen haber cambiado a lo largo de los años. La topografía imaginaria que recrea Méndez Guédez en estas novelas del corpus, esas ciudades de ficción que intentan parecerse a las de los recuerdos de los protagonistas, se van haciendo cada vez más incomprensibles porque se imponen nuevas dinámicas urbanas.

En este mismo orden de ideas, Carreño (2011) plantea que esa mirada escindida de algunos personajes migrantes de Méndez Guédez, la cual se debate entre el recuerdo de un país y su presente cada vez menos asimilable, se convierte en una mirada extrañada por los cambios:

En la narrativa de Méndez Guédez son frecuentes los personajes migrantes, oscilantes entre un pasado que se transforma líricamente en el recuerdo (pero que muestra síntomas de las crisis que causa la inmigración) y el presente de un país que no se termina de asimilar, y al que se representa con una mirada que algunos críticos describen como de “extrañamiento” (López Ortega, Pacheco y Gomes, 2010: 496). (Carreño, 2011:90)

Este “extrañamiento” que refiere Carreño (2011) nos conduce a otra dimensión de algunos procesos migratorios en los que los migrantes tienen la oportunidad de volver a sus países de origen, sea de paso o como retorno permanente. Los que vuelven se convierten en extraños porque sus lugares de referencia, por lo regular, han desaparecido o han cambiado sustancialmente. Por ello, al interior de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* encontramos unas reflexiones sobre el proceso de emigración en sí mismo, y sobre el duelo migratorio que no encontramos en las otras novelas incluidas en nuestro corpus. Este hecho obedece, principalmente, a que en estas últimas obras se completa el ciclo, por decirlo de una manera, de ida y vuelta de algunos migrantes.

Sobre estos últimos aspectos, queremos enfatizar que el proceso migratorio vivido por los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* se recrea como una huella indeleble en la sensibilidad de quien vive esta experiencia. Sin duda con más melancolía en *Tal vez la lluvia*, pero en ambas novelas la sensación de que los migrantes tienen una herida imborrable es evidente. Prengler (2019) la denomina *herida psíquica*:

Emigrar es un proceso muy complejo que involucra la pérdida de un lugar, de un tiempo histórico, del sentimiento de identidad y pertenencia, de lo cotidiano. Es el desarraigo de la tierra que nos vio nacer, de los seres amados, todo lo cual infringe una profunda herida psíquica que probablemente no deja de sangrar a pesar del paso de los años y cuya cicatriz estará siempre presente y visible en la vida del emigrante. (Prengler, 2019: 144)

Heridas, cicatrices, marcas visibles perdurables, Pengler (2019) en esta cita nos acerca a una concepción dolorosa del proceso migratorio en la que *pérdida* es una palabra clave para comprenderlo, así como la dimensión psíquica del mismo. En las novelas que analizaremos en este apartado la migración es ficcionalizada, efectivamente, como una herida imborrable en la vida de los protagonistas.

Adolfo, el protagonista de *Tal vez la lluvia*, experimenta el shock originado por falsas expectativas creadas en torno al regreso; siente en carne propia el típico extrañamiento del que vuelve a su país de origen después de muchos años. Le parece, sobre todo, que el paisaje humano no se asemeja en nada al que dejó cuando salió del país: tristeza generalizada, pesimismo colectivo atizado por las extenuantes nuevas rutinas impuestas por la escasez. Incluso llega a sentir miedo en aquellos lugares que otrora fueron sinónimo de felicidad.

Por su parte, Magdalena, la protagonista de *La ola detenida*, al entrar en contacto con su país natal luego de veinte años de ausencia, se ve envuelta en una nueva realidad que solo conoce referencialmente. Fue contratada en España para dar con el paradero de una joven madrileña desaparecida en Caracas, gracias a su conocimiento del entramado sociocultural venezolano; no obstante, al adentrarse en los entresijos de los bajos fondos caraqueños se da cuenta de que la dinámica social se ha enrevesado al punto de volverse asfixiante. Corrupción, connivencia entre cuerpos policiales y grupos paramilitares, civiles al servicio de inteligencias nacionales y extranjeras, son solo algunos de los matices oscuros de la ciudad.

Debido a que cada uno vuelve a Caracas por motivos distintos, es lógico que los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* reinterpreten la topografía de la misma desde perspectivas también diferentes. No vuelven a la misma ciudad de su juventud, ya que Adolfo lleva más de quince fuera y Magdalena dos décadas, pero es que tampoco la van reviviendo de la misma forma. Mientras Adolfo tiene contactos fugaces con la ciudad gracias a un par de paseos en coche a toda velocidad que le proporciona su amigo Federico, siempre temeroso de lo que les pueda suceder debido a la inseguridad reinante; Magdalena debe reconstruir los últimos pasos de la chica a la que está buscando, y para ello se ve en la necesidad de coger el metro, moverse en taxi por el centro de Caracas, recorrer varios sitios de encuentro con sus informantes. Como podremos constatar más adelante, son dos escenarios de regreso temporal distintos; de allí que las reflexiones sobre la decepción que implica ese retorno se viva de manera diferente en cada caso, aunque coinciden en el hecho de que comparten la herida psíquica descrita por Prengler debido al hecho de haber emigrado.

Por otro lado, también ambas novelas comparten el tono pesimista, en lo que respecta al miedo que produce Caracas en aquellos que le han perdido el pulso a la ciudad y a la institucionalización de la violencia como forma de vida, que han detectado algunos críticos, como Rojo (2016), en la narrativa venezolana contemporánea:

Como nación hemos sufrido zarpazos y fracturas en el orden institucional, social, natural y civilizatorio que han tenido consecuencias todavía no estudiadas a cabalidad. Sin la violencia social del Caracazo en 1989, la violencia política de los golpes de Estado de 1992 y del 2002, la violencia natural del deslave de 1999, la violencia institucional que ha significado el gobierno poco democrático que hemos tenido desde 1998, no se hubieran generado estos reveses de una violencia general delincencial o

el desarraigo. Estas son nuestras heridas, que configuran la base en la que se sostienen nuestros miedos y nuestra literatura reciente. (Rojo, 2016: 656)

En concordancia con la idea de Prengler (2019) sobre la emigración como herida imborrable en la psiquis de los seres humanos que se ven en esa tesitura, Rojo (2018) nos describe un panorama literario que refleja imaginariamente los “zarpazos” que ha sufrido la población venezolana desde finales de los años ochenta: el “Caracazo”, el deslave de Vargas, los dos últimos golpes de Estado, el gobierno poco democrático instalado desde 1998. Rojo, en este caso, habla de “heridas en la narrativa venezolana contemporánea” y relaciona causalmente todos esos infortunios enumerados con una literatura llena de miedos, de violencia, de desarraigo.

Estas mismas heridas son visibles en *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida*, lo cual nos conducirá por una vía interpretativa en la que las coincidencias con el tipo de literatura que se está publicando en Venezuela en estas primeras décadas del siglo XXI es mucho más evidente que las que la une a la *literatura de la inmigración* producida en España durante este mismo periodo.

Con respecto a las similitudes de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* con la narrativa venezolana más reciente, nos atenemos a los argumentos de Lecuna y Barrera Tyszka (2019) que defienden la reaprociación del tema de la violencia como soporte ficcional recurrente de la misma:

El tema de la violencia, que había quedado de lado hacia finales de los setenta, todos los ochenta y buena parte de los noventa, reaparece con mucha virulencia en la narrativa venezolana actual. Durante los sesenta y comienzos de los setenta, fue un asunto tan principal que llegó a hablarse de “narrativa de la violencia”, “literatura de la violencia” o “ciclo de la violencia”. Este término incluía novelas, relatos y

testimonios ligados a la experiencia de la lucha armada, de la guerrilla y de la contrainsurgencia que sacudieron a la recién estrenada democracia venezolana durante muchos años. (Lecuna y Barrera Tyszka, 2019: 143)

La violencia es una temática ineludible en *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida*, pero asociada a la criminalidad -no a la lucha armada, como sus antecedentes literarios venezolanos-, y esta tendencia también es detectada por Lecuna y Barrera Tyszka (2019) en la narrativa venezolana de entresiglos:

Un grupo de obras que comienza a publicarse en la última década del siglo XX y, sobre todo, a partir de la primera del XXI, retoma el tema de la violencia desde ángulos distintos produciendo textos con una idea de país más diversa, con menos pretensiones totalizantes. La violencia no responde a un orden político o social claramente predeterminado. Es, más bien, criminal, arbitraria, ciega, absurda. (...) Se trata de una narrativa que ya no está politizada en el sentido tradicional o, por lo menos, que ya no es política en el mismo sentido que lo era en la narrativa de los setenta. Es una narrativa que no habla de un Estado que descarga violencia, que reprime o que le hace la guerra a un sector de la sociedad, o que le hace frente a la izquierda insurgente armada. Cuando aparece el Estado, se muestra como un monstruo arbitrario y sin sentido. (Lecuna y Barrera Tyszka, 2019: 144)

Méndez Guédez también explora estas temáticas, y le aporta un sello distintivo al ubicar la perspectiva narrativa en emigrantes que retornan a Venezuela por breve tiempo. Así esa criminalidad “arbitraria, ciega y absurda” o ese Estado monstruoso y sin sentido se magnifican aun más -si es posible- ante la mirada atónita de los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida*, acostumbrados ya a escenarios sociales menos estresantes.

Ahora bien, aunque Méndez Guédez con este giro narrativo descarnado y violento -poco habitual en su obra en general- se acerca más al contexto literario venezolano más reciente, en *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* hay una inestabilidad evidente en los protagonistas debido al regreso temporal a su país de origen que igualmente ha sido tematizada por otros escritores hispanoamericanos que forman parte de la *literatura de la*

*inmigración* publicada en España en el siglo XXI. En este sentido, Mesa Gancedo (2021) sostiene que las obras que tocan el retorno le imprimen al mismo un tono elegíaco derivado del fracaso o de la resignación del emigrante:

La condición inestable del sujeto migrante queda subrayada en los relatos que tematizan explícitamente la cuestión de la ida o de la vuelta, la salida, la llegada y el eventual retorno. Por lo general, el impulso de partida es eufórico o melancólico: hay un proyecto expansivo que se realizará en el nuevo espacio o bien se trata de una huida de condiciones de vida precarias. La tematización del retorno es menos frecuente y suele implicar un tono elegíaco: de fracaso o de resignación. (Mesa Gancedo, 2021: 319)

Tal como ocurre con el tratamiento de la violencia criminal, en *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* Méndez Guédez le da la vuelta a la temática del regreso, porque sus protagonistas no vuelven de manera indefinida a su país de origen fracasados o resignados. De esta manera, nuestro autor fija un posicionamiento claro en torno a su lugar como escritor hispano-venezolano: si bien se nutre de las temáticas que aparecen con frecuencia en la *literatura de la inmigración* de España, el tratamiento de las mismas suele ser diferente. Y esto lo demostraremos, en este capítulo en particular, a partir de dos elementos básicos escogidos para nuestro análisis: en *Tal vez la lluvia*, la inestabilidad que experimenta el sujeto debido al proceso migratorio vivido no anula las bondades del re-arraigo como mecanismo para poder seguir adelante; y en *La ola detenida*, la singular protagonista de esta novela negra se aleja de las representaciones habituales de las mujeres en este tipo de literatura, ya que además de ser la detective utiliza procedimientos poco ortodoxos que incluye buenas dosis de brujería. Todo esto como confirmación de una narrativa que tematiza el proceso migratorio colmado de tintes excesivos y de

acontecimientos al límite, pero sin rastro de conmiseración o de exotismo frente a la figura del migrante venezolano de las últimas décadas.

## **5.2. *Tal vez la lluvia***

### 5.2.1. Solo estoy de paso

*Tal vez la lluvia* comienza con la llegada de Adolfo, el protagonista, al aeropuerto internacional Simón Bolívar ubicado en Maiquetía. Lo recibe su amigo y vecino Federico. Un tono melancólico inunda toda la propuesta narrativa de la novela; por tanto, parece que este paréntesis en la vida de Adolfo está siempre como suspendido en el tiempo y marcado una lentitud y un distanciamiento que también caracterizan al personaje.

Aunque en *Tal vez la lluvia* nuestro autor logra ahondar en esas frustraciones inesperadas del regreso, desde el inicio de la historia Adolfo deja claro que sólo está de paso en Caracas:

Pero había transcurrido demasiado tiempo. Ahora el vuelo no ocurría por una mudanza; se trataba apenas de una visita: un par de semanas en Caracas para poder cobrar la minúscula herencia de la abuela y vivir unos días tirado en casa, comiendo los guisos de mi madre, sin pensar, sin ir al trabajo. (Méndez Guédez, 2009: 15-16)

Como si asistiéramos al resquebrajamiento paulatino de una inmensa valla publicitaria que vendía a Venezuela como lugar paradisíaco, en *Tal vez la lluvia* los acontecimientos nos van llevando por las grietas de una ciudad otrora próspera y pujante. Muchos de los presupuestos que damos por sentado en torno al regreso al país de origen se ven cuestionados por un hombre abúlico que, como podemos apreciar en la cita

anterior, tiene unos intereses puntuales: cobrar una pequeña herencia y pasar unos días al abrigo familiar. A través de un personaje con tal desapego, Méndez Guédez desmiente la idea generalizada de que la felicidad para los emigrantes sólo se verá completa a través del regreso a los orígenes.

Como todo drama humano, la migración es plural y diversa. Y en esta gran amalgama que son los emigrantes también tienen cabida aquellos que eligen no regresar de manera definitiva, tal como señala Carreño (2011):

Aunque el emigrado y el expatriado pueden volver a su país de origen con las facilidades del transporte, esta posibilidad suele ser remota. No hay esperanza ni deseo de regresar; el pasado es como una música inconclusa que se repite incansablemente, como una herida que no termina de cicatrizar. (Carreño, 2011: 99)

Carreño (2011) hace esta afirmación luego de haber analizado varios cuentos y películas venezolanas de principios del siglo XXI que tocan el tema de la emigración de venezolanos al resto de países americanos y a Europa. Como queda explícito en la cita, y tal como les ocurre a muchos de los personajes descritos por Carreño, el protagonista de *Tal vez la lluvia* no tiene esperanza ni deseo de regresar definitivamente a Caracas. Incluso Méndez Guédez va más allá en el desarrollo de esta supuesta contradicción, ya que lo que le espera a Adolfo en Madrid es un trabajo mediocre que apenas le da para comer y un depósito que le han prestado unos amigos para que no duerma en la calle. Este hecho deja al descubierto que un nuevo arraigo puede materializarse de una forma imprevista, lo importante en todo caso es la madurez con la cual se asume esa nueva etapa de la vida.

Por otro lado, en la aparente indiferencia de Adolfo percibimos que se esconde una mirada crítica a todos aquellos estereotipos de emigrantes con una idea de nacionalidad limitada a un espacio geográfico. De allí que ante sus ojos el deterioro de la ciudad, debido en buena parte al fracaso de un proyecto político con un líder esperpéntico, sea cada vez más evidente:

Subimos a Caracas por una carretera estrecha, llena de curvas y agujeros. No recordaba que antes fuera tan incómodo ascender a la ciudad. En las paredes externas de muchas casas agrietadas vi fotografías o retratos del Presidente: en uniforme militar, vestido de civil, con camisas rojas, disfrazado de beisbolista, con uniforme del siglo XIX, acompañado de Jesucristo, acompañado del Che, acompañado de Simón Bolívar, caminando sobre las aguas, repartiendo hogazas de pan y arepas entre niños de rostros macilentos, ataviado con traje de cirujano, disfrazado de súper héroe con capa; incluso distinguí una fotografía en la que mostraba un torso atlético que debía pertenecer a un fisicoculturista. (Méndez Guédez, 2009: 28)

En *Tal vez la lluvia* Méndez Guédez vuelve a hacer uso de descripciones como esta donde lo absurdo conduce al lector a la perplejidad. Resulta incomprensible para muchos la figura de un presidente tan carismático y multifacético, que al mismo tiempo sea un inepto gobernando. Las circunstancias sociales de este contexto profundamente desesperanzado y sin sentido tienen una estrecha relación con los acontecimientos políticos que se asoman en la novela, tal como refiere Carreño (2011):

En su obra asoman los conflictos políticos de Venezuela, pero no todo gira alrededor de ellos. Sus personajes también se pasean entre la infancia y la adolescencia, el erotismo y el humor. No faltan alusiones autobiográficas, pero pasadas por el tamiz de la recreación ficcional, sin caer exclusivamente en lo testimonial. (Carreño, 2011: 91)

Efectivamente, no toda la historia que se desarrolla en *Tal vez la lluvia* gira en torno a los conflictos políticos; sin embargo, este telón de fondo le otorga complejidad al

fenómeno de la emigración venezolana que en ella se representa y que, para principios del siglo XXI, seguía siendo incipiente:

Mientras regresábamos a casa aproveché para preguntarle a Federico por antiguos compañeros del liceo y la universidad.

¿Y Patricia?

Se fue a Roma hace unos meses.

¿Y Morella?

En Miami, desde el año pasado.

¿Y Gerardo?

En Tenerife.

¿Y Diego?

Se va pronto a Costa Rica.

¿Y Roberto?

A Roberto lo mataron aquí en un atraco para quitarle los zapatos.

¿Y Fátima?

En Lisboa.

¿Y Kevin?

A Kevin lo mató la Guardia Nacional en una protesta.

¿Y Pablo?

Se peleó con un socio, está preso por contrabando.

¿Y Carmen?

En Mallorca, pero antes casi la mató el ejército en una protesta; la torturaron dos días. Un sargento le pisó la cabeza durante horas. Luego la metieron en un cuarto cerrado con un montón de gente y les lanzaban lacrimógenas.

¿Y Marga?

En Buenos Aires.

¿Y Mario?

Tardó como mil años en graduarse, luego dirigió una emisora de radio del gobierno; después se escapó a Los Ángeles por un escándalo con una maleta llena de dólares.

¿Y Heriberto?

Se casó con una muchacha quince años menor que él, la abandonó a los meses. Luego le dio un infarto, se murió.

¿Y Francisco?

De Francisco no se sabe nada desde hace un tiempo, antes de eso lo vieron en la calle: había fundado una secta mística que sólo se alimenta de lechugas, y que anuncia el fin del mundo cuando en el Ávila aparezcan siete volcanes escupiendo fuego y chorros de petróleo.

¿Y Noelia?

Noelia no se fue a ningún sitio, se suicidó. Nunca se supo por qué.

La boca me quedó reseca. Preferí no preguntar más. Fue el propio Federico quien me dijo que éramos la promoción de doctores y licenciados que mejor desempeño estaba

teniendo en todo el mundo en diversas labores de camareros, lavaplatos o mucamas de hotel.

Al único que le ha ido bien es a ti, que has podido quedarte fuera dieciséis años sin volver nunca, murmuró con voz fatigada. Y quizás a Francisco, eso de las lechugas debe haberlo convertido en alguien muy feliz y sereno. (Méndez Guédez, 2009: 99-100)

Vemos en esta larga cita que Adolfo le pregunta a su amigo Federico por trece excompañeros de clase, y ninguno de ellos ha tenido mejor suerte que la suya. Podemos apreciar en esta concatenación de infortunios personales, una crítica áspera sobre cómo se van constriñendo cada vez más las expectativas de vida y de futuro de la población joven venezolana. De forma mordaz, Méndez Guédez vuelve a asomar el tema político sin necesidad de representar un conflicto ideológico entre los personajes, sino a través de la representación irónica del fenómeno de la diáspora venezolana.

Asimismo, *Tal vez la lluvia*, al incorporar alusiones a un contexto sociocultural asfixiante como el descrito en el fragmento anterior, se suma a la hornada de la narrativa literaria venezolana que ha abordado esta temática:

El complejo panorama político [del siglo XXI], con consecuencias económicas y sociales importantes que afectan la vida económica y social de cada uno de los venezolanos, ha disparado un éxodo sin precedentes (principalmente hacia España y los Estados Unidos) que la ficción literaria no ha tardado en representar. (Pacheco, 2008: 36)

Si en *El libro de Esther y Arena negra* Venezuela puede ser vista todavía como el “país de inmigrantes” que definió el mismo Pacheco (2008), en *Tal vez la lluvia* se confirma ese cambio en el imaginario colectivo que explicamos en el capítulo 2: la diáspora forma parte de su identidad nacional. Y toda una generación puede dar cuenta de ello, si nos ceñimos al caso de Adolfo y de sus excompañeros de clases.

Por otra parte, en lo que respecta a los virajes narrativos detectables en *Tal vez la lluvia*, tenemos que destacar la recreación con toques mordaces que logra Méndez Guédez de una tragedia humana sin precedentes en Venezuela: esa retahíla de casos perdidos, ese contingente de profesionales infravalorados que han debido irse o están a punto de hacerlo porque han sido víctimas del hampa, o torturados, o perseguidos por la justicia; jóvenes muriendo por una sanidad pública inexistente, suicidándose por desesperación o debido a la escasa atención a la salud mental.

También es determinante para la consolidación de este clima enrarecido que domina la novela, la omnipresencia de la figura presidencial. Ya veíamos una muestra en una cita anterior cuando Adolfo apenas llegar al país se encuentra con un escenario dominado por la maquinaria propagandística del gobierno, que intenta a toda costa vender una imagen del presidente como alguien cercano, pero a la vez casi divino porque compite en igualdad de condiciones con Jesucristo o Simón Bolívar. Un salvador, a fin de cuentas, cuya pretensión es eternizarse en el poder y conseguir el tan anhelado don de la ubicuidad:

¿Qué pasa?, pregunté al perrero señalando con el dedo. El muchacho me miró con desconfianza y musitó:

Mi comandante está inaugurando un túnel nuevo para el metro, así celebra los diez años que lleva mandando y los treinta que le faltan.

Comprendí que todos los canales de televisión y las emisoras de radio del país transmitían desde hace una hora los intentos sudorosos del Presidente por quebrar la roca con un taladro inmenso. (Méndez Guédez, 2009: 95)

El hastío que genera la omnipresencia de gobernantes tiránicos, así como un país cada vez más cerca del colapso generalizado, se convierten así en una justificación verosímil para la fraudulenta propuesta que le hace Federico a Adolfo al reencontrarse: quiere

casarse con él en España para poder salir de Venezuela y contar con un estatus migratorio que le permita abrirse camino legalmente. Una vez allí cada uno continuaría con su vida:

¿Así que quieres tener visa para poder ir a Europa?, susurré para romper el incómodo silencio.

La necesito, contestó con sequedad.

¿Ocurre algo grave?

Federico soltó una risa asmática y amarga. Elevó su dedo y señaló hacia la calle.

Ocurre esto, Adolfo.

