

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Flores nocturnas* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm

Caracas sangrante en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido

Caracas sangrante in the writing of Alejandro Rebolledo and in the photography of Nelson Garrido

Recibido 30-06-21

Aceptado 21-08-21

José Javier Chacón Contreras¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

javierchaconbass@gmail.com

Resumen: El ejercicio comparatista permite establecer analogías y diferencias entre textos literarios e imágenes. De allí que el presente análisis tome en cuenta los diálogos y las diferencias llevados a cabo en la novela *Pim Pam Pum* (2010) de Alejandro Rebolledo y la fotografía *Caracas sangrante* (1996) de Nelson Garrido, como muestra de una narrativa venezolana de finales del siglo XX. Esta propuesta se apoya principalmente en los planteamientos de la analogía y la intermedialidad, como bases esenciales para la comprensión de la correspondencia entre paralelos artísticos. Asimismo, mediante la metodología comparatista, se trazan puntos de contacto entre las dos modalidades del arte para encontrar respuestas -tanto del escritor como del fotógrafo- ante el contexto de la ciudad de Caracas de los años noventa. Finalizada la investigación, se evidencia la similitud entre la palabra escrita de Rebolledo y la imagen fotográfica de Garrido, al retratar la violencia de una generación signada por el desencanto y los excesos.

Palabras clave: Intermedialidad; analogía; violencia; desencanto; fotografía; literatura.

1. Magister Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela. Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura (ULA). Actualmente trabaja en la Universidad Bicenteneraria de Aragua, Núcleo Táchira. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7694-2967>



¿Cómo citar?

Chacón, J. "Caracas sangrante en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 212-229.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The comparative exercise allows us to establish analogies and differences between literary texts and images. Hence, the present analysis takes into account the dialogues and differences carried out in the novel *Pim Pam Pum* (1998) by Alejandro Rebolledo and the photograph *Caracas sangrante* (1996) by Nelson Garrido, as a sample of a Venezuelan narrative of the late twentieth century. This proposal is mainly based on the approaches of analogy and intermediality, as essential bases for the understanding of the correspondence between artistic parallels. Likewise, by means of the comparative methodology, points of contact are traced between the two art modalities in order to find answers -both of the writer and the photographer- before the context of the city of Caracas in the nineties. At the end of the research, the similarity between Rebolledo written word and Garrido's photographic image becomes evident, portraying the violence of a generation marked by disenchantment and excesses.

Keywords: Intermediality; analogy; violence; disenchantment; photography; literatura.

“Temí que mis amantes estuvieran muertos, que Caracas y el país entero tuvieran también un tiro en la sien”

Pim Pam Pum (2010)
Alejandro Rebolledo

Apuntes teóricos

La larga tradición comparatística entre pintura y literatura, teóricamente fundamentada a partir de las frases de Simónedes de Ceos y reinterpretada luego por Horacio, tiene como base la comprensión de la analogía. A partir de esta matriz, se emprende la búsqueda de relaciones, de parecidos, de encuentros en la disyunción. Por su parte, Steiner (1982), en su ensayo *La analogía entre la pintura y la literatura*, considera a la literatura como un “ícono de la realidad” (p. 2), y no un medio convencional de referirse a ella. Esta apreciación atribuye a la literatura un aspecto “mimético” que mira a la realidad y la representa (p. 2). De igual forma, la pintura se desarrolla sobre un medio diferente, pero que, siendo similar a la literatura, representa una porción de la realidad. A partir de estas definiciones, la autora se enfocará en la analogía como una forma válida de relación entre las artes.

Para Steiner (1982), el hecho de que las correspondencias entre pintura y literatura tengan una historia es en función de las analogías. La correspondencia o la sinonimia entre artes depende en gran medida de la “conurrencia de diferencias concomitantes” (p. 2). Además, añade que, en el proceso de comparar las artes, no puede haber una decisión final de si las artes se corresponden, sino un “aumento de nuestra conciencia sobre los procesos de compararlas, acerca de la generación y regeneración de las metáforas”² (p. 2). Este proceso, Steiner lo analiza a partir de la discusión histórica, basada en los lemas de Simónedes de Ceos y Horacio.

2. Monegal (1998) define a la metáfora, como figura que se convierte en un “instrumento de asociación” contra las diferencias. Esta figura, según el autor, ha definido las relaciones de pintura y poesía a lo largo del siglo XX, logrando superar los límites de las diferencias que las separan, en ello está lo que Monegal considera como “lo imposible” (p. 32), lo cual es inherente a toda creación artística.

Con respecto a la frase de Simónedes de Ceos *la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla*, la autora cuestiona ¿por qué una pintura habla y un poema es mudo? Hay una personificación de las dos artes en tal sentencia, por lo que “una pintura hablante sería casi una persona” (*La analogía entre la pintura y la literatura*, p. 4). Esto se da por el deseo de destruir las barreras que existen entre las artes. De esta manera, habría una ruptura de los límites entre arte y vida, pues el artista sería visto como un rival de Dios al dar vida; y si la frase es: *la poesía es pintura que habla*, entonces la poesía crea vida (Steiner, 1982).