Lancé la mirada hacia afuera. No observé nada especial. Caracas bajo la lluvia: colores vivos, olores de mango maduro y gasolina, árboles repletos de flores enfermas. Desde que me marché apenas tuve noticias del país. Nunca leía periódicos, ni me interesaba por escuchar noticias de ese lugar al no intenté volver en tantos años. (Méndez Guédez, 2009: 29-30)

Ni siquiera el reencuentro con su antiguo amigo Federico logra disipar el extrañamiento que experimenta Adolfo desde su llegada a Venezuela; todo lo contrario, lo acrecienta aún más dada la proposición tan inesperada que le hace. Federico es de los pocos de su generación que no se ha mudado de Caracas y ha intentado sobrevivir en ella, por ello es un caso emblemático de la asfixia que pesa sobre la juventud venezolana, de una identidad apresada por circunstancias de país cada día más invivibles. Adolfo, por el contrario, no sólo lleva mucho tiempo fuera; tiene años desconectado de aquél lugar al que no ha intentado volver. Es lógico que ambos muestren al lector perspectivas diametralmente opuestas de una misma realidad.

Esta es la manera como Méndez Guédez estructura la crítica a las circunstancias políticas que dominan el escenario venezolano de finales del siglo XXI: con un asomo de las mismas sin girar en torno a ellas exclusivamente, como señala Carreño, y con la

tendencia a la hiperbolización de las escasas posibilidades de salir ileso de todo aquello (aunque la estancia sea breve).

### 5.2.2. El hogar desde la distancia

Veíamos que el hecho de que haya pasado tantos años fuera de Caracas, le proporciona al protagonista de *Tal vez la lluvia* una mirada menos infame de la ciudad de la que tiene Federico. Por eso, evidente en la cita anterior, le es muy difícil comprender por qué su amigo le hace aquella proposición tan absurda. En su incredulidad, le pregunta si es muy grave su situación y aquél le responde señalando lo que le rodea, sin percatarse de que Adolfo tiene una apreciación de ese entorno que prácticamente quedó congelada el día que partió.

De acuerdo con lo que sugiere Molloy (2015), ese es uno de los efectos más comunes que sufren los migrantes cuando se ha interpuesto la distancia entre el sujeto y su lugar de origen:

El hogar no es el hogar hasta que se lo ha dejado atrás y se vuelve una construcción imaginada, ya sea como punto de referencia (es el caso, por ejemplo, de los Cronistas de Indias cuando comparan Tenochtitlán con Sevilla en el mes de mayo) o como objeto de añoranza. Como observa George van den Abbeele en su brillante análisis de la economía del viaje, el *oikos* (punto originario de partida) nunca coincide con el punto de regreso. La vuelta al hogar, estrictamente hablando, es imposible. (Molloy, 2015: 26)

En *Tal vez la lluvia*, para el protagonista es imposible regresar a ese hogar del que partió hace muchos años, en el sentido que refiere Molloy, ya que no coinciden el punto

de partida con el del retorno: el país ha quedado congelado en la mente de Adolfo. En medio del desconcierto que experimenta este personaje, de la *dislocación* diría Molloy (2015), hay una ciudad imaginada -la Caracas de hace trece años- que se añora en algunos momentos. Pero, sobre todo, hay un sentimiento de impotencia ante lo inocultable: las manifestaciones violentas que ahora dominan la dinámica urbana venezolana.

Para lograr este efecto de perplejidad constante en el protagonista de *Tal vez la lluvia*, Méndez Guédez crea una atmósfera desconcertante procurando que la amenaza de la violencia criminal vaya in crescendo. De esta manera, Adolfo pasa a formar parte de un debate ideológico sobre el devenir político de la Venezuela de los últimos años sin necesidad de enzarzarse en discusiones con otros personajes. Lo hace moviéndose de manera incómoda por una realidad que lo desconcierta a cada tanto, tal como afirma Alario (2006):

Los protagonistas de Méndez Guédez se mueven en un ambiente político convulsionado, del que les parece imposible escapar, pero son ajenos al debate ideológico. En todo caso, los elementos de naturaleza ideológica están presentes a través del enfrentamiento de los personajes ante una realidad que los sobrepasa. (Alario, 2006: 32)

Efectivamente, en *Tal vez la lluvia* la cotidianidad se ve interrumpida de forma constante por esos enfrentamientos con una realidad agobiante de los que habla Alario (2006). Así, Adolfo se ve constantemente bombardeado por las señales de un país que va reconstruyendo desde las ruinas. Apenas al llegar se da cuenta de que la maquinaria propagandística del gobierno de turno ha trascendido el escenario público y ha logrado colarse en la intimidad de los hogares; también los golpes de realidad que le llegan a

través de su amigo Federico le devuelven una imagen de país que, incluso, se ha vuelto nocivo para la salud de muchos de sus habitantes:

Yo no te pediría esto si no fuese la última oportunidad que tengo de no volverme loco, musitó Federico y me mostró sus manos: llagas y peladuras que parecían un húmedo mapa colocado sobre su piel.

¿Qué tienes?

Estrés, mucho estrés. Esta semana es la piel, la semana pasada se me dormían los talones; hace un par de meses me senté en la cama y sentí que algo se quebraba en mi espalda, estuve de reposo un montón de tiempo porque se me rompió un músculo. También pensé tres veces que me estaba dando un infarto.

¿Y los médicos?

Ya me han hecho montones de exámenes. Estoy perfecto, Adolfo. Excepto porque cualquier día de estos me voy a morir de un ataque. Venezuela me está matando, necesito irme al carajo y en ningún sitio me quieren. (Méndez Guédez, 2009: 30-31)

En este momento todavía Adolfo no puede entender la desesperación de su amigo, y está reacio a acceder a la propuesta de matrimonio. Aunque Federico señala que es su última opción, aquél aun parece no caer en cuenta de la gravedad de la situación. Por ello la narración se va encargando de acentuar el desconocimiento del pulso de la ciudad que ahora tiene Adolfo debido a los años de ausencia:

En una calle estrecha, un par de hombres huesudos, con la barriga llena de cicatrices, intentaron detener el Mercedes.

Mete la cabeza entre las rodillas, ordenó Federico.

Obedecí y mi amigo maniobró para esquivarlos. Escuché el sonido chirriante de las ruedas, el estallido de algo que podía ser una botella, y unos rugidos destemplados, roncós. (...)

Eso era un atraco, ¿no?

Tal vez. O a lo mejor querían secuestrarnos. Ahora secuestran a cualquiera y tu familia debe hacer una oferta de dinero si quiere volver a verte. También puede ser que necesitaran ayuda porque acababan de robarlos a ellos. (Méndez Guédez, 2009: 28-29)

La paranoia de Federico es de tal magnitud, que no puede deslastrarse ni un momento de una forma de razonamiento totalmente trastocado por el trauma de la violencia

cotidiana. Este episodio corresponde al trayecto que recorren desde el aeropuerto de Maiquetía hasta el barrio donde viven, situado al oeste de Caracas. Quiere decir que, de entrada, Adolfo se ve expuesto a una situación estresante a la que se había desacostumbrado dado el distinto ritmo de vida que llevaba en Madrid. Para Rotker (2019), en América Latina todos están en igualdad de condiciones frente a la criminalidad y la delincuencia:

La guerra civil en las grandes ciudades de América Latina juega claramente con los elementos del miedo y de la rabia; no se trata ya de poner bombas o de irse a la montaña a levantarse en armas contra un dictador o un gobierno corrupto, sino de una violencia que resiste profundamente al sistema entero, resquebrajándolo en lo más profundo: el de las relaciones sociales. Esta guerra civil no declarada, que borra los espacios de diferencia y de diferenciación, permite a todos experimentar la injusticia, la inseguridad, la desigualdad. (Rotker, 2019: 209)

Rotker (2019) hace énfasis en las consecuencias de las ciudades violentas para las formas de socializar y de ejercer la ciudadanía. El miedo, la rabia, dos sentimientos dominantes capaces de opacar cualquier atisbo de humanidad. Federico esquivo el posible peligro sin estar seguro de que sea una emboscada, un nuevo *modus operandi* delincencial o si son unos desgraciados que están pidiendo ayuda; ante la duda, no hay humanidad o solidaridad posible.

Al hilo de esta misma idea, para Rotker (2019) nadie puede creer en nadie en una ciudad violenta porque todos son víctimas en potencia:

La *víctima-en-potencia* se define como todo aquel que, en cualquier momento, puede ser asesinado porque se quiere cobrar un rescate, porque sus zapatos son de marca, porque al asaltante -que hizo una apuesta con los amigos- se le soltó el tiro. La *víctima-en-potencia* es de clase media, es de clase alta, es de clase baja: es todo aquel que sale a la calle y tiene miedo, porque todo está podrido y descontrolado; porque no hay control, porque nadie cree en nada. (Rotker, 2019: 207)

Federico tiene grabado a sangre y fuego que son unas víctimas en potencia, tal como sostiene Rotker (2019); quizás también lo son los que estaban tirados en medio de la nada. En todo caso no importa, y cualquier precaución es poca ante la amenaza constante de una delincuencia desatada. Asimismo, este rasgo que denota Federico en su actuar, tratar de resguardar su integridad física y la de su amigo aun a costa de la falta de humanidad, es una característica del venezolano que ha venido manifestándose en este siglo XXI debido al desbocamiento de las violencias en el país.

De acuerdo con lo que explica (2001), las expresiones de violencia cada vez más deshumanizadas han logrado enfrentar a los venezolanos entre sí:

En algunos casos, es una violencia que se regodea, que se ostenta; en otros, es una violencia que no respeta ningún sentimiento de solidaridad. En la mayoría de estas expresiones encontramos un ansia de destrucción que sobrepasa los límites utilitarios y expresa mucha rabia, desesperación, extrañamiento y enfrentamiento entre los venezolanos. Por eso las calificamos de violencias desbocadas, porque consideramos que acompañan otros rasgos del mundo actual, caracterizados por Giddens (2000), entre los cuales podemos destacar el crecimiento de la pobreza y de la desigualdad, la precarización del trabajo, las crisis de instituciones fundamentales (como la familia y la escuela) y la vorágine del consumismo tecnológico). (Mateo, 2001: 191)

Sin duda alguna Adolfo se ve expuesto a este tipo de violencias desbocadas durante su breve estancia en Caracas. Son estresores que se van manifestando sin siquiera haber llegado a casa, por ejemplo. En la medida que sigue avanzando la historia esos estímulos que en principio le tocan tangencialmente a través de la ansiedad de Federico le herirán de cerca y pasarán de ser amenazas intangibles, o percepciones alteradas de un sujeto trastocado, a convertirse en realidades inescrutables. Adolfo irá mutando en este sentido,

de manera que su actitud inicial casi inexpresiva se va endureciendo con cada golpe que recibe.

Esas condiciones sociales que enumera Mateo (2001) en la cita anterior (la pobreza, la precarización del trabajo, la desigualdad, la indefensión institucional) forman parte ineludible de un entramado cotidiano que Méndez Guédez se empeña en recrear, para lograr que se produzca un aumento progresivo de la sensación de inseguridad personal del protagonista de *Tal vez la lluvia*. A través de varias anécdotas que le toca enfrentar a Adolfo en casa de sus padres se representa una forma de convivencia que está a medio camino entre el hartazgo y la resignación:

Entonces desperté. La madre de Federico apareció en casa de mis padres dando gritos. Unos niños acababan de robarle la cartera con el dinero del mes. Me levanté asustado y caminé hasta el salón. Mis padres consolaban a la mujer, le daban tazas de manzanilla. La mujer se apretaba las manos como si estuviese exprimiendo sus huesos. La vimos llorar un rato, balbucear frases sin sentido. (Méndez Guédez, 2009:131)

Los antiguos vecinos de Adolfo, e incluso sus propios padres, no pueden hacer nada ante la escalada de violencia que van viviendo cada día. No pueden más que ofrecerse entre ellos el consuelo inútil de unas palabras y una infusión, porque están completamente indefensos. Esos niños que le roban la cartera a la madre de Federico actúan con total impunidad porque están respaldados por las autoridades policiales corruptas de la zona. Esa inacción de los vecinos por defenderse de unos ladronzuelos, que golpea la sensibilidad de Federico, no obstante, es una reacción común ante la violencia urbana. Para Rotker (2019), incluso, este “no hacer nada” es un mecanismo de protección en sí mismo:

El cuadro de vivencias cotidianas apunta al sentimiento urbano de la indefensión generalizada y al riesgo de la parálisis (la posición “mejor no hacer nada”, para evitar riesgos o porque a la larga ya nada vale la pena). En el otro extremo, puede producirse en el ámbito social la búsqueda de mecanismos represivos que logren controlar el descontrol. (Rotker, 2019: 203)

Evitar riesgos, sentir que nada vale la pena; estos sentimientos, y muchos otros, que quedan encapsulados en la inacción de los vecinos del antiguo barrio de Adolfo, dan testimonio de un padecimiento colectivo que fija una forma de enfrentar los rigores de la vida citadina cuando la norma es la violencia.

En este mismo orden de ideas, Mora-Salas (2016) sostiene que se ha instalado una nueva “normalidad” en la capital de Venezuela donde el padecimiento de sus habitantes determina el curso de sus vidas. En este sentido, señala que uno de los mayores sufrimientos es la amenaza constante que se cierne sobre ellos debido al incremento de la violencia; aunque, sostiene, no es el único mal social que deben enfrentar en el día a día los pobladores de las grandes capitales de América Latina:

En Caracas, al igual que en otras capitales de países latinoamericanos como Brasil y Colombia, vivimos en la actualidad un incremento de las manifestaciones de violencia en la vida cotidiana; esto como consecuencia de la polarización social, la desigualdad, la exclusión y el debilitamiento de los controles del Estado en materia de inseguridad. (Mora-Salas, 2016: 100)

Es casi imposible no ver reflejo de este el clima de violencia que describe Mora-Salas en *Tal vez la lluvia*. Tampoco podemos obviar que los personajes de la novela se mueven en un contexto cuyo referente real también es considerado una de las zonas más violentas de Caracas, como agrega más adelante la misma crítica:

El oeste de Caracas, zona extensamente poblada, emblemática como lugar de asentamiento de un importante número de familias pobres y, además, el espacio que

aporta una contribución estimable a la cuenta semanal de homicidios en la ciudad, al igual que el género cinematográfico de los westerns norteamericanos, aquí también el oeste es el lugar de los vaqueros, una región sin ley. (Mora-Salas, 2016: 104)

Esta misma percepción que explica Mora-Salas (2016), de que el oeste de Caracas es un pueblo sin ley, también es patente en *Tal vez la lluvia*. Aún más, Méndez Guédez retrata una dinámica urbana enrarecida por personajes amenazantes que Adolfo no recuerda como parte del paisaje humano de su antiguo barrio:

Vamos a dar una vuelta, le dije.

¿A dónde vas?, me interrogó Federico al comprobar que yo caminaba hacia la avenida.

Un paseo.

No, hermano, mejor vamos en mi carro, dijo señalando el Mercedes. En la avenida hay que estar lo menos posible.

Realicé un gesto seco con la mano, como quitándole importancia, y por una de las callejuelas que desembocan cerca de mi superbloque vi a tres motorizados. Avanzaban con lentitud. Llevaban lentes oscuros y en sus caderas asomaban bultos con forma de pistola. (Méndez Guédez, 2009: 92)

Federico se convierte, en la mayoría de los casos, en la advertencia que necesita Adolfo para reconocer el nuevo escenario donde se mueve. Es obvio que el principal interés de Federico es que la vida de su amigo no corra peligro, y por eso siempre está intentando que no se arriesgue más de lo debido. Gracias a esta suerte de hiperbolización de un clima de violencia de por sí extremo en el referente real en el que se inspira, Méndez Guédez apoya buena parte de la lectura crítica que propone sobre el retorno de los migrantes a sus lugares de origen: pretende advertirnos de que las perspectivas que utilizamos para evaluar la calidad de vida de los lugares donde nacemos, o hacia donde nos movemos durante nuestra vida, cambian con el tiempo.

Indudablemente, la violencia y el miedo van vetando ciertos espacios dentro de la misma ciudad. Así explica Lindón (2008) el proceso de demarcación de lugares cotidianos asediado por la violencia urbana:

Desde la perspectiva de la vida en la ciudad, la demarcación de lugares vetados por los habitantes en su cotidiano deambular ciudadano es relevante porque contribuye a profundizar la fragmentación de las ciudades desde las experiencias cotidianas. La demarcación de lugares vetados, lugares casi autoprohibidos por el habitante por constituir lugares de memoria violenta y del miedo, profundiza esa segmentación urbana. (Lindón, 2008: 13)

Federico es el encargado de señalar los lugares “seguros” por los que debe transitar Adolfo; al mismo tiempo, es el que veta siguiendo su “memoria violenta y del miedo”. De esta forma, Méndez Guédez nos demuestra que las expectativas de vida para quienes no han migrado son distintas al del aquel que ha estado fuera por mucho tiempo. Gracias a este contraste de percepciones que logra nuestro autor tenemos al interior de la novela, ese amigo de la infancia del protagonista de *Tal vez la lluvia* es quien encarna el estrés de vivir en una Caracas convulsionada. De allí su desesperación por salir del país, y poder ofrecerle una mejor vida a su familia; es el cable a tierra que devuelve a Adolfo a una realidad que le cuesta asimilar.

Ya veíamos parte de estos contrastes entre la percepción del que se ha ido durante muchos años y el que se ha quedado en el rencuentro entre Alfonso y Federico. El primero tiene la sensación de que el tiempo cronológico ha estado suspendido, que se ha producido un largo paréntesis que no le impedirá volver a encontrar en igualdad de condiciones su rutina, su círculo de amigos; el segundo denota una asfixia insoportable. En un primer momento a Adolfo le resulta casi imposible advertir la peligrosidad de Caracas -aún más

amenazante que cuando él vivía allí-; sin embargo, luego cae en la cuenta de que el miedo es la emoción imperante en su viejo barrio, incluso entre sus padres:

Papá sirvió café en unas tazas de peltre y bebió el suyo de un solo trago. Mi madre colocó sus manos sobre mis brazos. Explicó que no habían podido vender el terreno y la casita de la abuela; que no podían darme dinero pues un grupo de gente del gobierno había invadido el solar. Arrugué el entrecejo. Escuché la voz de mi padre explicando que treinta personas llegaron una madrugada, entraron en la casa, colocaron en las paredes banderas, fotos del presidente y sus tres hijas, y luego declararon el solar, con su conuco y sus dos gallineros, territorio liberado. (Méndez Guédez, 2009:109)

Al miedo por la integridad física, en calles atestadas de ladrones y asesinos, Méndez Guédez agrega el miedo al mismo gobierno por los fraudulentos mecanismos de expropiación de la propiedad privada. Con tintes tragicómicos, los padres de Adolfo le dan la mala noticia de que lo que vino a hacer a Caracas, cobrar una pequeña herencia de su abuela paterna, no va a ser posible porque la casita y los terrenos adyacentes habían sido invadidos y decretados “territorio liberado”. Este eufemismo, obviamente, entraña una flagrante violación a los derechos humanos, pero en la novela aparece representado como un suceso casi inevitable dadas las prácticas gubernamentales de los últimos tiempos. Volvemos a asistir a una normalización de lo extraño, lo incomprensible, puesto que los padres de Adolfo, tal como ocurrió cuando le robaron a la madre de Federico, intentan suavizar el golpe de lo ocurrido con una falsa tranquilidad.

Entonces, en esa esa misma línea de representación crítica del breve regreso del protagonista de *Tal vez la lluvia* se enmarca el desconcierto que le produce a Adolfo las nuevas formas de violencia que se han institucionalizado en Venezuela, y el miedo que

ha calado en la gente hasta el punto de anestesiarlas. Como explica Mora-Salas (2016), un miedo que crece y te incapacita para reaccionar:

En la esfera socio-urbana, en la cual se sucede la violencia, experimentamos también “El miedo ligado a la muerte... un miedo que crece e incapacita... una respuesta humana que nos convoca a todos desde la indefensión y la vulnerabilidad que supone un hecho inevitable ligado a la vida misma, la muerte, la nuestra y la del otro”. (Mora-Salas, 2016: 101)

En una vida cada vez más sofocada por la política del momento no sólo asistimos a la normalización de rutinas empeñadas en reproducir la ideología dominante a través de la omnipresencia de la propaganda proselitista, también nos topamos con la imposición del miedo como forma de coacción colectiva. Este *modus vivendi* impuesto por distintas formas de violencia hace imposible que los personajes no puedan deslastrarse del peso de la política represiva del gobierno de turno.

Además, las huellas indelebles de la confrontación política, como hemos venido insistiendo, hacen posible la transformación psíquica de esa parte de la población recreada. Lo mismo podemos decir de la radical degradación del *modus vivendi* del barrio que encuentra Adolfo después de dieciséis años de ausencia. Se evidencia, por tanto, una nueva expresión de las subjetividades determinada por expectativas limitadas; para los padres de Adolfo la pérdida de ese bien material parece no significar mucho cambio en su vida.

Caso similar lo podemos apreciar en la recreación de ciertos procedimientos ilícitos, desde el punto de vista legal, que cometen algunos personajes ligados al gobierno. Adolfo se fue a Europa recién casado con Albertina, un antiguo amor de juventud. Se embarcaron

en la aventura impulsados por las expectativas de nueva vida: estudiarían cine juntos, triunfarían ambos en el escenario europeo mientras se prodigaban amor eterno. Pero la felicidad les duró muy poco, ya que Albertina abandonó a Adolfo sin miramientos; lo dejó plantado para devolverse a Venezuela con un exnovio con el que se topó casualmente en Oporto.

Adolfo, por su parte, decidió quedarse a probar suerte en España y cortó todo contacto con su exesposa. Por eso cuando regresa a Caracas, cree que sigue casado con Albertina. Federico, dado el interés que tenía por casarse con su amigo para el tema del pasaporte europeo, es el que averigua que ella, gracias a sus buenos contactos en el gobierno, falsificó su divorcio:

Sabes que mi divorcio es falso, le dije, yo no firmé nada. Albertina se puede meter en un problema jodido por haberse inventado esa historia.

Federico alzó los hombros.

Aquí todo es falso, Adolfo. Déjate de pendejadas.

Para demostrar que ese divorcio es ilegal tendrías que pasar muchos años en tribunales y tú ya no vives en Venezuela. Además, Albertina tiene muy buenos contactos. Hace unas fiestas lujosísimas que parecen un desfile del día de la patria. Te joderá si la fastidias. Hazme caso, deja eso así. (Méndez Guédez, 2009: 56)

Federico le advierte a su amigo sobre la generalización de la falsedad documental en Venezuela, y señala como uno de los elementos clave para esta práctica habitual el hecho de contar para ello con buenos contactos en el gobierno. Igualmente, intenta persuadirlo para que no haga nada al respecto, porque se enfrascaría en una batalla legal larga y casi imposible de ganar.

En *Tal vez la lluvia* son muchos los episodios en los que la vulnerabilidad ciudadana queda al descubierto. Ante estos hechos, Adolfo se encierra cada vez más en sí mismo y en su minúsculo búnker que es la habitación de su juventud. Pasa días sin siquiera salir de allí, se deja llevar por la rememoración de tiempos pasados en los que su inocencia parecía crear una coraza ante tantos males sociales. No tiene recuerdos ingratos de su niñez ni de su juventud, a pesar de que el barrio siempre fue muy humilde. De allí que todos esos estímulos que le devuelve aquella sociedad descompuesta los perciba como parte de una dinámica social casi medieval, en la que los designios de la divinidad para regir los destinos de las personas son sustituidos por los excesos de un gobierno que elige hasta quién está legalmente vivo o muerto:

No comprendo, advertí.

Firmé unas cartas contra el gobierno hace tiempo, susurró Federico. Se ve que se quedaron con mis datos y me declararon legalmente muerto. Ahora no puedo votar si hay elecciones; ni comprar ni vender nada, ni firmar contratos; así no puedo hacer un carajo... No me darán ningún papel hasta que no demuestre que yo soy yo y que yo sigo vivo.

Parecía angustiado. Me causaba gracia su situación, pero al verlo desencajado y con la piel amarillenta sentí compasión. Le pregunté qué podía hacer ahora y me dijo que los trámites, para recuperar oficialmente su estatus de persona viva, tardarían varios meses. Se lo habían comentado personas a quienes les había ocurrido algo similar. (Méndez Guédez, 2009: 111-112)

Todos estos desencuentros que experimenta el protagonista de *Tal vez la lluvia* se asemejan a espejos literarios en los que podemos mirar a los migrantes insatisfechos por lo que encuentran a su regreso. Igualmente dan cuenta de que las búsquedas identitarias no necesariamente están ancladas a los lugares de origen.

### 5.2.3. La nacionalidad vinculada a los afectos

Sobre el último aspecto mencionado en el apartado anterior, la conformación identitaria no ligada a un lugar específico sino a los afectos que nos nutren como personas en un momento dado, queremos esbozar algunas ideas a continuación. En este sentido, es comprensible que la valoración de Adolfo de la ciudad en general, y de su barrio en particular, sea negativa. Es normal que la perciba como una zona dominada por una suerte de salvajismo y que, inevitablemente, este hecho nos devuelva por momentos a la clásica lucha entre civilización y barbarie de las novelas latinoamericanas criollistas de principios del siglo XX; sólo que esta vez los protagonistas no luchan contra amenazas naturales, intentan no ser engullidos por la fiereza de un entorno social hostil.

No obstante, muchas partes de la historia también nos muestran un apego a ciertos bienes anímicos, que nos conduce a pensar en otras formas de entender la nacionalidad alejada de la querencia al país de origen. Así como los lugares cambian con el paso del tiempo, a pesar de que estemos viviendo lejos de ellos, muchos afectos anclados a esos sitios no se mudan, se mantienen intactos.

En este mismo orden de ideas, cuando Prengler (2019) hace referencia al duelo migratorio asocia el dolor de la pérdida que padece todo migrante con la separación que siente este de su lugar de origen porque ambos prosiguen con sus respectivas dinámicas por separado:

En el duelo migratorio, a diferencia de otros, no hay una pérdida del objeto porque, al decir de Nicolussi (1996), el objeto no ha muerto, pero está en otro lado; es un objeto perdido que prosigue su existencia, pero separado del que emigra.

En el caso poco probable de que lleguemos a recuperarlo, nos enfrentaremos a la desilusión de que ese objeto ya no será el mismo; habrá cambiado con el paso del tiempo, al igual que ha cambiado el emigrante para quien también el tiempo pasa a pesar de que pudiera vivirse como detenido. (Prengler, 2019: 145)

Como bien explica Prengler (2019), lo que distingue al duelo migratorio de otros duelos es que el objeto de la nostalgia no ha muerto. También el hecho de que es inevitable que el migrante y su lugar de origen cambien con el paso del tiempo. De eso se da cuenta Adolfo en su regreso a Caracas y la comprobación de lo que anticipaba que sentiría al volver, aun estando en Madrid, confirma esa decepcionante realidad de los migrantes que retornan:

En Madrid, durante muchas madrugadas supuse este instante: yo de nuevo en Caracas, yo en el cuarto de la vieja, yo mirando ese espacio neutro. Supongo que lloré varias veces al imaginarlo, pero ahora sólo sentía un sudor ácido que mordía mi espalda. Con los años la posibilidad del regreso desaparece, se convierte tan sólo en un inventario de ausencias, de tachaduras y omisiones. (Méndez Guédez, 2009: 49)

Tal como señalamos anteriormente, el protagonista de *Tal vez la lluvia* se encierra sobre sí mismo al verse desbordado por una cotidianidad incomprensible. Este tipo de reflexiones sobre la imposibilidad del regreso se vuelven cada vez más constantes, y a su insatisfacción por todo lo que rodea se une el hecho de que es solo una ilusión pensar que a nuestra vuelta podemos retomar la vida en el punto donde la dejamos:

Los que abandonamos nuestras ciudades, nuestros lugares, tenemos esa misma fantasía. Pensamos que de algún modo el universo que dejamos atrás se queda congelado, y que al volver lo retomaremos en el punto exacto donde se encontraba cuando nos marchamos.

A lo mejor yo pensaba que mi abuela sería capaz de detener los días para mí, que en ella las señales que yo había dejado permanecerían intactas. Pero este regreso me mostraba que quizás los sitios nos guardan rencor, que sólo nos esperan para lanzarnos de golpe todo el olvido, el abandono, el desgaste, los tiempos de ausencia. (Méndez Guédez, 2009:50)

Este espejismo del retorno del que habla Adolfo es propio de los migrantes; la ruptura del mismo cuando se tiene la oportunidad de concretar la vuelta también. Al parecer, se repiten estos sentimientos porque forman parte del mismo fenómeno. Tal como ocurre con las sensaciones asociadas a la partida o las intensidades de las distintas etapas del duelo migratorio, la fantasía del retorno se manifiesta de forma diferente en cada persona: para unos puede significar la conclusión de un ciclo, con todo lo que ello implica en lo que respecta a la asimilación de los cambios encontrados, pero para otros es la confirmación de que ya no se *pertenece* como antes al lugar de origen:

Regresar es también no saber que se está de vuelta; es un no poder responder a la pregunta: “¿vienes o te vas?”. Al lugar al que se vuelve es, forzosamente, lugar de tránsito y lugar de elaboración: elaboración de sí mismo como otro; elaboración de una patria imaginaria, construcción de *otro* relato. (Molloy, 2015: 34)

Adolfo, como dice Molloy (2015), vuelve a un lugar de tránsito sobre el que es necesario construir un nuevo relato para poder comprender sus nuevos contornos. La memoria del mismo es insuficiente ante una realidad que permanentemente lo excluye en muchos sentidos. Y un ejemplo que ilustra lo que sucede en estos últimos casos lo tenemos en el olvido que experimenta el propio cuerpo de algunos migrantes ante algunas rutinas anteriormente habituales. El sentido de des-pertenencia del protagonista de *Tal vez la lluvia* ha llegado a tal punto que su cuerpo no reacciona de la misma forma ante ciertos estímulos externos antes reconocibles:

Me coloqué junto a la ventana. Cerré los ojos. Hace años se sentía un olor de eucaliptos cuando me aproximaba a esa parte de la casa.  
Respiré hondo.  
Ahora no ocurrió nada. (Méndez Guédez, 2009:58)

No logra percibir el olor a eucalipto que antes llegaba hasta él cuando se ubicaba en esa misma parte de la casa. Parece que la ciudad se empeñara en volverse irreconocible para Adolfo. Los episodios como el anterior, en los que la nostalgia invade al protagonista de *Tal vez la lluvia*, coinciden con el tono de ternura que De Chatellus (2013) ha asociado a la escritura de Méndez Guédez.

Aunque en buena parte de la novela el miedo domina la atmósfera, cuando Adolfo reconoce estar en un lugar al que ya no pertenece surge ese tono tierno que mencionamos. En consonancia con esa suerte de registro melancólico, la narración recrea el olvido de las ciudades partiendo de un hecho tan humano como una gastroenteritis:

Fueron tres días.  
Viví entre el baño y el cuarto, desmayado, adolorido.  
Una doctora amiga de Federico vino a verme y diagnosticó una gastroenteritis.  
Le habrá sentado mal el agua, murmuró.  
Eso no puede ser, advertí, ¿cómo me va a hacer daño a mí que tantas veces comía en la calle, o que bebía lo que fuese?  
Los años viviendo fuera cambian las reacciones del cuerpo, murmuró mientras nos contaba a todos que en las próximas semanas se iría a Inglaterra a trabajar.  
Yo entrecerré los ojos. Confirmé que la ciudad se cobraba la lejanía, el posible olvido, la ciudad se cobraba la traición que significaba el viaje de quien nunca regresa.  
Quien se marcha merece hasta el olvido del agua, pensé. (Méndez Guédez, 2009: 141)

Para poner en contexto este fragmento, debemos señalar que justo antes de que se vieran afectado por la enfermedad intestinal descrita, Adolfo había ido a un mercadillo cercano a su casa y se había tomado una chicha (bebida fría típica de Venezuela, que se prepara a partir de una base de arroz cocido, leche y otros ingredientes endulzantes). La doctora va explicando cómo el cuerpo también se desacostumbra a los lugares de origen y reacciona de manera distinta, y a Adolfo no le queda más remedio que aceptar lo que

estaba pasando; incluso va más allá al pensar que la ciudad, de alguna forma, se estaba vengando por el abandono.

Así un hecho propio y natural de los emigrantes, el reajuste del cuerpo ante nuevos estímulos dejando atrás los antiguos, se convierte en fuente de inspiración para recrear las diferentes formas de olvido que nos deparan los procesos migratorios. El cuerpo de Adolfo acapara toda la atención, en ciertas partes de la novela, para dejar constancia de este hecho.

Ahora bien, como una alternativa perfectamente válida ante esta inevitable reconfiguración de la identidad del protagonista de *Tal vez la lluvia* tenemos que al interior de la novela también hay cabida para el afecto que le deparan sus padres y vecinos. Aunque la ciudad se vaya desdibujando, el cariño de sus seres queridos le devuelve parte de ese sentido de pertenencia dislocado por la migración:

Mis padres me recibieron con abrazos y voces cansadas. Me preguntaron qué tal había ido el vuelo y les comenté que durante las nueve horas había leído una revista sobre gorilas albinos. Arrugaron el entrecejo, extrañados, perplejos, pero no se me ocurría qué otra cosa comentarles.

No parecieron sorprendidos de que Federico tomase asiento y pidiese algo de beber. De alguna parte sacaron latas de cerveza y trozos de queso blanco, y durante un rato intercambiamos comentarios sobre el jet lag o sobre el clima en España. Aparecieron vecinos, antiguos compañeros del edificio, un anciano orejón que intentó venderme unos cachorros; y hasta un señor que nadie conocía, me preguntó si yo podía llevarle un paquete a su hija que acababa de mudarse a la isla de Fuerteventura. (Méndez Guédez, 2009: 31-32)

Estos encuentros afectivos de Adolfo y su gente, así como el recuerdo de la impronta que dejó su abuela paterna en la forma de mirar la tradición, son entendidos por Vera Rojas (2013) como parte de una narrativa que relea la tradición desde los afectos; que

entiende la nacionalidad no está indisolublemente ligada a un lugar específico sino a esa afectividad propia de los familiares y amigos:

Herencia, tierra y reencuentro con los orígenes sirven de telón de fondo de esta novela, pero no para recuperar la nostalgia por las raíces de exilios como los de José Martí o de Juan Antonio Pérez Bonalde, sino para contar que existen otras formas de entender la identidad venezolana que no residen exclusivamente en la tierra y para confirmar que la herencia y el pasado son como los relatos de la abuela: una recuperación e invención de historias y recuerdos que adquieren significado en la narración y en la literatura, sobre todo a partir del vínculo con la tradición y las relecturas que de ella permite lo afectivo. (Vera Rojas, 2013: 209)

Una relectura de la identidad, agregaríamos, en la que ciertas costumbres socioculturales tienen un peso importante y en la que la significación particular que le damos a los lugares de origen no siempre responden a una lógica materialista:

Crecí mirando esos edificios llenos de llagas, esas esquinas malolientes, repletas de montañas de basura que hervían de gusanos, esos puestos de perros calientes rodeados de moscas. Pero para mí esas calles, la avenida, las esquinas, eran un modo de ternura, la evidencia material de la infancia: sus colores chillones, sus fiestas salseras con volumen salvaje, sus vecinos entrañables, sus noches navideñas con cielos parpadeantes.

Los abrazos de mi abuela, de mis padres, de mis amigos, tuvieron como fondo esas hileras de superbloques que se apretaban entre ellos, como protegiéndose de alguna invisible amenaza, apuntando hacia el cielo, rasgando las nubes. Me aburría vivir en un lugar diferente. (Méndez Guédez, 2009: 86-87)

En este recuerdo de Adolfo, por ejemplo, se funden en una misma imagen la arquitectura del barrio, su idiosincrasia bullanguera, con los abrazos de sus padres, de su abuela, de sus amigos. En un momento de su vida, para él eran la motivación de un mismo vínculo afectivo.

#### 5.2.4. La imposibilidad del retorno

Pero si bien es cierto que estos recuerdos de un afecto entrañable, cuyo escenario lógico y natural es el barrio donde creció, el protagonista de *Tal vez la lluvia* no deja de conducirnos a pensar que en esa relectura de la identidad del migrante también es innegable que el olvido es una amenaza constante para quien regresa a su lugar de origen. Lo pudimos constatar en las citas anteriores, cuando Adolfo se da cuenta de que su cuerpo ya no reacciona de la misma forma, y lo podemos apreciar en otros episodios en los que reflexiona sobre su propia actitud poco cariñosa con sus padres:

A lo lejos, en el salón, escuchaba las voces de mis padres. Quizás debía ser más expresivo con ellos, mostrarles afecto, beberme cada minuto de esos días para exprimir una cercanía que quizás nunca pudiese repetirse. Volví a cerrar los ojos. El afecto, para quien vive tan lejos, es un peso imposible de sobrellevar. Sólo se sobrevive en el olvido, en la levedad que genera la indiferencia, la distancia, los saludos afables y vacíos que nos permiten los dos o tres minutos de conversación en un teléfono. (Méndez Guédez, 2009: 108)

Adolfo vuelve a decantarse por esa indiferencia que lo ha caracterizado durante casi toda su breve estancia en Caracas. “Sólo se sobrevive en el olvido”, declara como un mantra para alejar sus propias dudas sobre cómo debe comportarse con sus padres, a quienes no sabe si verá con vida nuevamente. En esta suerte de declaración de motivos, Adolfo reitera la idea de no-retorno definitivo a su lugar de origen.

Igualmente se acentúa esta sensación, al interior de la novela, en el constante dilema que debe hacer frente Adolfo en Caracas: se debate entre la frustración, porque ya no encuentra mayores alicientes en su breve retorno, y el miedo dado el clima de violencia que impera:

Salí al pasillo del edificio. Los vecinos miraban un contenedor de basura que ardía. Escuché voces, gritos punzantes. Desde el contenedor aparecieron cuatro niños que se quitaban la ropa para no quemarse. Alguien comentó que eran los chicos que robaban las carteras. Le grité a Federico para que avisase a la policía, para que contactara con emergencias. Mi amigo continuaba paralizado; respiraba como un lagarto, con lenta parsimonia, indiferente, pétreo. Le arranqué el teléfono de las manos. Luisa me gritó que no llamase a la policía; eran ellos mismos quienes habían prendido fuego a los niños por no compartir los robos del día. Me sudaron las manos. Miré a mi alrededor: rostros pálidos, bocas acezantes. Llamé a los bomberos: murmuré que unos estudiantes estaban intentando incendiar una tanqueta de la Guardia Nacional.

En pocos minutos la calle se llenó de ambulancias, patrullas, gentes con armas. El aire temblaba con un olor pastoso, un olor pútrido y dulce, como de piel y basura. (Méndez Guédez, 2009:144)

Finalmente, Méndez Guédez se decanta por la exacerbación de la violencia, y del miedo que ella genera en ciertos migrantes, y de esta manera destaca lo difícil que resulta para muchos de ellos superar traumas colectivos derivados de una compleja dinámica sociocultural a la que le han perdido el pulso. Vera Rojas (2013) habla de una imposibilidad del retorno para personajes como Adolfo debido, precisamente, a la cancelación de una idea de país inexistente:

A lo largo de la novela, la mirada de Adolfo reconoce las fracturas sociales, la degradación de su imagen y la manipulación de la historia nacional. La recuperación de la verdad oficial en las caras de Chávez, el empeño por empapelar la ciudad con su imagen y representar la identidad nacional encarnada en la figura de El Libertador y transmutada en la imagen de Chávez refuerza la imposibilidad del regreso a una nación que ya no existe. Y esto ocurre no sólo porque es imposible regresar al pasado intacto, sino porque no es posible el regreso cuando los códigos compartidos de la nación han desaparecido y han sido sustituidos por un imaginario dividido que ha perdido en su cotidianidad los pactos de ciudadanía. (Vera Rojas, 2013: 211)

Códigos culturales que han desaparecido, así como nuevos pactos de ciudadanía que por imposible que parezca incluyen actos de violencia como el descrito en la última cita

de la novela, terminan por ofrecerle a Adolfo la justificación que necesita ante sí mismo y ante los demás para que el país de acogida sea su nuevo lugar de arraigo.

### **5.3. *La ola detenida***

#### **5.3.1. Una detective poco convencional**

De manera similar a como Méndez Guédez organiza el desarrollo de los acontecimientos en *Tal vez la lluvia*, en *La ola detenida* nos encontramos con una protagonista hispano-venezolana que debe volver a Caracas por unos días; pero, en este caso, por motivos de trabajo. Magdalena da vida a una detective que resuelve sus casos apoyándose en su fe en María Lionza, una deidad que encarna parte del sincretismo mágico-religioso del universo espiritual venezolano a través de la conjugación de rituales indígenas, africanos y católicos.

Como asomábamos al iniciar este capítulo, Méndez Guédez explora en estas dos novelas de nuestro corpus filones narrativos que lo acercan más a la literatura venezolana que a la *literatura de la inmigración* de España. En *La ola detenida*, tal como sucede en *Tal vez la lluvia*, la violencia de Caracas compite en protagonismo con los personajes principales. Asimismo, esa perplejidad que acompaña a Adolfo a lo largo de su historia, por el impacto que le produce el drástico deterioro de las condiciones de vida de la capital venezolana, es equiparable a la que experimenta Magdalena Yaracuy en su corta estancia en la ciudad.

Ahora debemos agregar a esta lista de elementos ficcionales coincidentes con la literatura venezolana, la presencia del imaginario indígena como eje transversal de *La ola detenida*. Carreño (2011) sugiere, acerca de este aspecto, que una de las motivaciones de Méndez Guédez es recuperar simbólicamente parte del legado ancestral venezolano:

Méndez Guédez recurre a imaginarios indígenas (ficcionales o culturales) como si quisiera recuperar, en un plano simbólico, los orígenes ancestrales de la nación, en busca de unas claves perdidas ante una historia contemporánea nacional que se considera vacía o sin futuro esperanzador. (Carreño, 2011: 98)

Al hilo de lo que explica Carreño (2011), estamos convencidos de que la fe que le profesa a María Lionza la protagonista de *La ola detenida* obedece a una intencionalidad que trasciende el plano anecdótico. Aunque esa supuesta sabiduría y ese poder extraordinario que le confiere la deidad a Magdalena es descrito en la novela con un toque de excepticismo, Méndez Guédez logra conectar con una larga tradición de la configuración identitaria venezolana. Cowie (2002) demuestra que muchos rituales, característicos de una fe sincrética, suelen aparecer en la literatura venezolana:

La narrativa venezolana siempre ha sido un fecundo repositorio del folclor espiritual, las costumbres, las idiosincrasias, las diversas creencias populares y la cosmovisión mágica del pueblo. (...) El mosaico mágico-religioso es extenso en la literatura y abarca rezos, ensalmos, cruz de palma bendita, cruz de caminante, salve a San Isidro, fiestas al Santo Patrono, Rosario de Cruz, culto a la Virgen, prácticas adivinatorias, actividades brujeriles, duendes, ánimas en pena, aves agoreras, leyendas, el fenómeno de la pava y la cartomancia. (Cowie, 2002: 105)

Este “mosaico mágico religioso” propuesto por Cowie (2002) podría ampliarse aun más, ya que cada región venezolana en particular tiene sus propias creencias muy vinculadas por supuesto a las diferencialidades de su entorno. Pero dados los alcances de esta investigación, de momento nos quedamos con la constatación de que creencias

derivadas del sincretismo religioso venezolano forman parte de un imaginario muy arraigado en la población:

Magdalena alzó los brazos y apuntó con sus dedos hacia arriba. Un gesto que a ojos extraños parecería casual pero que en ella significaba un saludo a las tres potencias, un modo de pedirles que condujesen el inicio de la investigación por la mejor ruta: «Reina María Lionza, madrecita que cuidas las montañas; Cacique Guaicaipuro, vencedor de cien batallas; Negro Felipe, rey de la inteligencia y de las noches, cuiden mis pasos, alejen ladrones, asesinos; denme fuerza, claridad y rapidez para vencer a las serpientes que atraviesan mi camino». (Méndez Guédez, 2017: 83)

Con esta invocación a las Tres Potencias, Magdalena emprende la misión que le había sido encomendada en Madrid: dar con el paradero de la hija de un influyente y adinerado político español en Caracas. No obstante, en *La ola detenida* el culto a María Lionza no siempre se representa con este mismo hálito de sacralidad. Magdalena es una creyente que se debate permanentemente entre su fe y su desconfianza:

Se sintió melancólica. Le sucedía siempre que comenzaba una investigación. Sus limitaciones parecían pesarle más que sus virtudes. (...) Sacó sus barajas del saquito de tela roja con que las envolvía. Despejó el escritorio y esparció las cartas en siete filas. Intentó leer la fortuna de Begoña, su futuro inmediato, las claves de su presente. Si ya había descarnado, las cartas no pintarían ningún mensaje terrenal y Magdalena podría irse preparando para buscar un cadáver y no una linda veinteañera. (Méndez Guédez, 2017: 88)

A pesar de las muchas tribulaciones sobre la eficacia de sus poderes, Magdalena consigue abrirse paso en la Caracas violenta y desconocida -en parte- gracias a sus convicciones espirituales y a la intervención de otros personajes marialionceros que le ayudan a encauzar su búsqueda cuando se sentía totalmente desorientada:

Magdalena se impregnó los dedos de perfume y rozó sus pies, sus muslos, su ingle, su ombligo, su cuello, su barbilla y su frente. Al llegar a este último punto sintió un crujido en la espalda y su cabeza pareció saltar como si fuese una lluvia plateada que se elevaba hacia las nubes. Apoyó su cabeza en la cabeza de Juana Uganda y escuchó

una frase que nunca supo si salieron de su propia boca, si las dijo el espíritu, porque en ese instante las palabras fueron una y de una palabra surgieron todas las palabras. -En el mensaje está el lugar. En el mensaje está el lugar. (Méndez Guédez, 2017: 262)

Juana Uganda, el personaje que le está haciendo la “limpieza” a Magdalena, es una mujer entrañable para ella porque la inició en la fe marialioncera hacía ya muchos años, cuando todavía vivía en Barquisimeto. Vuelve a ella en Caracas porque se sentía desnortada, tenía poco tiempo antes de que mataran a Begoña y ya las pistas con las que contaba no le “hablaban”. Después de esta sesión Magdalena se torna renovada, con la mente despejada; incluso, logra descifrar dónde está Begoña una vez que entiende el mensaje que le enviaron sus espíritus protectores.

Quiere decir que esa conexión de la protagonista de *La ola detenida* con sus creencias mágico-religiosas es reinterpretada en la novela para dar cuenta de su condición metafísica en muchos sentidos. Es una apropiación cultural que trasciende el mito de María Lionza para situarse en la perspectiva mundana de la misma; en la reescritura de una historia que es al mismo tiempo divina y terrenal. Y esta dualidad característica en la fe de Magdalena se hace extensiva en otros órdenes de su vida, parece estar fluctuando constantemente entre el pragmatismo y lo extrasensorial. Tierra y aire, aunque María Lionza sea considerada la diosa del agua.

Como muestra de esto tenemos que Magdalena se hace famosa en España por haber resuelto un crimen gracias a su habilidad para “leer el tabaco”. De hecho, la aplicación de métodos no convencionales como éste es lo que le ha permitido ir avanzando en el mundo detectivesco e imprimir una huella no antes vista en la Península Ibérica. Ella no

es una detective a secas, es una detective reconocible por sus procedimientos poco ortodoxos:

Miró con detalle a Magdalena. Quedó perplejo unos instantes y luego sus ojos parecieron alegrarse.

-Carajo, pero si yo te conozco, eres Magdalena Yaracuy. La bruja que investiga casos.

-Investigadora. Mejor llámame así. Me has puesto dos nombres y Hacienda querrá cobrarme dos veces por mi trabajo.

-Leí sobre un caso que resolviste... uno en... carajo, no me acuerdo... uno hace un par de años. En la radio lo contaron.

-Bueno, eres venezolana y una vez en la radio te entrevistaron y cuando te escuché hablar me pareció simpático lo que decías. Resolviste la muerte de dos adolescentes en Portugal leyéndole el tabaco al padre de las muchachas. La policía no quería creerte hasta que fueron al lugar donde estaban enterradas. (Méndez Guédez, 2017: 66-67)

### 5.3.2. Tanteando nuevos escenarios

Esta fama que precede a la protagonista de *La ola detenida*, más su “conocimiento del terreno”, son los principales acicates para que el conservador padre de Begoña contrate a la inclasificable Magdalena Yaracuy:

-Joder... algo urgente en Venezuela. Pues tendréis un montón de pasta debajo de la mesa, porque allí están matando cada año más gente que en la guerra de Siria. Veintidós mil homicidios el año pasado.

-En realidad fueron veinticinco mil. Y este año es probable que lleguen a los veintiocho mil. Tenemos nuestros propios informes, porque el Gobierno de allí falsea todas las cifras. No hay un solo dato confiable en todo lo que dicen; ni las cifras de secuestros, ni la inflación, ni los niveles de escasez; ni los datos de salud pública ni los datos petroleros. Nada. Igual conocemos perfectamente la situación y eres la persona ideal: conoces el terreno, eres muy buena y sueles triunfar donde otros han fracasado. Aquello es un puto infierno. Y ahora que ha muerto el Comandante nada ha mejorado (Méndez Guédez, 2017: 34)

A través de la recreación de un contexto social donde los alarmantes índices de violencia, asesinatos y secuestros, Méndez Guédez vuelve a salpicar su narrativa con

algunos datos que se corresponden con el caos del referente real en el que se inspira. En este momento de la historia venezolana que enmarca los sucesos de *La ola detenida* ya Hugo Chávez no está al mando; gobierna Nicolás Maduro, y esta nueva realidad también tiene su representación al interior de la novela:

Al salir de la estación vio el centro comercial. Ella conocía muy bien la zona. Pero el centro comercial no lo conocía, era posterior a su viaje a España. Dio una vuelta: lo rodeaban aceras rotas, una montaña de basura, calles llenas de baches y charcos de agua aceitosa con olor a perro muerto. Alguna vez había leído que el presidente actual del país y varios de sus altos funcionarios habían vivido en esa avenida de la ciudad. «Qué ingratos son con su barrio. Vaya hijos de la gran puta que son todos...», pensó. (Méndez Guédez, 2017: 92)

En este fragmento se hace visible un sentimiento que dominará buena parte de la historia de Magdalena en Caracas: el desconcierto ante tanta ruina y barbarie urbana. Al respecto, creemos que esta forma de extrañamiento recurrente en la protagonista de *La ola detenida* se apoya en la misma lógica que se evidencia en otras propuestas narrativas de nuestro corpus: Méndez Guédez propone una confrontación tangencial con el devenir político de las últimas décadas en Venezuela, ya que este no es sólo un telón de fondo para el desarrollo de las historias; es, además, uno de las principales causantes de la diáspora venezolana (*El libro de Esther*, *Chulapos Mambo*, *Tal vez la lluvia*), de la fuga de dirigentes corruptos enriquecidos ilícitamente (*Árbol de luna*), o de la degradación continuada de las condiciones de vida de Caracas (*Tal vez la lluvia*, *La ola detenida*).

Hablamos de confrontación tangencial en el sentido que ya habíamos comentado en el apartado correspondiente al análisis de *Tal vez la lluvia*: se asoman los conflictos políticos, pero no toda la historia gira en torno a ellos (Carreño, 2011). No obstante, esta

visión oblicua por la que apuesta Méndez Guédez en varias de sus novelas no implica un tratamiento superficial de ese telón de fondo; más bien es una mirada que se mueve entre la rabia y la nostalgia, debido a la no correspondencia entre la imagen que se recuerda y la que devuelve una ciudad arruinada por la ineptitud de sus gobernantes.

En este sentido, pudimos constatar en *Tal vez la lluvia* cómo las imágenes del Comandante empapelaban hasta los rincones más recónditos de la ciudad; o cómo todas las emisoras radio y televisión transmitían sólo su imagen en distintos eventos, consiguiendo con ello que se sintiera como una sombra en la vida de los ciudadanos. En *La ola detenida* también hallamos esta misma omnipresencia de la imagen del presidente de turno, sólo que esta vez un dirigente carismático ineficiente, pero con una maquinaria propagandística sin precedentes que intentaba a toda costa fijarlo en el imaginario colectivo como un líder mesiánico, deja paso a una figura presidencial caricaturizada de forma lastimosa:

Todos los canales transmitían a la vez la imagen de su rostro porcino y su bigote de actor de telenovelas antiguas. Hablaba sin ilación, contaba chistes, ofrecía vagos planes de futuro, acusaba a la oligarquía por la crisis económica, volvía a contar chistes, saludaba a las unidades de batalla, al ejército, a los colectivos, volvía a retomar un tema que nunca lograba concluir y de tanto en tanto tropezaba con un verbo o se enredaba con una palabra esdrújula. Al final comentó que la semana próxima ayudarían con fondos especiales a las personas que estuviesen deseando «cultivar» pollos, y en otro acto regalarían millones de libros y «libras» para los estudiantes. (Méndez Guédez, 2017: 215)

En esta cita, además de esa suerte de ubicuidad de la figura presidencial a través de los medios de comunicación dominados por el mismo gobierno, es evidente que Méndez Guédez no abandona el uso de la ironía para mostrarnos un personaje desfigurado por las

absurdas circunstancias que han hecho posible su advenimiento en el escenario político venezolano de las últimas décadas.

Hasta ahora habíamos destacado cómo la crítica irónica de Méndez Guédez se ensaña con la figura de Chávez de distintas formas. La evidenciamos en las reminiscencias que se vislumbran de él en el ridículo militar golpista, que aparece de cabeza cuando se dirige a la nación venezolana para explicar sus objetivos o que se traga una mosca durante su rendición de *Árbol de luna*. También la advertimos en el esperpéntico presidente que sale disfrazado de anciana, para librarse de un golpe de estado que ahora le tocaba enfrentar a él, de *Chulapos Mambo*. O en el multifacético líder de una ciudad en ruinas de *Tal vez la lluvia*. Debido a la muerte de Chávez en el 2013, es lógico imaginar que esta controvertida figura presidencial dé paso a una nueva, todavía más inverosímil debido a su escasa locuacidad, tal como aparece recreada en *La ola detenida*.

Entonces, al interior de nuestro corpus podemos trazar una línea cronológica imaginaria, sustentable en las alusiones que aparecen en las novelas de los gobiernos instaurados en Venezuela desde 1999 hasta nuestros días. Dos presidentes, en 23 años, dice mucho de un gobierno con un mismo proyecto político guiado por objetivos sociales similares y con una cuestionable idea de democracia participativa.

Para nuestro trabajo de investigación, esa línea cronológica imaginaria adquiere relevancia porque entraña una paulatina caída de la calidad de vida de Caracas. Un antes y un después dramático en las formas de vivir de una ciudad, que también afecta el flujo de los fenómenos migratorios que se han dado en ella:

-Esta ciudad no es fácil. Ahora mismo aquí no hay que rascar demasiado para llegar a las cloacas y a la mierda. No es necesario hundirte para llegar a los sótanos. Caracas en sí misma es el sótano podrido donde hay que taparse la nariz y fingir que se vive.

-Me jode mucho que digas eso. Esta ciudad fue el paraíso de muchas personas desesperadas y jodidas. De todas partes del país, de todas partes del mundo venía gente a vivir aquí; este era un sitio del carajo, este era un lugar amable donde se gozaba y se vivía en paz.

-Hace muchos años, ya nadie recuerda eso, chama. (Méndez Guédez, 2017: 235-236)

Esas dos imágenes de la ciudad diametralmente opuestas, que refieren los personajes, son espejos de una innegable devastación urbana que también ha encontrado eco en la narrativa de otros escritores venezolanos contemporáneos. Al respecto, Gomes (2019) explica que la decadencia y la barbarie ostensibles en la escritura venezolana de los últimos años son reflejos inequívocos de una nueva etapa en la historia literaria nacional:

El fin de la bonanza de las clases medias y el regreso de la violencia política señalan el inicio de un nuevo capítulo de la historia nacional. Desde entonces, las descripciones de la atmósfera colectiva en las páginas de escritores venezolanos actuales abundan en ingredientes sórdidos, abyectos, catastróficos, así como en constantes roces con los predios de la locura, el crimen o lo monstruoso. (Gomes, 2019: 121)

En esta misma categorización descrita por Gomes podemos ubicar a *La ola detenida*, ya que en ella Méndez Guédez recrea esa atmósfera enrarecida por elementos tóxicos del entorno urbano. Nuestro autor se muestra en consonancia con lo que otros escritores venezolanos están creando, al incorporar en una de sus novelas más recientes parte de esos componentes destructivos que conducen a la normalización del crimen en distintas esferas sociales.

No obstante, consideramos que la diferenciación de la propuesta estética de Méndez Guédez en *La ola detenida* estriba en el hecho de que su protagonista percibe ese clima de violencia e inestabilidad social entre extrañada y conmovida, una dualidad

característica de los migrantes debido a los años de ausencia. Lo demostramos en *Tal vez la lluvia*, ya que la mirada atónita de Adolfo frente al cambio que había experimentado su barrio se mueve entre estos dos mismos sentimientos. Este extrañamiento de quienes le han perdido el pulso a la ciudad en la que vivieron, recordemos, ha sido asociado a la escritura de Méndez Guédez (López Ortega, Pacheco y Gomes, 2010; Carreño, 2011).

También debemos agregar que en esa mirada de la Caracas con tintes monstruosos que nos ofrece Méndez Guédez en *La ola detenida* -y su consecuencia más notoria: el miedo-, tiene una relevancia equiparable a la constatada en *Tal vez la lluvia* en tanto Magdalena percibe que en este sentido han cambiado ciertas normas sociales en pro del resguardo personal ante tantas amenazas:

A su alrededor, la gente conversaba entre murmullos. Creyó recordar que antes, cuando ella vivía aquí, en las voces había más calidez. Ahora las palabras parecían estar envueltas en algodón; el miedo parecía habitar al fondo de todas ellas. (Méndez Guédez, 2017: 247)

Este miedo que se respira en el aire, evidente a través de la utilización de un tono en el cual las palabras parecen “estar envueltas en algodón”, es un rasgo nuevo de los caraqueños que sorprende a Magdalena. Aunque no logra descifrar del todo lo que está detrás de tantos murmullos, por qué muchos intentan pasar desapercibidos, sí queda claro para la protagonista de *La ola detenida* que la antigua calidez ha dado paso a una nueva característica de la idiosincrasia venezolana.

En este orden de ideas, S. González Téllez, en “Espacio y dinámica de la ciudad violenta” (2012), describe algunos hábitos que se han instaurado en Caracas para encarar la convivencia en una ciudad sitiada por la violencia:

La no violencia hacia el otro, como principio de la civilización democrática, quedó descartada por las “prácticas de inseguridad” regidas por el miedo, las cuales conllevaron nuevos horarios, diferentes recorridos, variados procedimientos y predisposiciones violentas que redefinieron las relaciones con el prójimo en el espacio, con las autoridades. (González Téllez, 2012: 207)

González Téllez (2012) denomina como “prácticas de inseguridad” todas estas normas para moverse en la ciudad, que sólo sorprenderían a un foráneo. Aunque en *La ola detenida* no hay referencias específicas a algunos de estos procedimientos de resguardo personal que llevan a cabo los venezolanos día a día, sí invita a la reflexión en torno a esta suerte de resquebrajamiento de un determinado orden civilizatorio democrático debido al miedo generalizado de una población apática:

Magdalena cortó la llamada. Miró por la ventana de su habitación. Al fondo, como siempre, un grupo de personas resignadas, con rostros color apio y ojeras que les colgaban hasta la barbilla, hacían una cola interminable frente a una farmacia. Un soldado se paseaba frente a ellos con una ametralladora. (Méndez Guédez, 2017: 199)

Hacer una cola interminable frente a una farmacia con un soldado amenazador, para poder comprar los escasos medicamentos que llegan al país subsidiados por el gobierno, no es normal. La resignación frente a este tipo de situaciones tampoco. Es por ello que esta escena llama la atención de Magdalena: cuando ella vivía en Caracas no se daban este tipo de situaciones. La escena demuestra, también, que hay una nueva urbanidad que se sale del marco referencial de la protagonista de *La ola detenida*. Por un lado, siente el miedo extendido; por otro, el hastío y la resignación de la población ante tantas adversidades y coacciones.

Por otro lado, en su análisis de las prácticas violentas que aquejan a los venezolanos desde hace mucho tiempo, así como de las formas de enfrentarse colectivamente a ellas,

González Téllez (2012) enumera otras cualidades negativas que han aflorado en los venezolanos debido a su exposición constante a la violencia:

La violencia ocupó nuestra identidad y nos autoexcluía. No había cuento, anécdota, narración, de los venezolanos, sobre ellos mismos y su cotidianidad que no fuese negativa: “Venezuela es un desastre”, “La gente es floja, maleducada, ladrona, viva...”. (González Téllez, 2012: 208)

Al señalar que la violencia se ha instalado en la identidad venezolana, González Téllez (2012) confirma lo que encuentra a su paso Magdalena cuando vuelve a Caracas: existe una narrativa social paradójica que autoexcluye pero que, a la vez, define a una ciudadanía caracterizada por rasgos negativos. La protagonista de *La ola detenida* puede constatar, a lo largo de la historia, la expansión de muchos de esos rasgos que señala González Téllez (2012); pero, sin duda, el que más le sorprende es la normalización de la violencia como parte de la cotidianidad:

Magdalena sintió una especie de perplejidad al recordar cómo el líder del colectivo pensó que, señalando personas concretas, su vida quedaría a salvo. Pese a su probable astucia, en el último momento olvidó que el horror dentro de estas calles se había normalizado; nada espantaba, nada importaba. En pocas horas algún discurso incoherente sustituiría en la mente de las personas lo que hubiesen podido mirar con sus propios ojos. (Méndez Guédez, 2017: 278)

Magdalena piensa que el horror se ha vuelto tan cotidiano en las calles de Caracas que “nada espantaba, nada importaba”; otro discurso se impondría en breve en la mente de aquellas personas acostumbradas a lidiar con la violencia. El desconcierto de la protagonista de *La ola detenida* revela, además, su inconformidad con el tipo de ciudadanía que se está gestando al interior de esa normalización, porque lo que debería ser atípico en una sociedad con derechos civiles claros se ha vuelto la regla.

Acerca de esta nueva ciudadanía que advierte Magdalena, González Téllez (2012) explica lo siguiente:

La reja, la alarma, la alcabala, el vigilante, el arma debajo de la almohada, el caminar por la calle mirando a nuestras espaldas, los tiros por la noche, el balance de muertos del fin de semana, el último modus operandi de los delincuentes, etc., han conformado una nueva urbanidad (García Sánchez, 2000), e inclusive con su respectivo manual de lecciones de cómo mejor desconfiar del otro en tanto posible atacante. (González Téllez, 2012: 207)

A esta *ciudadanía del miedo*, como la denomina Rotker (2019), le corresponde enfrentar una nueva urbanidad asociada por González Téllez (2012) con la desconfianza del entorno y del otro. Este miedo a la urbe desatada por la violencia, palpable en *Tal vez la lluvia* a través de lo que experimenta Adolfo en su antiguo barrio y que finalmente lo doblega y lo obliga a ayudar a su amigo Federico, reaparece en *La ola detenida* de forma mucho más exagerada porque Magdalena no se queda confinada en un solo sitio cuando está de vuelta en la capital venezolana. Ella, a diferencia de Adolfo, no es testigo solamente de lo que ocurre en el minúsculo microcosmo social de un barrio con ladrones que se resguardan en la connivencia con la policía; Magdalena debe enfrentarse a zonas más oscuras, más turbias, de la ciudad.

Este tanteo que lleva a cabo la protagonista de *La ola detenida* deviene, entonces, en una demarcación de ciertas zonas como espacios vetados por la violencia:

Además de las marcas simbólicas sobre lugares específicos se va dando un marcaje general y colectivo sobre los espacios públicos. La contraparte de ello es que la vida urbana se va arrinconando en los espacios privados y semiprivados, que tampoco están exentos de comportamientos violentos. Y la exposición necesaria a los espacios públicos se hace de manera fugaz (solo para la inevitable circulación o el consumo), o de manera protegida o encapsulada (como termina ocurriendo con los desplazamientos en automóvil particular); o al menos de manera distante de los otros,

tanto social como afectivamente, cuando no es posible evitarlos ni encapsularse o protegerse. (Lindón, 2008: 13)

Evitarse, encapsularse, protegerse, estas consecuencias del miedo a ciertos lugares urbanos violentos podrían ser vistos igualmente como códigos de una ciudadanía emergente -gracias a la aumentada depauperación que experimenta Caracas como escenario ficcional- en *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida*. Méndez Guédez tantea estos contornos a través de la hiperbolización. De esta manera, asistimos a una dislocación inexorable para los personajes migrantes en tanto la desilusión les aguarda en un sitio y en otro. Con esta postura crítica y pesimista, Méndez Guédez va transitando ciertas zonas poco vistas en los relatos inspirados en procesos migratorios. Para nuestro autor, los migrantes sufren tanto en los países de acogida como en sus lugares de origen. No se adscribe, por tanto, a la tendencia de la narrativa migratoria en la que se idealiza el retorno o en la que se representa el regreso como un triunfo o un alivio del sufrimiento vivido fuera de casa.

### 5.3.3. Caracas como escenario *noir*

Precisamente hacia la demostración de que estamos ante una muestra narrativa en la cual Méndez Guédez recurre insistentemente a la hiperbolización como estrategia literaria, encaminaremos nuestras siguientes reflexiones. Al respecto, debemos recordar que la presencia de condiciones adversas exageradas ya ha aparecido en algunas novelas nuestro corpus. Por ejemplo, en *Árbol de luna* y *Chulapos Mambo* esas circunstancias magnificadas se visibilizan en las inverosímiles condiciones de vida que les toca enfrentar

a los migrantes venezolanos en España (precariedad laboral, incertidumbre económica, alojamientos infrahumanos).

Por otro lado, en ninguna de las novelas del corpus hemos evidenciado una solución única para enfrentar las adversidades en un lugar o en otro. Méndez Guédez nos muestra escenarios posibles en los que se mueven sus protagonistas y actitudes para sobrellevarlos igualmente diversos. Esta multiplicación de aristas vinculadas a la desilusión de algunos migrantes al retornar, en *La ola detenida* se materializa por medio de una exacerbada puesta en escena de muchos tópicos relacionados con las novelas policíacas venezolanas. El uso de la estética policial en la novela que nos ocupa en este apartado es amplio, pero solo nos limitaremos a puntualizar algunos aspectos directamente vinculados con el asombro y el desconcierto de Magdalena ante las prácticas violentas que se han vuelto habituales en la capital venezolana.

El primero de estos rasgos de lo policial venezolano en *La ola detenida* lo apreciamos en la escogencia de Caracas, y más específicamente de la zona del centro de esta ciudad, como escenario que se va transformando en un espacio *noir* a medida que avanzamos en la historia. Como si fuéramos espectadores de una película de suspenso, la narración escoge enfrentarnos a procedimientos delictivos monstruosos, cuyo marco se corresponde con los bajos fondos de la capital venezolana:

-Eso de descuartizar un cuerpo no es una práctica habitual.

- ¿Pero ha pasado?

-Bueno, Magdalena... un par de veces sí. Un colectivo lanzó los pedazos de un hombre por una ventana. Ellos habían invadido un edificio y el tipo quería vender los apartamentos sin contar con el colectivo.

-Mierda.

-También un par de sapos de la policía mataron a una doctora y la trocearon. Querían robarla.

-Coño, entonces sí sucede... esa vaina sí pasa, gordo.

-Pero identifican los pedazos, mujer. No creas eso de que aparece un brazo y la vida sigue normal. Si un pie de Begoña estuviese por el 23 de enero y su cabeza la encontrarán en Boleíta, yo lo sabría. (Méndez Guédez, 2017: 227)

En esta escena, Magdalena está tras la pista de Begoña y por ello debe ir descartando si la han secuestrado, si la han asesinado o, peor aún, si la han descuartizado. En su afán por tratar de desentrañar qué le ha ocurrido a la joven española en Caracas, la protagonista de *La ola detenida* debe apoyarse en personajes como el que la acompaña en esta escena, el gordo Dimas, ya que como él hay toda una cadena de sujetos en torno al crimen organizado de la capital venezolana que desempeñan distintos roles:

-No pienses que el secuestro en Venezuela es un asunto improvisado, con rateros y ladrones chimbos. Esto es una industria muy profesional. Cada grupo, aparte de sus militares, sus policías, sus ladrones, sus personas en los bancos, tiene también especialistas en informática que en poco rato saben del secuestrado más que él mismo y pueden enterarse de qué contactos tiene y cuánto dinero pueden pedir por su entrega. (Méndez Guédez, 2017: 86)

En esta imbricada estructura delincencial, el gordo Dimas es un informante y va conduciendo a Magdalena por las oscuras prácticas criminales controladas por civiles y cuerpos de seguridad.

Ahora bien, reiteramos que, al acercarnos a ese lado oscuro de Caracas que aparece representado en *La ola detenida*, no pretendemos ahondar en el uso del relato negro que hace Méndez Guédez en esta novela. Como señalamos antes, nos interesa explorar la exageración como recurso narrativo recurrente en nuestro corpus. De allí que asistamos en esta novela a la transformación de la capital venezolana en escenario de crímenes

atroces (como los descuartizamientos descritos por el gordo Dimas) o, como queda claro en esta última cita, como una ciudad marcada por la institucionalización de la violencia. También es posible detectar que producto de esa misma hiperbolización de los sucesos oscuros que se viven en la Caracas de estas últimas décadas, los personajes que tienen muchos años fuera, como es el caso de Magdalena, se sienten en constante estupefacción.

Esta metamorfosis que experimenta Caracas en espacio *noir* al interior de *La ola detenida* no es un recurso narrativo nuevo ni aislado. Por el contrario, es un procedimiento habitual utilizado por otros escritores que han incursionado en el género negro en Venezuela. Así lo explica Cabrera (2012):

En nuestro país, el lugar emblemático de las representaciones criminales ha sido, más frecuentemente, la urbe capitalina. Y con marcada densidad dramática sus márgenes y los bajos fondos del centro. Sus lugares más sórdidos, con los discursos que la cruzan y sus personajes más oscuros, han dejado una marcada huella en el relato negro de las últimas décadas. (Cabrera, 2012: 24)

Cabrera (2012) menciona, además, la zona del centro de Caracas como espacio predilecto gracias a la abundancia de lugares sórdidos y de personajes oscuros, marginados, que pululan por sus calles. La desaparición de Begoña, precisamente, en un lugar de ese centro que Cabrera (2012) retrata como entorno recurrente en el relato negro venezolano, le permite a Méndez Guédez explorar lo concerniente a las políticas gubernamentales que han hecho posible la emergencia de este tópico narrativo. Al respecto, Monroy y De Freitas (2020) sostienen que detrás de la habitual escogencia de Caracas como escenario criminal subyace una crítica sociopolítica:

Caracas se constituye como el espacio predilecto para la escenificación del crimen, el delito y las violencias de todo tipo. Detrás del escenario urbano, subyace la crítica

sociopolítica del escritor a un país con un alto porcentaje de pobreza extrema, corrupción e injusticia. (Monroy y De Freitas, 2020: 178)

Al hacer referencia en *La ola detenida* a estos otros males sociales que acompañan al clima violento de una ciudad como Caracas, Méndez Guédez configura un espacio enunciativo íntimamente vinculado con la actualidad al introducir en su narrativa momentos reflexivos sobre la calidad de vida en una Venezuela que parece ofrecer a sus ciudadanos sólo muerte y desesperación. También se puede entrever en esta crítica, la inconformidad de nuestro autor con el devenir cada vez más deshumanizado de una sociedad en decadencia:

-Si regreso al hotel, allí puede aparecer una comisión del SEBIN. Aquí hay gente que lleva presa un año por tuitear una mentada de madre a algún coronel. Dimas les habrá contado que yo soy quien les ha quitado a Begoña de sus garras y mis huellas están en un revólver color rosa que seguro encontraron en la sede del colectivo. Además, Marcos ya me tiene fichadísima. Puedo pasarme presa unos años en una celda de dos por dos o aparecer flotando en el Guaire con un tiro en la nuca. No me gusta ninguna de las dos perspectivas. (Méndez Guédez, 2017: 309)

Además de esa evidente descomposición social que percibe en su breve regreso a Venezuela, Magdalena se siente acorralada por una indefensión que, como es evidente en otras escenas de la novela, no solo la padece ella. Esas formas de inculparla que enumera, pueden afectar a cualquier otro ciudadano que no se amolde a los preceptos de un gobierno responsable de la violencia institucionalizada en el país. La protagonista de *La ola detenida* hace referencia a la falta de ética del cuerpo de inteligencia del gobierno venezolano (SEBIN) y a la injerencia del G2 cubano en sus políticas (Marcos es un espía del país caribeño en Caracas). Señala, además, la posibilidad de que pueda ser encarcelada injustamente o asesinada por haber rescatado a Begoña, pieza clave en una compleja red

de agencias de espionaje que cohabitan en Venezuela: “-El CNI, el G2, la CIA, el Mossad, el SVR, el MSS de los chinos. El VEVAK de los iraníes, la DGSE de los franceses... todas las agencias de inteligencia y espionaje están allí. Debajo de esa tierrita hay mucho petróleo.” (Méndez Guédez, 2017: 49)

Y en medio de esta complicadísima situación de impunidad en Venezuela, el gobierno se cierne como una sombra malévola que ampara los indebidos procedimientos de sus diferentes tentáculos. En la cita anterior, Magdalena hace referencia a prácticas ilegales del SEBIN y el G2 a la hora de aleccionar a cualquier sospechoso; no obstante, esa imagen siniestra del gobierno venezolano en *La ola detenida* va más allá:

-Mira- dijo haciendo un sonido con la lengua. Lo primero es aclararte algo, me dices que te hable de crímenes que hayan salido mucho en los periódicos y en la tele. Vamos a ver, mi amor, tienes años fuera, aquí la tele hace mucho que no cuenta nada peligroso. Yo he estado en la calle viendo estudiantes tiroteados en el piso, señoras con cara ensangrentada y autobuses echando candela; he visto medio país paralizado por las protestas, y en las teles están pasando *El Chavo del 8*, *Mi bella genio* y algún concierto de la orquesta juvenil tocando un mambo. Así que de la tele olvídate. Lo poquito que no controla directamente el Gobierno está muy vigilado. Los medios andan tranquilitos, porque o los multan o les quitan la concesión o aparece un empresario fantasma y compra el canal y echa a toda la gente incómoda o en la puerta les aparecen cuarenta motorizados armados. (Méndez Guédez, 2017: 102)

En este fragmento, el gordo Dimas vuelve a ser el cable a tierra de Magdalena. Ella está tratando de indagar qué crímenes atroces han salido por televisión en las últimas semanas, ya que así sabría si Begoña ha sido asesinada en tanto la muerte de una extranjera debió haber tenido repercusión mediática. Esos sucesos que describe el informante de Magdalena, además de recordarle su larga ausencia permite vislumbrar una tendencia hacia la tiranización del último equipo de gobierno venezolano. Más

específicamente, el panorama que detalla (mujeres y estudiantes ensangrentados, autobuses calcinados, el país prácticamente paralizado) nos devuelve la recreación de las protestas estudiantiles del año 2014 en las cuales murieron más de cuarenta personas, otros miles resultaron heridos y encarcelaron a unos dos mil participantes.

Tal como también se asoma en *Tal vez la lluvia*, el gobierno de turno que sirve de telón de fondo en *La ola detenida* ejerce la censura mediática. Solo que esta vez, la imagen de los medios que aparece recreada no se conforma con encadenar las señales de todas las emisoras radiales y televisivas para seguir el día a día del presidente; son censuradas para que los crímenes que se generan diariamente no los conozca el grueso de la población:

-Los periódicos también están controlados. Casi todos. Y los que todavía se atreven a contar algo los terminarán cerrando. Mira, no sé cuántos directivos de periódicos tienen prohibición de salida del país. Pero es verdad que allí sí aparecen ciertas noticias jodidas, aunque sin muchos detalles; con mucha prudencia, tú sabes. Aquí el que se vuelve loco lo paga. Hace dos meses, un pana periodista que trabaja en la radio denunció unos negocios fraudulentos con dólares de unos militares que tienen una empresa; al salir de la estación, lo estaba esperando un motorizado con una barra de hierro. Le dio por la cara cuatro veces. Solo un avisito, algo en plan suave. Apenas un par de fracturitas y unos treinta puntos. (Méndez Guédez, 2017: 103)

La agresión a un periodista, que se recrea en esta parte de *La ola detenida*, confirma una vez más que estamos ante una ciudad donde la barbarie está desatada. La forma irónica que usa el gordo Dimas para referirse a las brutales lesiones físicas del afectado, denota que el ejercicio de libertad de expresión en Venezuela está acorralado o simplemente no existe porque puede traer consigo graves consecuencias personales para

los profesionales de los medios comunicativos. Asimismo, se acentúa esa imagen de Caracas como ciudad *noir* en la que es verosímil situar un relato negro o policial.

Por otro lado, entre las miserias socio-urbanas que se van ventilando a lo largo de la novela, un elemento clave para comprender la peligrosidad de la misión detectivesca de Magdalena en Caracas es el protagonismo de los llamados colectivos (organizaciones paramilitares chavistas que prestan apoyo al gobierno en temas de represión y amedrentamiento) en el manejo del orden ciudadano:

-Cuando hay protestas estudiantiles los colectivos andan ocupados practicando tiro al blanco con la cabeza de los muchachos. Pero en épocas tranquilas como ahora, en que no están matando muchachos ni destrozándole los carros a la gente que los insulta desde los edificios, son muy peligrosos... El exministro que asesinaron era uno de los que calmaba los conflictos. Él ya no está, así que alguno de esos grupos se está saltando ciertas reglas y lo mejor es estar lejos de ellos. (Méndez Guédez, 2017: 243)

Recordemos que Begoña, la joven madrileña que intenta localizar Magdalena, llega a Caracas como espía encubierta, a las órdenes de la inteligencia francesa, para que se infiltrara en algún colectivo y así poder saber cómo operaban estos grupos. Finalmente logra imbuirse en las filas de “Orden Cerrado”, una de esas agrupaciones encargadas de blindar de forma violenta ciertas prácticas populistas del gobierno chavista:

Luego vio una mención explícita al colectivo Orden Cerrado. Tenían dos edificios: uno en el centro de Caracas y otro en una abandonada estación policial donde hacían entrenamiento, tiro al blanco, ejercicios de ataque y defensa, tácticas de combate urbano. Después miró unos códigos secretos con los que se comunicaban para eventos internos o en caso de protestas por parte de estudiantes. (Méndez Guédez, 2017: 205)

Con la inclusión de un elemento tan característico de la nueva urbanidad en Venezuela, Méndez Guédez recalca su voluntad de inscribir *La ola detenida* en un contexto de enunciación estrechamente vinculado con las tendencias narrativas de otros

escritores venezolanos contemporáneos, tal como explicamos anteriormente. Igualmente, apela a una memoria colectiva constreñida al ámbito venezolano en tanto los colectivos son grupos armados de reciente data, que han sido decisivos en la instauración de un nuevo orden social:

-A los colectivos es necesario conocerlos al detalle. Saber de ellos lo mismo que saben los cubanos, los chinos, los iraníes, los americanos, los rusos...  
-Venezuela es una ruina de la que no deja de salir un inmenso chorro de petróleo. Todos los países necesitan conocer qué sucede en esas ruinas- suspiró Magdalena. (Méndez Guédez, 2017: 308)

Ahora bien, aunque ese entorno bizarro representado en *La ola detenida* toma como punto de partida un referente real caótico, ruinoso, esperpéntico, con elementos sociales antes desconocidos para la población venezolana como la presencia de los colectivos, en la novela se deja entrever que el interés internacional por las riquezas naturales de Venezuela no cesa. A pesar de que en *La ola detenida* estamos ante un país en ruinas, no deja de despertar la codicia de otras naciones.

Esta doble lectura del contexto de enunciación en el que se inscribe *La ola detenida*, al interior de la nación como espacio propicio para la emergencia de crímenes grotescos y hacia el exterior a través del turbio juego geopolítico en el que se inserta un país con recursos naturales tan apetecibles como el petróleo, además se conecta con un uso de la estética policial característica de una muestra representativa de narrativa venezolana de las últimas décadas:

En la novela policial venezolana se mezclan el odio, el amor, lo grotesco, lo humorístico, lo trágico y lo cómico en una sustancia homogénea. Estos rasgos definen una narrativa que, más allá de dialogar con la tradición del género negro

latinoamericano, busca construir imaginarios sobre la nación, la política, la identidad y, en general, la cultura venezolana. (Monroy y De Freitas, 2020: 190)

Tal como explican Monroy y De Freitas (2020), la novela policial venezolana combina homogéneamente temáticas diversas y esa particularidad de su estructuración narrativa hace posible que aparezcan reflexiones sobre el problema de la identidad cultural o emerjan imaginarios de país en los que la política juega un papel imprescindible para comprender lo que ocurre y por qué ocurre. Como hemos demostrado hasta ahora, en *La ola detenida* estas características también son evidentes; es decir, efectivamente comparte con otras novelas venezolanas un uso particular de lo policial directamente vinculado con la crítica a un sistema de gobierno ineficiente que no solo permite, sino que propicia la instauración de la violencia y del miedo generalizado a ella como *modus vivendi*.

Por último, en *La ola detenida* se mantiene el esquema de recuperación fragmentaria del referente real, evidente también en *Tal vez la lluvia*, a través de la demarcación de una memoria del presente que intenta registrar un cúmulo de significantes que redundan en la naturaleza inequívoca de quienes pertenecen a un contexto cultural como el recreado.

#### 5.3.4. La memoria de los lugares

En otro orden de ideas, en este subcapítulo queremos mostrar que si bien la Caracas con la que se reencuentra Magdalena es un espacio *noir*; para ella, es inevitable plantearse una perspectiva dual de la ciudad. Al respecto, como ya hemos mencionado, en *La ola*

*detenida* el tema de la extranjería adquiere la tesitura de todo proceso migratorio que se alarga en el tiempo y por ello su protagonista se mueve entre la fascinación de la belleza que aún conservan los elementos naturales de la ciudad y la destrucción social que le devuelven muchas zonas urbanas de la misma. Hay una constante duplicidad, en este sentido, al interior de la historia:

Otra vez Caracas. Poca gente lo entendería, pero al volver, Magdalena siempre experimentaba una felicidad sin nombre que cubría cada uno de sus poros. Le gustaba la ciudad de su memoria, esa de la que huyó para hacer un doctorado que no acabó nunca. La ciudad de la que debió mudarse hace veinte años para alejarse de un inmenso desamor que ahora mismo, en comparación con el agobio por José María, le resultaba una anécdota graciosa. (Méndez Guédez, 2017: 77)

Esta alegría inicial de la protagonista de *La ola detenida* experimenta altibajos en el transcurso de los acontecimientos, porque se reencuentra con una Caracas desfigurada en su dinámica social (la típica calidez del venezolano ha sido sustituida por el miego generalizado, por ejemplo) y urbana:

Volvió a mirar a la calle.

Basura, calles rotas; tres mendigos tirados en una esquina. Recordó una de esas sabrosas conversaciones con José María: desnudos, sudorosos. Él preguntó cómo podía haber terminado en la postración un país donde en estos últimos años había ingresado tantos millones por el petróleo. (Méndez Guédez, 2017: 78)

La recreación del centro caraqueño, en este caso, no apunta hacia la sordidez de los bajos fondos, más bien nos acerca a una particular topografía literaria basada en la recurrencia de situaciones paradójicas. Por ello, muchas veces, Magdalena no puede evitar sentirse extranjera en su propia tierra. Ese extrañamiento propio de los personajes migrantes de Méndez Guédez que ya hemos apuntado, indudablemente es atribuible a su nuevo arraigo. En el fragmento citado, todo el desgaste urbano (basura, calles rotas,

mendigos) le recuerda a Magdalena las reflexiones de un examante español de nombre José María, porque giraban en torno a esa misma percepción que ella estaba utilizando para juzgar su entorno. Su forma de ver el mundo ha cambiado y no hay forma de remediarlo, lo que antes le parecía comprensible ahora le desconcierta. Se pone en los zapatos de los europeos que no comprenden cómo un país tan rico haya llegado a tal punto de descomposición.

Lo que sí se mantiene intacto en el interior de la protagonista de *La ola detenida* es su deslumbramiento por los magníficos elementos naturales caraqueños que aún conservan su esplendor, como por ejemplo El Ávila (la montaña que limita el valle de Caracas):

Estuvieron conversando un rato sobre El Ávila y en silencio observaron la montaña mudar su tono azul oscuro por eléctricos grises y textura de ébano. Magdalena recordó la historia que le contó un amigo de la universidad hace más de veinte años. Una falsa leyenda indígena según la cual una inmensa tromba marina se lanzó para devorar la ciudad, momento en que sus habitantes rogaron por ayuda. Fue entonces cuando el dios Amaliwaka petrificó el agua como una ola detenida, que desde ese momento permaneció junto a ella como una amenaza perenne; un recuerdo constante de que la ciudad tendría siempre a su lado la belleza, pero también la posibilidad de una catástrofe. (Méndez Guédez, 2017: 125-126)

Podemos constatar en este fragmento, que la falsa leyenda indígena que da nombre a *La ola detenida* es además una metáfora de la dualidad en la que Magdalena cimienta su percepción de la capital venezolana al interior de la historia: por un lado, su belleza extraordinaria y, al mismo tiempo, la posibilidad de que sucumba ante la catástrofe.

Asimismo, se conjugan otros elementos esenciales para la comprensión de la novela. Entre ellos, debemos destacar la presencia de componentes fundamentales de la

idiosincrasia venezolana ligados a la ascendencia indígena, ya que así como la fe de Magdalena en una deidad como María Lionza nos acerca a una parte del imaginario colectivo en la que la influencia aborigen es determinante, esta alusión a una falsa leyenda según la cual el Ávila es una ola detenida por el dios Amaliwaka nos conduce en una dirección similar al recordarnos la fuerte presencia de las leyendas autóctonas en la narrativa histórica sobre los orígenes venezolanos.

Por otra parte, también deja al descubierto la magnificada sensibilidad Magdalena ante estímulos que pueden pasar desapercibidos por otros personajes menos impresionables:

Se fue en taxi hasta Plaza Venezuela. La sorprendió el olor de las flores pútridas que parecía hervir en el aire. Dos veces sintió un largo escalofrío. «Mi pobre Caracas», pensó, «mi pobre Caracas se ha llenado de sombras y malos espíritus». (Méndez Guédez, 2017: 90)

Queda bastante claro, entonces, que estamos frente a un personaje que incluso percibe datos extrasensoriales y con ellos transporta al lector a ese debate ambivalente frente a la Caracas que encuentra a su regreso. Y que esta nueva realidad oscila entre las bellezas del paisaje y los problemas sociales.

Ahora bien, aunque en la mayoría de los casos estos últimos adquieren una dimensión tal que suelen opacar la esplendidez de las bondades naturales, la protagonista de *La ola detenida* no renuncia a su necesidad de encontrar la belleza que le devuelva parte del otrora encanto caraqueño:

Llamó al taxista de confianza que su propio papá utilizaba cuando se encontraba de paso en Caracas y le pidió que la llevara a la Universidad Central. Le sorprendió ver

los árboles de la ciudad llenos de coloridas guacamayas. No recordaba ese detalle. La ciudad mutaba, se movía, se impregnaba de nuevas imágenes. No todo en ella era desgaste y deterioro. (Méndez Guédez, 2017: 118)

La cara amable de la ciudad, como advertíamos antes, hace especial énfasis en los elementos naturales del paisaje. En esta ocasión son las guacamayas, en otras es El Ávila o los matices que adquiere el cielo; pero en todas subyace la memoria de una ciudad habitada por los recuerdos de su juventud. A pesar de las incongruencias que le depara el retorno a Magdalena, se regodea en su deslumbramiento.

Por otro lado, a diferencia de la sensación de olvido mutuo que experimenta el protagonista de *Tal vez la lluvia*, Magdalena persigue la reconciliación con la ciudad que la abrigó hace más de dos décadas. Por ello insiste en buscar lugares con el encanto de antaño, que le devuelvan el sosiego perdido en la turbulencia de las experiencias violentas vividas en Caracas durante la frenética búsqueda de Begoña:

Le gustaba esa calle de Los Palos Grandes, y en ese restaurante había una mesa colocada junto a un árbol. Allí sucedía la proximidad de la madera, de la sombra. En ese lugar, ella sentía que la ciudad la recibía de nuevo con silencioso gesto. Una especie de perdón mutuo que ambas se concedían; una reconciliación en la que una fragancia vegetal, una savia burbujeante, la envolvían. (Méndez Guédez, 2017: 201)

Si a Adolfo la ciudad lo rechaza a través del agua, porque su cuerpo reacciona de manera diferente ante ella (incluso llega a pensar que es bien merecido ese “olvido del agua”), a Magdalena la recibe y le perdona su ausencia a través de una reconciliación con sus elementos naturales. En *Tal vez la lluvia*, el ritmo de la naturaleza y de la sociedad caraqueñas se tornan incomprensibles para Adolfo y el olvido es la única opción que tiene para enfrentarse a ello. No obstante, en *La ola detenida* la decadencia social que expulsa a Magdalena no tiene nada que ver con el consuelo que le brindan los espacios naturales;

en esta contraposición, elige quedarse con parte de lo bueno para no sucumbir ante tanta barbarie:

La noche de Caracas sopló un aire de árboles cansados.

Desde El Ávila, un aroma de tierra fresca voló sobre la ciudad. Magdalena pensó que ese aroma la asaltaba muchas veces en cualquier lugar del mundo; sin aviso, sin señales previas, como si Caracas fuese capaz de seguirla a donde ella fuese y respirar sobre su rostro igual que un amoroso fantasma. (Méndez Guédez, 2017: 306)

Caracas como “un amoroso fantasma” nos conduce a pensar en una dirección distinta a la del olvido. Los recuerdos que se reactivan en el lugar de origen suelen muy especiales para algunos migrantes, como es el caso de Magdalena, para quien la impronta de ese lugar la acompaña a cualquier parte del mundo donde se encuentre. Méndez Guédez nos ofrece, así, otra elección igualmente válida para enfrentar el proceso migratorio. El olvido de Adolfo o el recuerdo amoroso de Magdalena son maneras distintas, pero ninguna más correcta que otra, de asumir su condición migrante.

### 5.3.5. Otro giro a la novela negra o policial

En este último apartado hemos dejado constancia de que en *La ola detenida* la conjugación de pasados próximos y remotos con un presente casi irreconocible, nos permite apreciar, desde distintos enfoques temporales, la recreación de un país con muchos matices. Desde que llega a la capital venezolana, Magdalena intenta reconectar con su entorno; no obstante, el modo de vida ha cambiado drásticamente y debido a este hecho muchas veces se le dificulta el reconocimiento de su imagen en aquel espejo social.

Por otra parte, esa ternura que despiertan en Magdalena algunos estímulos naturales de Caracas favorece la emergencia de un uso particular de la estética policial en *La ola detenida*; el protagonismo de personajes oscuros, así como la acechanza de una ciudad transformada en espacio *noir*, no impide que emerjan al interior de la novela ciertas sensaciones confortables que reactivan el cariño de la Magdalena emigrante hacia su lugar de origen. Este efecto lo logra Méndez Guédez, evidentemente, a través del enfoque femenino que domina la historia ya que Magdalena no es un personaje blando, aunque sí muy sensible e intuitivo. En este sentido, recordemos que ella se guía por la especial relación con los conocimientos extrasensoriales que le depara su fe en la deidad María Lionza:

Intentó moverla, pero Begoña le resultaba un fardo inmanejable. Se le escurría, se le iba de los lados, se tropezaba y en segundos rodaba por el suelo. Le tocó la frente. Quemaba. Sería muy difícil escabullirse con la muchacha en esas condiciones. Le puso entre las cejas el trozo reseco de una hoja de llantén que siempre llevaba en la cartera. «Reina María Lionza, doctor José Gregorio Hernández, corte médica, ayúdenla, ayúdenla, traigan de nuevo la salud a esta muchacha; ángeles de la llama verde, vengan, vengan, vengan, enciendan la llama verde del amor divino». Repitió siete veces el pedido y sintió que le vibraban los dedos. Begoña abrió los ojos por completo.  
-Merde!, joder tía, ¿qué me has hecho?  
- ¿Por qué?  
-Me siento mejor... Me cago en todo, eres bruja. (Méndez Guédez, 2017: 294-295)

Al escoger como protagonista no solo una detective, sino una investigadora con “poderes” como el apreciable en este fragmento, Méndez Guédez se inscribe en una tendencia de la narrativa policial actual en la que las mujeres desempeñan papeles más significativos. En este sentido, para Monroy y De Freitas (2020) hoy en día existe una variación considerable en los modos de apropiación cultural en las muestras literarias del

género negro o policial venezolano en las que aparece la perspectiva femenina, dado que este rasgo le otorga ampliación y diversificación al mismo:

Un elemento importante es el enfoque femenino que han tomado varias de las novelas de más reciente publicación. Ciertamente la mujer, de manera subrepticia, ha tenido un papel importante dentro del género negro o policial, pero la particularidad que ha adquirido en Venezuela estriba en que no solo aparece representada como la víctima en potencia, sino que también se ha convertido en victimaria y detective. (Monroy y De Freitas, 2020: 181)

Asimismo, la introducción de la mirada femenina en *La ola detenida* constituye un espacio dentro de la novela que permite introducir el debate sobre lo que representa la reescritura de un género literario ampliamente cultivado y estudiado. En este mismo orden de ideas, Gomes (2019) sostiene que la recuperación de la estética negra o policial en *La ola detenida* introduce un giro en lo que considera el crítico un estado actual de parálisis de este género literario:

Uno de los blancos preferidos de Méndez Guédez parece ser la subespecie “negra” de la narrativa policíaca, en la cual coinciden demasiados autores y títulos desde el pos-*Boom*, sin tomar en cuenta que luego de sus desafiantes y por ello memorables experimentos con el género de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, el resto de la producción hispanoamericana en esa vena se disuelve en consabidas alegorías de la nación como crimen por resolver. *Los maletines* (2014) y *La ola detenida* (2017) asestan dos golpes notables a los anquilosamientos del *noir* (...) (Gomes, 2019: 127)

Aunque Gomes (2019) no aclara en qué consisten esos “golpes notables” de Méndez Guédez al estancamiento del reciente género negro o policial hispanoamericano, podemos deducir que están relacionados con la presencia de una detective como Magdalena Yaracuy. Entonces, así como es posible enmarcar *La ola detenida* en esa tendencia de la narrativa venezolana que describen Monroy y De Freitas (2020) gracias a la escogencia

de una protagonista detective, concordamos con la percepción de Gomes (2019) de que estamos ante una novela poco convencional en lo que a estética negra o policial se refiere.

Por otra parte, con la escogencia de una detective-bruja como protagonista de *La ola detenida* nuestro autor se aleja considerablemente del estereotipo de mujer inmigrante que aparece representada en la literatura negra o policiaca publicada en España. En este sentido, no debemos perder de vista que Magdalena es una inmigrante que se gana la vida en este país como detective; pero en nada se parece a los personajes frecuentemente retratados en la novela negra española, que sí recurre a ciertos estereotipos de inmigrantes-víctimas.

Al respecto, Lino (2013) afirma que las mujeres inmigrantes en la novela negra española suelen ser recreadas mayoritariamente como víctimas:

Por el carácter realista y crítico de la ficción de crimen, no sorprende que un número significativo de personajes femeninos inmigrantes sean víctimas de los crímenes investigados. Según Javier Coma, lo que estrechamente relaciona la novela negra española con su precursor duro americano es su énfasis en reflejar las condiciones sociopolíticas de una sociedad capitalista (13). (...) En particular, la mujer foránea, tanto legalizada como indocumentada, se convierte en un objeto más en el mundo del consumo masivo. Más que sus compañeros masculinos o sus vecinas autóctonas, la mujer latinoamericana, magrebí y subsahariana corre el peligro de que su cuerpo se transforme en mercancía. (Lino, 2013: 68-69)

Este dato sobre la representación de la mujer inmigrante en la novela negra española más reciente, la recreación del cuerpo como mercancía, nos lleva a pensar en los estereotipos que se repiten una y otra vez en el imaginario literario que circula y se publica en España actualmente. Al respecto, Zovko (2019) argumenta en contra de este

reduccionismo de una realidad sumamente compleja a partir de fórmulas repetitivas y estereotipadas:

Los otros colectivos de inmigrantes, los no africanos, aparecen también representados en el discurso artístico, pero en mucha menor medida. Me refiero principalmente a los inmigrantes latinoamericanos, a los procedentes de Europa del Este y a los asiáticos. (...) Lo habitual es que estos grupos de inmigrantes sean asociados a imágenes de violencia, delincuencia, prostitución y trata de blancas, tráfico de drogas, etc., hasta el punto de haber sido utilizados como un revulsivo o revitalizador de la novela negra, renovando con su presencia las apariencias de los bajos fondos. Parten para ello de la identificación entre pobreza y marginación, y a veces estas obras acaban contribuyendo a generar discursos que asocian al inmigrante con la imagen de una amenaza, mientras que su presencia apela al miedo a la inseguridad. (Zovko, 2019: 17-18)

Para Zovko (2019), la *literatura de la inmigración* que se publica hoy en día en España impone un corsé difícil de romper dada la rigidez de los estereotipos de inmigrantes a los que recurre frecuentemente. Ahora bien, si tomamos en consideración el hecho de que la protagonista de *La ola detenida* además de ser inmigrante es mujer, estaríamos ante una doble discriminación:

La imagen de la mujer inmigrante es casi siempre la de la víctima sobre la que ejercen la explotación sexual y el abuso, la violencia de género o el maltrato familiar. Esta representación está en consonancia con la perspectiva de denuncia y compromiso humanitario que adoptan la mayor parte de los discursos artísticos, literarios o cinematográficos. (Iglesias Santos, 2013: 21-22)

Según Iglesias Santos (2013), la perspectiva predominante en el discurso artístico de España es la de “denuncia y compromiso humanitario” para con esos colectivos de mujeres inmigrantes vulnerables. Nada más alejado de la propuesta ficcional de *La ola detenida*. Méndez Guédez elige recrear una migrante que va dirección contraria: no es víctima ni de maltratos ni de abusos; tampoco es un personaje femenino que invite a la conmiseración. En otras palabras, el hecho de que Méndez Guédez incursione en el

género policial a través de una propuesta narrativa que combina una clara perspectiva de género y una apuesta por el empoderamiento femenino de un personaje migrante, da cuenta de un posicionamiento crítico frente a los clásicos estereotipos de las mujeres migrantes que aparecen en la *literatura de la inmigración*.

Al parecer, según la lectura crítica de nuestro autor frente a este tópico literario, no debemos conformarnos y aceptar el inexorable papel impuesto a los inmigrantes en la literatura que se publica en España. De esta manera, aporta una perspectiva más flexible en lo que se refiere a la comprensión de los complejos procesos que se generan al interior de las migraciones individuales. Al fin y al cabo, toda apuesta narrativa que ponga el foco en algún minúsculo aspecto del proceso migratorio solo puede aportar una “versión” muy particular de los hechos.

#### 5.4. Dislocación última: el re-arraigo

Hemos podido constatar hasta ahora que, si bien hay una tendencia a recrear la decadencia característica de los procesos migratorios, los tópicos elegidos por Méndez Guédez para evidenciar este fenómeno logran un efecto expansivo y rico para el análisis. Aún más, totalmente contraria a una narrativa anquilosada en los procesos de arraigo y desarraigo de los venezolanos en España, las novelas de Méndez Guédez analizadas en este apartado nos conducen a pensar en otras aristas de los procesos migratorios: el retorno y el re-arraigo.

Sobre el primer aspecto, hemos podido evidenciar que la vuelta al país de origen puede entrañar la emergencia de rasgos descentrados en los migrantes que no se habían manifestado hasta ese momento porque no habían experimentado el shock del retorno, especialmente cuando los escenarios encontrados han sufrido una significativa depauperación. Aunque el regreso es breve, los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* se ven sometidos a un nuevo desplazamiento en su devenir migrante que les devuelve una topografía desconcertante de su lugar de origen.

De esta manera, Méndez Guédez se acerca a la recreación de nuevas subjetividades en las que se evidencia una dislocación producto de la discontinuidad en un lugar determinado. Al respecto, López-Labourdette y Wagner (2013) explican esa forma de enfrentar esta parte de ciertos procesos migratorios al interior de la literatura latinoamericana:

Si las narrativas migratorias ponían la atención tanto en el espacio de origen como en el espacio de llegada, marcando siempre una discontinuidad, una peripecia basada en la dislocación, las del retorno atienden no solo a la continuación de los desplazamientos, a la nueva peripecia de la vuelta, sino a las subjetividades que dichos desplazamientos generan. (López-Labourdette y Wagner, 2013: 182)

En *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* hemos detectado la representación de estas subjetividades descritas por López-Labourdette y Wagner (2013), en tanto los protagonistas experimentan cambios físicos y mentales debido a la “peripecia de la vuelta”. Asimismo, la “multiplicación en el arraigo” (Vandebosch, 2012) la vemos materializada textualmente a través de tópicos recurrentes que no obstante se vuelven fecundos porque se manejan de manera distinta en las novelas. La alternancia entre el

arraigo, el desarraigo y el re-arraigo son tópicos imprescindibles para entender cómo los procesos migratorios no se agotan en la tragedia implícita en ellos.

Buen ejemplo de ello es el hecho de que las motivaciones para re-arraigarse de los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* son inesperadas, incluso pudieran considerarse insólitas. Para Magdalena Yaracuy su establecimiento en Madrid está ligado a ese “don” que la acompaña desde su juventud y la ha hecho especial en muchos sentidos. Descubrió que su rasgo exótico en España era una forma de empezar de cero aceptablemente rentable:

Ya estaba acostumbrada a que sus luces se apagaban y se encendían sin aviso previo. Tenía poderes, pero fluctuantes, difusos. No se quejaba. Muy útiles le habían sido, ese fue el motivo por el que se quedó a vivir en España; cuando se mudó, allí no tenía competencia; no existían otros marialionceros que pudiesen superarla al leer el tabaco, la borra del café, que pudiesen ser más efectivos al hacer los ritos de curación y de despeje de energías. Ella era como los beisbolistas que se iban a jugar a la pequeña liga de pelota que había en Galicia. Daba la talla si no la comparaban con gente de primera. (Méndez Guédez, 2017: 88)

A Magdalena le calza a la perfección el dicho “En tierra de ciegos el tuerto es rey”. Como recalca el narrador, era buena en España porque no había punto de comparación para su oficio. Por su parte, a Adolfo no lo ata a España ningún trabajo decente, ningún amor, ni siquiera un lugar confortable donde vivir:

Trabajo en una obra teatral para niños. Mi personaje es el Rey Pedete. Soy el animador que aparece cada vez que los cuatro marcianos que cantan y bailan deben descansar o cambiarse de vestuario, susurré. Mi número estrella es la competencia de pedos. Les pido a padres y a niños que hagan el sonido de un pedo con la boca y el que hace el más fuerte y más largo gana un premio.  
La sonrisa de Federico se le congeló en el rostro.  
¿Ganas bien?  
No. Me alcanza para comer. Unos amigos me han prestado un lugar para dormir mientras consigo algo mejor. He tenido otras épocas: tuve una beca para hacer unos

cursos de cine, escribí prospectos médicos, fui teleoperador, jardinero, profesor de español, reponedor de hipermercados, hice un par de guiones sobre roqueros alternativos y ahora soy el Rey Pedete. (Méndez Guédez, 2009: 147-148)

En este fragmento es evidente que Federico se había creado una imagen distinta de la vida de su amigo en España. Se queda congelado ante la descripción de Adolfo de lo que le espera en Madrid: un trabajo mediocre que apenas le alcanza para comer. En un intento inútil por justificarse, el protagonista de *Tal vez la lluvia* enumera los otros trabajos que ha desempeñado desde que llegó a España, y es posible advertir que esas otras épocas de las que habla han sido mejores que la de ahora.

En esa misma conversación que sostienen los amigos, durante el vuelo que los lleva a Madrid, Federico además de preguntarle a qué se dedica en España le pide el favor a Adolfo de que los aloje a él y a su familia por unos días, ya que se habían gastado buena parte de los ahorros tratando de obtener los documentos que lo volvieran a certificar como vivo (recordemos que, en una parte de la novela, Federico se entera de que está “oficialmente” muerto, como represalia del gobierno por haber firmado en contra del mismo).

De manera que el desconcierto de Federico sobre la vida de Adolfo en España no termina allí. Le debemos sumar, también, la decepción que sufre su esposa Luisa al llegar al lugar donde iban a ser alojados momentáneamente:

¿Qué es esto?, indagó la mujer.

Un depósito. Es un edificio, pero no de apartamentos sino de depósitos, expliqué señalando los cien metros cuadrados repletos de oxidados muebles de oficina, computadoras llenas de polvo, sillas desvencijadas, archivadores ennegrecidos. Un amigo me deja dormir aquí, estoy reuniendo para mudarme a una habitación.

Encendí las bombillas: una luz parpadeante, sucia. Saqué sábanas y cobijas e improvisé unas camas en el suelo para que ellos pudiesen dormir. Luisa comenzó a llorar apoyada en un armario al que le colgaba la cerradura como si fuese un ojo que había saltado de un rostro. Federico intentó consolarla, pero ella gemía imparable. Es la nostalgia de los primeros días, le expliqué, luego te irás acostumbrando. (Méndez Guédez, 2009: 150- 151)

Con la intención de darle continuidad a la hiperbolización de ciertas circunstancias de vida de los migrantes venezolanos en España, Méndez Guédez recurre a panoramas que rozan la inverosimilitud como este que apreciamos en las últimas escenas de *Tal vez la lluvia*. Es fácil intuir que Luisa no solo llora por la nostalgia de los primeros días fuera de su país natal, también lo hace porque ve que sus posibilidades de progreso en España son remotas teniendo en cuenta que Adolfo lleva más de quince años residiendo en este país y no tiene nada decente, nada propio, nada medianamente aceptable que ofrecer.

No obstante, a pesar del escepticismo de Federico y de Luisa, Adolfo no deja de sentirse en casa. Aunque los acoge temporalmente en un depósito, este hecho no le resta calor de hogar a aquél momento que vivía junto a la recién estrenada familia de inmigrantes venezolanos:

Me pareció que las paredes del depósito se encogían para protegerlos del frío. Mañana con los dos mil euros compraré abrigo para ellos, pensé; y algo de ropa, y zapatos, y nos iremos a ese sitio frente al teatro de La Zarzuela a comer croquetas, las mejores croquetas que he probado nunca, y pediremos un Ribera para que Luisa también brinde.

Me acosté en mi saco de dormir y estiré mis piernas. Después silbé La Marsellesa varios minutos.

Me voy a casar otra vez, pensé.

Me voy a casar con un hombre.

Me voy a casar con un hombre muerto. (Méndez Guédez, 2009: 153)

Es obvio que hay algo en Madrid que hace sentirse en casa al protagonista de *Tal vez la lluvia*. Aunque no lo aclara en ningún momento, podemos leer entre líneas que Adolfo

antepone el valor de la ciudad a su minúscula experiencia vital en ella. Asimismo, se confirma la lectura crítica de Vera Rojas (2013) sobre el hecho de que en *Tal vez la lluvia* la nacionalidad de su protagonista se aferra más a los afectos que a los lugares, ya que Adolfo anticipa la alegría de compartir los dos mil euros que había recibido de manos de Federico con ellos mismos para tratar de mostrarles uno de los rostros amables de la ciudad que ahora siente como suya.

Otro aspecto igualmente importante que detectamos en este final tan inesperado de *Tal vez la lluvia*, es el hecho de que Méndez Guédez decide recrear el re-arraigo de su protagonista poniendo en valor que el no retorno se origina, en muchos casos, gracias al cambio trascendental en la identidad de algunos migrantes, tal como explican López-Labourdette y Wagner (2013):

Como es sabido, muchos textos del exilio ilustran pródigamente la recreación del espacio de origen como paraíso perdido hacia el que se proyectan todas las realizaciones del yo. Muchos otros, sin embargo, exploran los relatos partiendo de la opción, e incluso del valor del no-retorno. En estos casos, el estar *out of place* deviene una modalidad productiva, aunque siempre conflictiva, de existencia que genera articulaciones particulares del tiempo, la memoria, la historia, las pertenencias e identidades. (López-Labourdette y Wagner, 2013: 183)

Para finalizar, es oportuno señalar que los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida*, además de coincidir en su conformidad con el re-arraigo (pese a que las circunstancias de vida de uno y otro son diferentes), se asemeja su percepción nostálgica de Caracas. En lo que respecta a los sentimientos que despierta en ellos su lugar de origen, tenemos que, para Adolfo, Caracas, a pesar haberse mostrado durante su breve estancia

como una ciudad ruin y con una dinámica social asfixiante, conserva parte del encanto que una vez lo enamoró:

Al día siguiente me vestí en silencio y bajé a la avenida. Una luz tenue salpicaba la ciudad: color de gasa, esfumaturas.

Extendí mi mano al pasar junto a unos edificios: necesitaba sentir su solidez. A esa hora Caracas parecía poseer una temblorosa blandura, como si cada trozo de ciudad fuese tan sólo una figura de niebla.

Sabía yo que en una o dos horas el sol se encajaría sobre el suelo con punzante insistencia; entonces cada pared, cada calle, sería una materia rotunda, musculosa. Por eso recordaba con agrado ese momento en que Caracas se permitía parecer por unos minutos el temblor vidrioso de un lago. Una especie de pausa, de paréntesis, en el que una ciudad sumergida en la ciudad misma parecía asomar como un destello fugaz. (Méndez Guédez, 2009:133)

Así mismo, para Magdalena no todo lo de la ciudad le resulta hostil; por tanto, no merece ser olvidada para siempre:

Magdalena imaginó que sobre el valle había caído una bomba, una bomba que al explotar acabó arrasó con las personas dejando intacto los edificios. Siguió mirando cada calle, cada esquina. Le parecía un modo de despedirse de esos lugares a los que apenas había podido prestar atención esos días.

En ocasiones, y en el fondo de sí misma, le gustaba pensar que un lugar era igual a otro lugar. Eso podía ser cierto para otros. Para ella no. «Los lugares nos contienen», pensó. Esta casa en ruinas, este malentendido país era su casa. Su primera casa. Por esos se sentía como un caracol que lleva sobre sí mismo una materia enferma, supurante.

Estuvo un buen rato oliendo Caracas: flores estrujadas, aceite, parchita, piel de hombre, agua, tierra húmeda. No todo era hostil, carajo. También la ciudad preservaba sus fragancias, la posibilidad de algún abrazo. (Méndez Guédez, 2017: 314)

“Los lugares nos contienen”, piensa Magdalena mientras se aleja de Caracas. A pesar de la desolación que domina a la capital venezolana reconoce en ella su primera casa. Así ofrece una despedida nostálgica de la ciudad que la albergó durante muchos años y en la que confirmó su excéntrico poder.

Finalmente, esa perspectiva de reconciliación con una imagen de país cercana a la idealización, que apreciamos hacia el final de las novelas, puede leerse como una forma válida de los protagonistas de *Tal vez la lluvia* y *La ola detenida* de llevarse el país consigo. “Un país portátil”, como nos recuerda Molloy (2019) en esta reflexión:

La única seguridad disponible se encuentra claramente en el simulacro del hogar -o de la nación- que el viajante, la persona dislocada, lleva consigo en sus viajes: un hogar portátil, por así decirlo; como el “país portátil” del que suelen hablar los venezolanos. (Molloy, 2015: 27)

“No se puede volver a casa”, escuchamos con frecuencia, lo cual no impide que añoremos esa casa a cada paso: es otra forma de regresar.

S. Molloy

## 6. Conclusiones

### 6.1. Lugar que propone para sí mismo Juan Carlos Méndez Guédez

La figura del intelectual ha estado asociada tradicionalmente con la producción y distribución de conocimientos, de bienes simbólicos, y con una evidente visibilidad pública. Asimismo, ha sido blanco de numerosos estudios y categorizaciones y ha experimentado cambios importantes desde su concepción inicial hasta nuestros días. Al respecto, Said (1996) explica que definir la función o la imagen de un intelectual hoy en día no es tarea fácil, especialmente si tomamos en consideración que este fenómeno no tiene las mismas connotaciones sociales en uno u otro lugar del mundo, y que esas características generalizadoras mencionadas al principio resultan insuficientes para dar cuenta de lo que está ocurriendo actualmente en la mayoría de las sociedades en cuanto a la diversidad de perfiles intelectuales que están apareciendo.

Said (1996) describe, asimismo, cómo se está reconfigurando el mapeado intelectual mundial, y al hacerlo propone como posibilidad de comprensión de este fenómeno tan complejo el hecho de asumir que hay intelectuales asociados no sólo a las esferas del pensamiento complejo y abstracto, sino vinculados con prácticas mucho más concretas. Su definición de *intelectual individual* da cuenta, precisamente, de la especificidad que adquieren los perfiles intelectuales gracias un área especializada que se domine, a una forma específica de manejarse públicamente o por la manera de encarar las condiciones de su sociedad; por ejemplo, la propia historia de vida, las experiencias, las posturas que asume el intelectual en sus escritos influye en la manera como cada uno de esos

planteamientos penetra en el mundo social. Así tenemos como resultado un amplio espectro de perfiles intelectuales que, no obstante, conservan características tradicionales como la proyección pública y el vínculo con el colectivo social con el cual establecen diálogos permanentemente.

El lugar de Méndez Guédez dentro de las letras hispanas se distingue gracias a una proyección pública que trasciende el ámbito literario: la publicación de sus obras ficcionales y críticas la acompaña con una activa participación en otros espacios tales como la prensa, los círculos culturales y las redes sociales. Toda esta intensa actividad nos permite asociarlo a la figura del *intelectual individual* de Said (1996), en tanto es un escritor que combina sus intervenciones académicas con prácticas sociales mucho más concretas.

Igualmente, hemos podido comprobar que el perfil como escritor de Méndez Guédez es reconocible por la consecución de una obra ficcional de naturaleza líquida (De Chatellus, 2012), pendular (Berlage, 2013), con doble nacionalidad (Lorenzo García, 2021), móvil (Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde, 2022) y migrante (Kunz, 2012). Esta manera para encarar su posición dentro de la literatura ha llevado a nuestro autor a exhibir su propia historia de vida como migrante, y a construir una obra literaria en la que cada vez adquieren más peso los personajes marcados por la *oscilación cultural* demostrada a lo largo de nuestro análisis.

Sin duda alguna Méndez Guédez encaja en el perfil de *intelectual individual* de Said (1996) por su capacidad de proyectarse públicamente haciendo uso de ciertos elementos

tales como la articulación congruente entre imagen, mensaje y posicionamiento, y la utilización de mecanismos no convencionales para incorporarse al debate intelectual.

A partir del análisis del corpus, y de otras fuentes documentales como entrevistas y artículos de opinión, pudimos constatar su voluntad de ser congruente entre lo que dice y lo que es como escritor; al mismo tiempo, evidenciamos una notable inclinación por mostrar públicamente sus aspiraciones, sus preocupaciones, su forma personal de entender el mundo. Ahora bien, estas características generales que propone Said (1996) adquieren matices particulares al entrar en contacto con la realidad de un sujeto intelectual específico, que en nuestro caso es un escritor venezolano que ha sabido proyectarse públicamente en los ámbitos venezolano, hispanoamericano y español.

En torno a la congruencia, esa voluntad que tiene el *intelectual individual* de articular un mensaje, una visión y una imagen cónsonos con la posición que ostenta dentro de su campo cultural, tenemos que la escritura de Méndez Guédez correspondiente a estas últimas décadas lo proyecta, precisamente, como un escritor que no escapa de su propia condición mestiza. Algunas reflexiones que ha dado a conocer públicamente son muy elocuentes en este sentido:

Cuando pienso en todas las fronteras, en todas las delimitaciones que me salto, me pregunto si en verdad soy tan obediente y sé quedarme en el rincón donde me colocan los otros o si, por el contrario, me gusta estar en varios sitios a la vez. Ser un escritor venezolano que puede guardar unos trozos canarios, y su buen trozo madrileño; y hasta unas gotas de amor calabrés en español, y un poco ciertos sonidos madeirenses que escuché en la infancia; y también colombiano de la costa (cartagenero, ¿quizás?), y algo también gallego de la zona de La Raya. (Méndez Guédez, 2011: 169)

Podemos apreciar en estas reflexiones el reconocimiento de una coherencia intelectual estrechamente asociada a sus vivencias entre un lugar del Atlántico y otro. Ese movimiento simbólico de Méndez Guédez, esa *oscilación cultural* de la que se enorgullece delata un imaginario literario que está “en varios sitios a la vez”. De esta manera, nuestro autor delimita abiertamente unas coordenadas de su propia labor de escritura en las cuales la mezcla es imprescindible; así como también la desobediencia, saltarse los estancos donde lo quieren arrinconar:

A mí me cuesta comprender por qué todavía en este momento del siglo XXI se supone que pueden convivir con mayor naturalidad los escritores uruguayos y los mexicanos, que los venezolanos y españoles -para solo citar un ejemplo. No creo que la separación ocurra tan solo utilizando un océano como referencia. En mi concepto, las similitudes y singularidades, y los diálogos y las divergencias, ocurren en muchas direcciones. (Méndez Guédez, 2011: 169)

Desde la introducción, hemos ofrecido una panorámica sobre el lugar que le han otorgado a Méndez Guédez de un lado y de otro del océano. En estas reflexiones, nuestro autor aboga por una nomenclatura para su posición que sea más auténtica, con una multiplicación hacia muchas direcciones sin que ello implique renunciadas sino reacomodos. Esta “situación entre” nos ha ofrecido la posibilidad no solo de comprender por qué los problemas culturales de la actualidad venezolana aparecen insistentemente en la configuración narrativa de las novelas analizadas, también nos ha llevado a discernir la paradójica armonía proveniente del arraigo a nuevas raíces.

Por otra parte, esta puesta en valor de su condición migrante, ese compromiso que asume Méndez Guédez con su contexto cultural más inmediato no constriñen el ejercicio de su escritura a ámbitos territoriales maniqueos; más bien se convierte en un trampolín

para poder conectarse con todos a la vez en una suerte de multiplicidad armónica. En tal sentido, si bien es evidente que en los textos analizados Méndez Guédez se proyecta como un autor consciente del lugar que ocupa dentro de su campo cultural, también es notable que aspira a ser reconocido como un escritor que está en consonancia con los requerimientos del momento histórico en el que escribe:

La lengua, la cultura, son en nuestros días algo mucho más importante que la correspondencia con un territorio concreto. Los narradores actuales en castellano se presentan como hiperterritoriales, posnacionales, deslocalizados, sin que ello implique que renuncien a su tradición propia, sino que suman otras a ella. No rechazan su idioma, pero aprenden otros. Con independencia del modo en que ellos se presenten a sí mismos, sus obras ya no son latinoamericanas, ni iberoamericanas, ni peninsulares, sino hispánicas. (Mora, 2014: 338)

Efectivamente, coincidimos con Mora (2014) en el sentido de que hoy en día la mayoría de los escritores son inclasificables. Es la naturaleza propia de los que escriben tomando como fuente de inspiración referentes multiculturales, como le ocurre a Méndez Guédez. En en los textos de nuestro corpus, hemos demostrado esa identificación con las circunstancias epocales gracias a los mecanismos narrativos desplegados y a las temáticas elegidas.

Por otro lado, a través del uso de temáticas similares a las usadas por escritores venezolanos, latinoamericanos, españoles, pudimos entrever otra manifestación de la congruencia intelectual de Méndez Guédez: al trascender determinados patrones culturales impuestos tradicionalmente se sitúa como un escritor hispánico, como define Mora (2014) a los escritores hiperterritoriales que le otorgan más valor a la lengua y a la cultura que al lugar de donde provienen.

Ahora bien, esta forma de materializar textualmente una congruencia intelectual directamente asociada con las tendencias narrativas de sus pares hispánicos no es un dato inédito. Veíamos que una parte de la crítica ha reconocido la existencia de un diálogo estrecho entre la escritura de Méndez Guédez y su propia experiencia vital como migrante. Y de ese universo crítico nos interesa destacar dos posturas que asocian la escritura de nuestro autor con otros elementos que también ilustramos en nuestros análisis comparativos: la crítica a otros discursos y a otras prácticas sociales que tocan de cerca su experiencia vital, y la necesidad de hacer de lo privado un asunto público.

Así se convierte en un intelectual atravesado por una identidad dual característica y transferible a su narrativa:

Para muchos escritores que llegan a España, los temas narrativos siguen diagnosticando, a veces con inevitable nostalgia, las sociedades de las que provienen -señala el peruano Jorge Benavides- aunque no de “una manera tan entrópica como antes, ni tan solemne ni tan enfáticamente vernácula”; como si ahora, en un mundo cada vez más homogeneizado, fuera necesario insistir más en lo que vincula que en lo que diferencia la patria de origen y el lugar donde se vive. (Aínsa, 2010: 34)

Vincular, unir, acercar; las *oscilaciones culturales* que hemos evidenciado al interior del corpus apuntan en esta dirección que sugiere Aínsa (2010). Igualmente, la ficcionalización de la historia desde ángulos poco transitados, evidente en algunas novelas, es una manera “menos entrópica” de intervenir el propio discurso histórico. La mirada no privilegia el relato oficial; más bien pretende revalorizar el papel desempeñado sujetos anónimos, cotidianos.

Por último, la voluntad de ser congruente intelectualmente, en el caso de Méndez Guédez, pasa también por el reconocimiento en su escritura de la identidad territorial y sexual. La nacionalidad les imprime a sus textos una huella que influye notablemente en la forma de interpretar y representar el mundo, y privilegiar la perspectiva femenina en algunas historias se convierte en una forma de incorporarse al debate intelectual a través de procedimientos poco convencionales.

Estas dos dimensiones nos dan pie para establecer conexiones con otros planteamientos de Said (1996), ya que este las contempla como ámbitos de verdadera injerencia intelectual. Méndez Guédez, en este sentido, logra configurar en los protagonistas de las novelas estudiadas puntos enunciativos diferentes de tópicos tan controvertidos como el de la nacionalidad y el del género sexual. De allí que algunas constantes referidas directamente a estos últimos temas se repitan en las novelas: la emigración es “para siempre”; es decir, una vez que se migra hay un cambio trascendental en la percepción del individuo sobre su lugar de origen; y los procesos migratorios no afectan de igual manera a los hombres y a las mujeres.

Sobre este último aspecto, la propuesta ficcional de Méndez Guédez analizada sugiere que la identidad sexual no está dada de antemano por el hecho de nacer hombre o mujer; por el contrario, se va generando en el devenir constante de la experiencia que ofrece el género. Asimismo, la naturaleza discursiva de cada identidad de género implica que estamos en un recorrido constante a través de las redes discursivas que nos definen como hombres o mujeres. Vivimos inmersos en una lógica de género y el lenguaje nos ayuda a

construir esa realidad. El lenguaje se convierte así en una fuente productora de identidades sexuales, poseedora de una fuerza tal que es capaz de delinear los distintos comportamientos que asume cada sexo.

Méndez Guédez nos advierte que, al ser parte de una narración colectiva, de una determinada estética de la verdad, dejamos constancia de nuestra naturaleza socioconstruida. Y al hacerlo, nuestro autor consigue hacer de su narrativa una *práctica desviante* en el sentido que explica Richard (1996): todo aquello que invite a una revisión de los discursos legitimados históricamente desde focos no habituales. En otras palabras, toda *práctica desviante* entraña un enfoque distinto al tradicional.

Esta *práctica desviante*, perceptible a través del análisis que hemos llevado a cabo, nos ha permitido comprender que las posibilidades de interpretación de las temáticas demostradas no se agotan en una sola voz narrativa. Son millones las historias que pueden dar cuenta de todo aquello que nos trasciende como individuos.

Finalmente, esa *práctica desviante* que se desprende del corpus se sostiene en los enfoques inconformes con los que es recreada la percepción de los migrantes sobre su cuerpo, o la manera de enfrentar el mundo con códigos sociales diferentes, o los estereotipos tradicionalmente asociados a los inmigrantes pobres. Y esta perspectiva, como pudimos constatar, es deconstructiva y constructiva simultáneamente porque deconstruye al utilizar procedimientos narrativos desacralizadores y reconstruye al establecer vínculos generacionales con otros escritores que han decidido recrear el drama migratorio venezolano de las últimas décadas.

## 6.2. Variaciones de una *narrativa oscilante*

La *oscilación cultural* entre España y Venezuela, las distintas caras de la extranjería, la naturaleza cambiante de los procesos migratorios con su consiguiente reacomodo de los principales bienes anímicos (afectos, lengua, familia), la reconfiguración de la identidad cultural originaria, son solo algunos de los tópicos más resaltantes que hemos evidenciado al interior del corpus y que se vinculan con esa necesidad de Méndez Guédez de fluir entre dos lugares:

Confieso que desde un punto así me gustaría escribir: un punto líquido que fluye, se mueve; es un poco Moratalaz, mi barrio en Madrid, pero también los Jardines del Valle, mi barrio en Caracas; que es también un poco Tenerife, un poco Salamanca.

Un espacio líquido que se mueve, como el agua o como el mercurio (porque, aunque es tóxico y letal, el mercurio es un líquido de infancia: plateado, una gota feliz que se multiplicaba, se unía, se transformaba).

Escribir desde un espacio líquido en el que aparentes contradicciones se resuelven, se mezclan, se confunden. (Méndez Guédez, 2011: 170)

Los procesos migratorios recreados en nuestro corpus fluyen, tal como desea Méndez Guédez, de un lugar gracias a una *narrativa oscilante* que se aleja de la concepción tradicional de destierro, de exilio, de migración, de viaje. Aunque nuestro autor no deja de recordarnos que esa búsqueda por encontrar mejores condiciones de vida fuera del país natal es dolorosa para todo aquel que deba construir nuevas cotidianidades al abrigo de extraños, en nuestro corpus predominan las historias donde las vivencias de una migración decidida individualmente, y en pro de una mejor calidad de vida, se convierten en leitmotiv.

Pudimos constatar, en otro orden de ideas, que el fenómeno de la diáspora venezolana es una temática que ha despertado la atención no solo de Méndez Guédez. Hoy en día, las diversas representaciones ficcionales de los venezolanos como emigrantes están generando muchas y muy interesantes propuestas narrativas:

Como síntoma revelador de la crisis económica, se produjo una inmensa diáspora de venezolanos hacia Estados Unidos, España, Colombia y otros países. En 2019, este éxodo ya superaba los 4,5 millones de personas, el mayor del mundo desde mediados del siglo XX. Este desplazamiento forzado de seres humanos reveló un cambio importante: el colapso del imaginario de *país rico*; el ocaso de una “Tierra de Gracia” donde hay pocas oportunidades de vida, de movilidad social, de enriquecerse. (Jaimes Quero, 2021: 33)

Tal como explica Jaimes Quero (2021), los desplazamientos migratorios ficcionalizados en las novelas estudiadas obligan a esos sujetos a construir nuevas cotidianidades y, al mismo tiempo, materializan parte de ese cambio de imaginario de país rico a país pobre; de país de inmigrantes a país de emigrantes. En un recorrido histórico inverso al vivido por España, en Venezuela el cambio de dirección de los flujos migratorios está cambiando la fisonomía de su literatura y, todavía más importante, su imagen tradicionalmente asociada a una “Tierra de Gracia”.

No es casual, por tanto, que los protagonistas de un fenómeno que aun no ha concluido despierte una conciencia inédita de la alteridad en tanto están poniendo a prueba los modos de aceptación de lo otro, lo extraño. Este gesto que describe Kristeva (1991) como condición inequívoca de toda experiencia de *extranjería*, ese ponerse en el lugar del otro que debe desplazarse, dejar todo, es claramente reconocible en el destino que elige Méndez Guédez para sus protagonistas.

Desde el inicio de nuestra investigación hemos insistido en que a la intención comunicativa que vertebra buena parte de la obra narrativa de nuestro autor es la de retratar los conflictos migratorios venezolanos en distintos estadios de evolución. En este sentido, pudimos apreciar que algunos personajes inician su recorrido, tal como explica Kristeva (1991), con una pérdida y su consiguiente desafío. Igualmente, que el largo proceso migratorio comienza verdaderamente cuando los protagonistas chocan con un lugar distinto al que estaban acostumbrados; o que la errancia es una cualidad inherente a esa pérdida. El emigrante pretende encontrar en ese nuevo espacio lo que ha perdido, aunque la mayoría de las veces no lo logre.

Los protagonistas de las novelas analizadas sufren el recelo de los huéspedes; a su llegada no suelen gozar del banquete utópico que es la hospitalidad: “El banquete de la hospitalidad, milagro de la carne y del pensamiento, es la utopía de los extranjeros (...)” (Kristeva, 1991: 25). Y este hecho los obliga a involucrarse activamente en la construcción de nuevas rutinas de vida que le permitan “encajar”, arraigarse. Este esfuerzo es lo que Kristeva (1991) denomina *parcelamiento*, y al interior del corpus algunos personajes migrantes lo consiguen y otros no.

Por otra parte, existen también al interior del corpus perspectivas más conflictivas de la *extranjería*. Por ejemplo, está la signada por la melancolía, la nostalgia: “Enamorado melancólico de un espacio perdido, en realidad no se consuela por haber abandonado un tiempo. El paraíso perdido es un espejismo del pasado que nunca podrá encontrar nuevamente.” (Kristeva, 1991:18). Este paraíso perdido, que queda inexorablemente en

el pasado, deja al descubierto sentimientos de abandono y orfandad muy característicos de algunos inmigrantes. Este último aspecto justifica por qué muchas veces la mirada de estos frente a su nueva realidad se torna constantemente insatisfactoria.

La escisión vital implícita en toda diáspora también obliga a los migrantes a vivir entre dos tiempos y dos lugares, simultáneamente:

La experiencia de la diáspora se mueve entre dos tiempos: el tiempo de la acción y el de la memoria; y entre estos, dos lugares: el espacio habitado y aquel otro que se ha dejado atrás (Santos, 2000). La comunidad nace en el seno de esta doble relación. La conciencia *por el lugar* se superpone a la conciencia *en el lugar* (Santos, 2000). En otras palabras, el grupo en condición de diáspora se alimenta de los recuerdos de un tiempo y un espacio anterior y de las experiencias que rodean el momento y el lugar donde vive. (Fernández, 2008: 321)

Esta doble conciencia del ser diaspórico, dada como sostiene Fernández (2008) por el quiebre de una perspectiva unívoca del espacio, es más que evidente en la configuración narrativa de nuestro corpus. No obstante, Méndez Guédez trasciende el tratamiento compasivo de muchas obras literarias que transitan ese trauma migratorio:

Más allá de su corte dramático deflagrado por el desarraigo, la soledad o la sensación de pérdida, es posible vislumbrar la siguiente paradoja en los relatos de Méndez Guédez: en ellos las distancias acercan. Eso porque las lejanías -ya sean espaciales, temporales, culturales o lingüísticas- alumbran otros ángulos por los cuales es posible atribuir significados a la realidad presente, a la historia o a las memorias. (Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde, 2022: 171)

Con esta última idea, al hilo de lo que argumentan Bevilacqua Maioli y da Silva Capaverde (2022), queremos finalizar nuestras reflexiones: las formas que ensayan los protagonistas de Méndez Guédez para sortear sus dificultades como migrantes, así como las maneras de manifestarse el re-arraigo, conducen a nuestro autor a proponer una

trascendencia de la propia condición diáspórica basada en el acortamiento de las distancias entre un espacio y otro.

## 7. Bibliografía

### 7.1. Novelas y libros de cuentos de Juan Carlos Méndez Guédez

- Méndez Guédez, J.C. (1994). *Historias del edificio*. Guaraira Repano.
- (1997). *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*. Troya.
  - (1999/2014). *El libro de Esther*. Lugar Común.
  - (2000). *Árbol de luna*. Lengua de Trapo.
  - (2001). *Tan nítido el recuerdo*. Lengua de Trapo.
  - (2004). *Una tarde con campanas*. Alianza.
  - (2007a). *Nueve mil kilómetros y tu abrazo*. Ediciones B.
  - (2007b). *Hasta luego, Mister Salinger*. Páginas de Espuma.
  - (2009a). *Tal vez la lluvia*. DVD.
  - (2009b). *La bicicleta de bruno*. Ediciones B.
  - (2011/2012). *Chulapos Mambo*. Lugar Común.
  - (1999/2014). *El libro de Esther*. Lugar Común.
  - (2012a). *Arena negra*. Lugar Común.
  - (2012b). *Ideogramas*. Páginas de Espuma.
  - (2014). *Los maletines*. Siruela.
  - (2016a). *El baile de madame Kalalú*. Siruela.
  - (2016b). *La noche y yo*. Páginas de Espuma.
  - (2017). *La ola detenida*. Harper Collins.
  - (2019). *El vals de Amoreira*. Taller Blanco.
  - (2020). *La diosa del agua*. Páginas de Espuma.
  - (2021). *Round 15*. Caballito de Acero.

### 7.1. Antologías y otras publicaciones de Juan Carlos Méndez Guédez

- Barrero, M. (compilador). *La heteronimia poética y sus variaciones transatlánticas*. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Chiappe, D. (selección y prólogo) (2017). *Sospechosos en tránsito. Las vueltas abiertas de América Latina*. Demipage.
- Chirinos, J.C. (selección y prólogo) (2009). *Zgodbe Iz Venezuele*. Sodobnost Internacional.
- Cordoliani, S. (compiladora) (2013). *Pasaje de ida*. Editorial Alfa.
- Esteban, A. et al (editores) (2010). *Narrativa latinoamericana para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. OLMS.
- Fondebrinder, J. (editor) (2015). *Cómo se empieza a narrar*. Edición: LOM Ediciones.
- Guerra, R. (antólogo) (2007). *21 del XXI*. Ediciones B.

- Iwasaki, F. y Guerrero, G. (2010). *Les bonnes nouvelles de l'amerique latine*. Gallimard.
- Marcotrigiano, M. (editor) (2016). *Nuestros más cercanos parientes. (Breve antología del cuento venezolano de los últimos 25 años)*. Kalathos.
- Mesa Gancedo, D. (estudio, selección y materiales complementarios) (2012). *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual*. Institución Fernando El Católico.
- Neuman, A. (selección) (2002). *Pequeñas resistencias*. Páginas de Espuma.
- Noguerol Jiménez, P. et al (editores) (2012). *Literatura más allá de la nación. Iberoamericana*. Vervuert.
- López Ortega, A. et al (selección) (2010). *La vasta brevedad*. Alfaguara.
- Pacheco Medrano. K. (antóloga) (2014). *Cusco, espejo de cosmografías. Antología de relato iberoamericano*. Ceques Editores.
- Padilla, I. (compilador) (2013). *Sólo cuento*. Universidad Autónoma de México.
- Vilches, A. (editora) (2006). *Qué me cuentas (antología de cuentos y guía de lectura para jóvenes, padres y profesores)*. Páginas de Espuma.
- VVAA (1995). *Narrativa venezolana attuale*. Bulzoni Editore.
- VVAA (1998). *Un paseo por la narrativa venezolana*. Resma.
- VVAA (1999). *Líneas Aéreas*. Lengua de Trapo.
- VVAA (2004). Nueva cuentística venezolana: breve inmersión. *Hispanérica*, 97. Universidad de Maryland.
- VVAA (2007). *Inmenso estrecho: cuentos sobre inmigración*. Kailas.
- VVAA (2009). *Atmósferas*. Asociación Cultural Mucho Cuento.
- VVAA (2011). *Los oficios del libro*. Libros de la Ballena.

## 7.2. Entrevistas a Juan Carlos Méndez Guédez

- Berlage, P. (2013). Entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez. *Revista Letral*, 11, 218-228. Universidad de Granada.
- Chiappe, D. (2003, abril). Juan Carlos Méndez Guédez. “Está muriendo un país mesiánico y quizás esté naciendo otro”. *Letralia*. <https://www.letralia.com>
- Chiappe, D. (2004, febrero). Juan Carlos Méndez Guédez. La metáfora de las hojas secas. *Tal Cual*.
- De Eusebio, C. (2015, marzo). Juan Carlos Méndez Guédez: La novela negra cuando viaja al Caribe baila aunque sea de dolor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 777, 136-148.
- Morenza, M. (2021, enero). La vida: instrucciones de uso. *Cultura, Eldiario*. <https://www.eldiario.com>
- Padrón, M. L. (2017, noviembre). Juan Carlos Méndez Guédez, resguardado en el edificio de la memoria. *El Nacional*.
- Pérez, G. (2005, junio). Mis personajes viven impregnados del abismo cotidiano. *El Mundo*.

- Ramos, D.M. (2016, diciembre). Escribir es una forma de venganza. *El Universal*.  
 -(2018a, enero). La vida y la escritura son formas de reconciliación. *El Espectador*.  
 -(2018b, enero). Mis novelas buscan la justicia poética. *El Universal*.  
 -(2018, octubre). Con el sol duplicado. *Verbigracia, El Universal*.  
 -(2018, diciembre). La xenofobia es una enfermedad del alma y es propia de gente muy inculta. *Revista Arcadia*. <https://www.revistaarcadia.com>
- Valladares-Ruiz, P. (2009, julio). Entrevista con Juan Carlos Méndez Guédez. *Espéculo*, 42. Universidad Complutense de Madrid.
- Valle, A. (2010, noviembre). Los vegetarianos deberían tener prohibidas las lecturas de novelas. *Otrolunes*, 15. <https://www.otrolunes.com>
- Yslas Prado, L. (2008). Méndez Guédez. *Relectura. Espacio entre lectores y escritores*. <https://www.relectura.com>

### 7.3. Bibliografía general y sobre Juan Carlos Méndez Guédez

- Abarca, A.A. (2020). *Una tarde con campanas* de Juan Carlos Méndez Guédez: el despertar de la literatura migrante hispanoamericana en España. *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol.54 (1), 185-205.
- Achotegui Loizate, J. *La depresión en los inmigrantes: una perspectiva transcultural*. Mayo.
- Agambem, G. (1996). Política del exilio. *Archipiélagos. Cuadernos de crítica de la cultura*, 26-27, 41-52.
- Aínsa, F. (2010). Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia. *Alpha*, 30, 55-78.  
 -(2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Vervuert.
- Anderson, B. (1993/1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Andradi, E. (2010). *Vivir en otra lengua. Literatura latinoamericana escrita en Europa*. Alcalá Grupo Editorial.
- Andrés-Suárez, I. et al (2002). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Verbum.
- Andrés-Suárez, I. (editora) (2004a). *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Verbum  
 -(2004b). Mitos e imágenes de la migración en la literatura española contemporánea. *Actas XIV Congreso AIH*, Vol. III, 53-63.
- Almandoz, A. (editor) (2012). *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja*. OLACCHI.
- Alario, A. et al (editores) (2012). *Leer la realidad: estudios críticos sobre el contexto en la narrativa venezolana*. EBUC-UCV.
- Alonso Alonso, M. (2019). *Contra la violencia: el realismo brutal de la nueva narrativa latinoamericana*. Pliegos.

- Álvarez Blanco, P. y Dorca, T. (editores) (2011). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2009). Un diálogo entre creadores y críticos*. Iberoamericana.
- Aparici, R. et al (2009). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Gedisa.
- Arruda, A. y De Alba, M. (editoras) (2007). *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*. Anthropos.
- Bajtín, M. (1998/1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Barral Editores.
- Bañón, A. (2002). *Discurso e inmigración. Propuestas para el análisis de un debate social*. Universidad de Murcia/Servicio de Publicaciones.
- Barrera Linares, L. (2005). *La negación del rostro*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Barthes, R. (2014). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2006). *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Arcadia.
- (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós.
- Bautista, D. (2007). *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*. Universidad Católica Andrés Bello.
- Bergson, H. (1986). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Espasa-Calpe.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica*. Porrúa.
- Berlage, P. (2013). La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez. En Giuliani, L. et al (editores). *Far Away is here. Lejos es aquí: writing and migrations*. Frank & Timme GmbH.
- (2016). Desterritorializados. Exilio geográfico y exilio de género en *Árbol de luna* de Juan Carlos Méndez Guédez. *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques el Latino-américaines*, 1, 99-117.
- Bevilacqua Maioli, J. y da Silva Capaverde, T. (2022). Desplazamientos en la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez: una lectura de *Una tarde con campanas* y *Y recuerda que te espero*. En Bevilacqua Maioli, J. y da Silva Capaverde, T. (organizadoras). *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*. Makunaima.
- Bhabha, H. (2000). *Narrando la nación*. Manantial.
- Blanco, C. (2007). Las imágenes de la inmigración en España. Apuntes en torno a una realidad que se debate entre lo real y lo imaginario. En Igartúa, J.J. y Muñoz, C. (editores). *Medios de comunicación, inmigración y sociedad*. Universidad de Salamanca.
- Blanco Calderón, R. (2018). La palabra extraviada. Variaciones del español de España y del español de Venezuela en la obra de Juan Carlos Méndez Guédez. En Ortíz Domínguez, E. y Tauzín-Castellanos (coordinadores). *Viajes, exilios y migraciones: representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI*. Universidad Veracruzana/Dirección Editorial.
- Bolognese, C. (2007). Reseña de *El libro de Esther* de Juan Carlos Méndez Guédez. *Aisthesis*, 42, 148-151.

- (2010). Relatos de aquí y de allá: la escritura de Juan Carlos Méndez Guédez. *Otrolunes*, 15. <https://www.otrolunes.com>
- Bourdieu, P. (2006/1975). *Campo de poder, campo intelectual* (traducción de A. Gutiérrez). Montessor.
- Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Monte Ávila Editores.
- (2013). *Diccionario general de la literatura venezolana*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Brown, K. (2022). Migraciones de la literatura venezolana contemporánea: nuevos ejes de la edición y la circulación internacional. En Bevilacqua Maioli, J. y da Silva Capaverde, T. (organizadoras). *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas*. Makunaima.
- Butler, J. (2002/1999). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Cabrera, A. (2012). Crímenes contados: centro y periferia desde la violencia y el crimen en nuevos autores del relato negro venezolano. *Argos*, 56 (vol.29), 17-39.
- Capriles, A. (2016). *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Editorial Alfa.
- Carreño, V. (2011, enero-junio). Identidades portátiles: migración y fronteras en la literatura y el cine venezolanos. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 62, 83-111.
- (2020, junio). Narrativa de la emigración venezolana en el siglo XXI: emergencia e invisibilización. *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo 54, 2, 371-393. Washington University in St. Louis.
- Castro Vázquez, A. (2007). *SOS...Soy inmigrante. El síndrome de Ulises*. Ediciones Pirámide.
- Cañizález, A. (2018). Diáspora: la transformación migratoria de Venezuela en el siglo XXI. *Journal of Latin American Communication Research*, 6, 187-192.
- Chirinos, J.C. (2007, agosto-diciembre). El (nuevo) desembarco de la narrativa venezolana en España. *Nuestra América*, 4, 119-124.
- Colmeiro, J. (2015). Novela policíaca, novela política. *Lectora*, 21, 45-58.
- Corroto, P. (2007, septiembre). El cayuco llega a la narrativa: la narrativa española actual retrata la realidad de los inmigrantes. Público.es. <https://www.publico.es>
- Cortés, J.M. (2009). *Deseos, cuerpos y ciudades*. Editorial UOC.
- De Chatellus, A. (2011). La escritura líquida de Juan Carlos Méndez Guédez. *Letral*, 7, 59-65.
- (2015). *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual*. Visor Libros.
- De Freitas, I. (2021). Cuerpos estallados: sacudón social y golpe de Estado en la narrativa venezolana contemporánea. *Letras*, 97 (vol. 60), 105-136.
- Del Campo Cortés, E. (2007). *Odiseas. Al otro lado de la frontera: historias de la inmigración en España*. Fundación José Manuel Lara.
- Del Olmo, R. (2000). Ciudades duras y violencia urbana. *Nueva Sociedad*, 167, 74-86.

- D'Ors, I. (2002). Consideraciones en torno a las nociones de emigración/inmigración y emigrante/inmigrante. *Estudis Romànics*, XXIV, 91-102.
- Eagleton, T. (2015). *Esperanza sin optimismo*. Taurus.
- Esteban, M.L. (2004). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bellaterra.
- Falcón Maldonado, C. (2009). *Memoria errante*. Candaya.
- Fernández, F. (2010). *Árbol de luna*. *Otrolunes*, 15. <https://www.otrolunes.com>
- Fernández Merino, M. (2011). El extranjero de las mil caras. Su representación en las literaturas del Caribe y sus diásporas. *1616: Anuario de literatura comparada*, I, 65-84. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. (2002/1966). *La arqueología del saber* (traducción de Aurelio Garzón del Camino).
- Gallego Cuiñas, A. (editora) (2021). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert.
- García Arias, M.P. y Restrepo Pineda, J.E. (2019). Aproximación al proceso migratorio venezolano en el siglo XXI. *Hallazgos*, 32 (vol. 16), 63-82.
- García Canclini, N. (1997). *Imaginarios urbanos*. Eudeba.
- (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- (2008). *Latinoamericanos buscando algo en este siglo*. Paidós.
- García Ponce, D. et al (2018). *El texto de las mil caras: hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*. Renacimiento.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Giuliani, L. et al (editores) (2013). *Far Away is here. Lejos es aquí: writing and migrations*. Frank & Timme GmbH.
- Gomes, M. (1993, primavera). El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana. *INTI: Revista de literatura hispánica*, 37, 217-224.
- (2010, julio-diciembre). Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana. *Revista Iberoamericana*, 76 (232/233), 821-836.
- (2019, enero-marzo). Ruinas, extranjería y transgresión en la nueva novela venezolana. *Revista Iberoamericana*, 266 (vol. LXXXV), 119-135.
- González-Allende, I. (2018). *Hombres en movimiento: masculinidades españolas en los exilios y emigraciones, 1939-1999*. Purdue University Press.
- González Téllez, S. (2012). Espacio y dinámica de la ciudad violenta. En Almandoz, A. (editor) (2012). *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja*. OLACCHI.
- Goytisolo, J y Nair, S. (2001). *El peaje de la vida. Integración de la emigración en España*. Santillana.
- Guerrero, E. (2010). La vuelta al placer de contar. *Otrolunes*, 15. <https://www.otrolunes.com>
- Guerrero, G. (2011, mayo). Narrativa venezolana contemporánea: problemas, tendencias y transformaciones. *El Nacional*.

- (2013, primavera). Caracas: la ciudad invisible. *INTI: Revista de literatura hispánica*, 37, 217-224.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Hernández Sacristán, C. y Ricard Morant, M. (1997). *Lenguaje y emigración*. Universitat de Valencia.
- Hutcheon, L. (1993, julio). La política de la parodia postmoderna [Edición especial en homenaje a Bajtin]. *Revista Criterios*, 30, 187-203.
- Huyssen, A. (compilador) (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Iglesias Santos, M. (editora) (2010). *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Biblioteca Nueva.
- Jaimes Quero, H. (2021). Imaginarios en conflicto: mente rica, vida pobre. *Estudios venezolanos de comunicación. Centro Gumilla*, 194, 27-36.
- Kohut, K. (2002). Política, violencia y literatura. *Anuario de Estudios Americanos*, 59 (vol. 1), 193-200.
- Kozak Rovero, G. (2016). *Venezuela, el país que siempre nace*. Alfa.
- (2021). Literatura venezolana. Expansión y resistencia. Gallego Cuiñas, A. (editora). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert.
- Kristeva, J. (1993). *Extranjeros para nosotros mismos*. Plaza & Janes Editores.
- Kunz, M. (2012). Barquisimeto global: la narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez. *Revista Aleph*, 25, 35-44.
- (2016). *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispano*. Lit Verlag.
- Maffesoli, M. (1999, abril). El nomadismo fundador (traducción de G. Daza). *Nómadas*, 10, 126-142.
- Márquez, A. (1996). La cultura del mestizaje. Venezuela en el umbral del siglo XXI. *Voz y Escritura*, 6-7, 171-193.
- Martín Escribá, A. y Sánchez Zapatero, J. (editores) (2017). *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Montesinos.
- Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, 73, 127-152.
- Martínez Fernández, J.E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Cátedra.
- Mariño, M. y de la Oliva, M. (coordinadores) (2006). *El viaje concluido. Poética del regreso*. Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones.
- Mateo, C. (2001). Violencias desbocadas, un rasgo del fin de siglo en Venezuela. *Revista Venezolana de Análisis de la Coyuntura*, 1 (vol. VII), 171-198.
- Mañero, D. (2011). La mirada del pícaro. Sobre la influencia de la novela picaresca en la narrativa moderna y contemporánea. *Ínsula*, 778, 39-41.
- Mazzaferro, A. (2010). Puerco, iracundo y obscuro: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los 90'. *Verso y Reverso*, 24 (57), 156-170.

- Mesa Gancedo, D. (2020). Crisis y proyección de la narrativa hispanoamericana en la España actual. Una lectura a distancia. *Letral*, 23, 192-232.
- (2021). Blue Brothers: crisis, identidad y nación en la narrativa hispanoamericana de España en el siglo XXI. En Gallego Cuiñas, A. (editora). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert.
- Monroy, A. y De Freitas, I. (2020, abril-septiembre). La novela policial en Venezuela: aproximaciones a un canon criminal. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Literarios*, 14, 165-194.
- Montoya, J. y Esteban, A. (editores) (2008). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Iberoamericana Vervuert.
- Molloy, S. (2015). Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta. *Caracol*, 10, 18-37.
- Mora, V. L. (2014). Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (vol. 2), 319-343.
- Mora Salas, L. (2013). “La vida y la muerte de punta a punta”. Caracas: tránsitos de modernidad. *Psicología*, 2 (vol. 32), 49-67.
- Moraña, M. y Sánchez Prado, I. (2012). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana Vervuert.
- Nash, M. et al (editores) (2005). *Inmigración, género y espacios urbanos. Los retos de la diversidad*. Bellaterra.
- Nicolussi, F. (1996, enero-febrero). Reflexiones psicoanalíticas sobre la migración. *Revista de Psicoanálisis*, 51, 323-340.
- Noguerol, F. (2008a). Narrar sin fronteras. En Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (editores). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*. Iberoamericana Vervuert.
- Noguerol, F. et al (editores) (2008b). *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert.
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Siruela.
- Lecuna, V. y Barrera Tyszka, A. (2019, enero-marzo). Narrativa venezolana de entresiglos. *Revista Iberoamericana*, 226 (vol. LXXXV), 137-150.
- León, L. V. (2015, septiembre). El drama de un adiós forzado. La preocupación no es solo por los que se fueron, sino por los que se quieren ir. *Opinión, El Universal*.
- Lie, N. et al (editores) (2012). *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacional*. Peter Lang.
- Lindón, A. (2008). Violencia/Miedo, espacialidades y ciudad. *Tiempo/Laberinto IV*, 4, 8-14.
- Lino, S. (2013). Víctima, detective y femme fatale: en busca de estrategias de empoderamiento femenino ante la inmigración en la novela negra española. *L'Érudit franco-espagnol*, 4, 65-85.
- López-Labourdette, A. y Wagner, V. (2013, primavera). Peripecias del retorno. *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 21, 181-186.

- López Ortega, A. (2013, marzo). Literatura venezolana hoy [Special Section]. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 753, 7-56.
- Lorenzo García, V. (2021). Identidades móviles: encuentro y síntesis de dos mundos en Una tarde con campanas (2004), de Juan Carlos Méndez Guédez. *Tonos Digital*, 41, 1-20.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En González, P.E. y Ortega, E. (compiladoras). *La sartén por el mango*. Ediciones Huracán.
- Ongheña, Y. (2014). *Pensar la mezcla. Un relato intercultural*. Gedisa.
- Ordáñez-Wellington, D. (2012). El imaginario de la inmigración en la narrativa española contemporánea. En Silvestri, L. (editor). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Instituto Cervantes.
- Ordaz, R. (2000). *El pícaro en la literatura iberoamericana*. UNAM.
- Pacheco, C. et al (coordinadores) (2006). *Literatura y nación. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Equinoccio.
- (2008). Los que vinieron y los que se fueron: migraciones multipolares en la reciente narrativa venezolana. *ConNotas. Revista de Crítica y Teorías Literarias*, 10 (vol. VI), 31-55.
- Páez, T. (2015). *La voz de la diáspora venezolana*. Catarata.
- Páez, T. y Phélan, M. (2018). Emigración venezolana hacia España en tiempos de revolución (1998-2017). *Riem. Revista internacional de estudios migratorios*, 2 (vol. 8), 319-355.
- Pavel, T. (1995). *Mundos de ficción*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2000). Parodiar, rev(b)elar. *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 4, 1-18.
- Pulido, J. (2013). La novela negra en Venezuela. *Pizarrón Latinoamericano*, 3, 81-83.
- RAE [Real Academia Española]. CREA. *Corpus de referencia del español actual*. <https://www.rae.es>
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, 176 (vol. 62), 733-744.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife.
- Rivas Rojas, R. (2022). Escrituras en diáspora. Una lectura panorámica de los cuentos que nos contamos sobre el destierro. *Baciyelmo*, 3, 60-74.
- Romero, J. M. (2013). Reseña de *Chulapos Mambo* de Juan Carlos Méndez Guédez. *Letras*, 89, 145-148
- Rojo, V. (2016). *Las heridas de la literatura venezolana y otros ensayos*. El Estilete.
- Rotker, S. (editora) (2000). *Ciudadanías del miedo*. Nueva Sociedad.
- (2019). "Ciudades escritas por la violencia". *Cuadernos de Literatura*, 45 (vol. XXIII), 192-211.
- Ruiz Barrionuevo, C. et al (compiladores). *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentro de escritores venezolanos*. El perro y la rana.
- Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual. Ensayos sobre literatura clásica*. Debate.

- (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (traducción de R. Pérez García). Debate.
- Sánchez A., V. (2010). Viaje e insularidad: desplazamientos literarios de *Abel con isla volcánica al fondo* y *El libro de Esther*, de Juan Carlos Méndez Guédez. *Otrolunes*, 15. <https://www.otrolunes.com>
- Sandoval, C. (2016). Tópicos de la narrativa venezolana reciente. *Presente y Pasado. Revista de historia*, 41, 11-21.
- Sanjuan, A. M. (2000). Democracia, ciudadanía y violencia en Venezuela. En Rotker, S. (editora). *Ciudadanías del miedo*. Nueva Sociedad.
- Scribano, A. y Lindero, P. (compiladores) (2010). *Sensibilidades en juego: miradas múltiples desde los estudios sociales de los cuerpos y las emociones*. CEA-CONICET.
- Sibila, P. (2008). *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Simonovis, L. (2013). La literatura (venezolana): ¿en vías de extinción o de recuperación? *Letras*, 89 (vol.55), 13-22.
- Sontang, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Sosnowski, E. y Cronick, K. (2021). Tras las huellas del pícaro en la cultura venezolana. Raíces y derivaciones. *Trama, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 10, 132-165.
- Téllez, B. (2010). *Árbol de luna* y *Una tarde con campanas*. *Otrolunes*, 15. <https://www.otrolunes.com>
- Tinajero, A. (editora) (2013). *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*. Verbum-
- Todorov, T. (2008). *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*. Círculo de Lectores.
- (2010). *Nosotros y los otros. Reflexión de la diversidad humana*. Siglo XXI.
- Torres, A. T. (2006). Cuando la literatura venezolana entró al siglo XXI. En Pacheco, C. et al (coordinadores). *Literatura y nación. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Equinoccio.
- Torres, H. (2012). *Caracas muere. Crónicas de una guerra no declarada*. Puntocero.
- Úslar Pietri, A. (1986). *El mal de la viveza criolla*. Cuadernos Lagoven.
- Vandebosch, D. (2012). Introducción. En VVAA. *Escritores hispanoamericanos en España. Aleph*, 25.
- Valero, M. P. et al (editores). (2008). *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Iberoamericana Editorial.
- Valladares-Ruiz, P. y Simonovis, L. (editoras) (2013). *El tránsito vacilante: miradas sobre la cultura venezolana contemporánea*. Rodopi.
- Valladares-Ruiz, P. (2018). *Narrativas del descabro: la novela venezolana en tiempos de revolución*. Boydell & Brewer.
- Vera Rojas, T. (2013). Relatos de desamor y desarraigo. Apuntes para una lectura de la literatura del exilio venezolano. En Valladares-Ruiz, P. y Simonovis, L. (editoras).

*El tránsito vacilante: miradas sobre la cultura venezolana contemporánea.*  
Rodopi.

VVAA. (2012). Escritores hispanoamericanos en España. *Aleph*, 25.

VVAA. (2014). Escribir la frontera: itinerarios y sujetos migrantes en la literatura hispanoamericana [Número especial]. *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 43. Universidad Complutense de Madrid.

Vera Rojas, T. (2012). Relatos de desamor y desarraigo. Apuntes para una lectura del exilio venezolano contemporáneo. *Academia*

Vivas Lacour, C. (2010). Identidad y nación en *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo y Árbol de luna*. *Otrolunes*, 15. <https://www.otrolunes.com>

Zovko, M. (2010). Mitología y religión en la narrativa de la inmigración: la ilusión de El Dorado en la literatura española contemporánea. *Verba hispánica*, 18, 59-72.

-(2017). En la otra orilla: reflexiones en torno a experiencias migratorias en España en la narrativa de los últimos años. *Rassegna Iberística*, 7, 57-68.

-(2019). *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España*. Universitat Autònoma de Barcelona.