Pero Simónedes, también dice que *la pintura es poesía silenciosa*; es decir, que la pintura es poética sin necesidad de usar la voz. Para Steiner, en la sentencia del poeta griego, el poema adquiere jerarquía, ya que se convierte en el lenguaje que emana del cuerpo por sus propiedades simbólicas; mientras que la pintura no adquiere voz, “sino una inefable propiedad que se dice poética” (p. 4). Pero lo estético en ambas partes está determinado por el medio, sea el físico o el verbal.

Además, Steiner examina la frase de Horacio *ut picturapoesis* (como la pintura es la poesía), y sostiene que su esencia está en que ambas (pintura y poesía) tienen como tema la realidad existente y están limitadas en su adecuación mimética de la realidad; por lo que el rasgo común de todas las artes es que evocan imágenes, indistintamente del medio, recurriendo a los sentidos, en particular la vista. Entonces la literatura sería un arte “imagístico” (p. 8). Steiner concluye que, en la frase de Simónedes lo que está de fondo es el lenguaje inmediato de la imagen con respecto a la palabra, pero con la frase de Horacio, ambas artes se equiparan en cuanto a la evocación de imágenes.

La autora también argumenta que en la actualidad las artes niegan la referencia, debido a la preocupación moderna de la relación arte-vida. Considera que ya no se trata de representar, sino de crear una “porción de la realidad misma” (p. 14) y la manera de hacerlo es “reforzando las propiedades de los medios”. Al final de su ensayo, Steiner destaca la importancia de la comparación interartística, ya que se revelan las normas estéticas del período de las obras relacionadas, pues “supone definir o al menos describir la estética que nos es contemporánea, y éste es el valor que tiene que volver a visitar la historia de la visión analógica -y el desengaño- que caracteriza la conexión entre pintura y literatura” (p. 15).

Por otra parte, Monegal (1998) expone que la ruptura de las barreras entre las distintas artes se acentúa a partir de las manifestaciones contemporáneas artísticas, en las que prevalece una compenetración continua. Esta reciprocidad entre artes, propia de nuestra cultura actual, es lo que considera como un “sistema de interrelaciones” (p. 15); sistema que analiza a partir de su trabajo crítico *Los límites de la diferencia* donde comprende el fenómeno de la relación palabras e imágenes a partir de las diferencias.

Así mismo, Monegal (2000) plantea que el diálogo entre arte tiene tres modalidades de intercambio: la primera se flexibiliza, debido a que considera a la literatura como parte de la cultura y ya con ello da por sentado las relaciones entre artes; la segunda, es referida a las relaciones entre manifestaciones de índole literarias; y la tercera, la posición intermedia, más apegada a los fenómenos de relación entre artes.

A partir de esta posición intermedia, el autor se direcciona en profundidad hacia la frase de Horacio *ut picturapoesis*, considerándola una “teoría de la imitación mutua y de la imitación de la realidad” (p. 18). En esta frase, existe una relación de intercambio entre artes, en especial artes visuales y artes verbales, las cuales poseen un funcionamiento análogo. Así, ambas partes tienen en común el valor mimético, pero diferenciándose sus medios: sea el medio verbal (lo escrito) y el otro visual (la imagen).

Además, Monegal destaca que, en la sinonimia entre artes, funge como acción fundamental la representación, al asegurar que tanto la pintura como la poesía representan la naturaleza, pero de manera diferente. La representación visual es muy distinta de la representación verbal, a lo que acota: “El cuadro muestra y el poema dice” (p. 21). Esta es la diferencia esencial entre las dos artes, ambas representan la naturaleza o el mundo, pero con normas y signos distintos.

Por ejemplo, esta relación entre palabra e imagen, Monegal la revisa a través del cuadro de René Magritte “La traición de las imágenes” (1928), donde se representa una pipa. Para él, la cuestión es entender la relación entre el objeto que existe en la realidad y el que está representado, al poner en juego los conceptos de *referente*, *significado* y *significante*. En este sentido, Monegal reflexiona sobre la posibilidad por parte de la palabra de ayudar a que el objeto signifique algo, es lo que el autor considera como “función mediadora de la palabra” (p. 21).

A partir de Monegal (1998), el ejercicio comparativo se establece en función del papel de la palabra con respecto a la imagen y sobre todo la reflexión, no sólo de la similitud sino de los límites, a lo que asegura: “puesto que las dos representan de distinto modo, solo podrán ser auténticamente miméticas si representan aspectos distintos de la naturaleza” (p. 25). Aquí, expone la relación de la poesía y la pintura, y acota que, aunque representen la realidad están divididas por una franja mínima de separación, a la cual considera como “una frontera invisible” que obliga a que la lectura del texto y la visión de la imagen se den independientemente, en momentos alternos” (p. 30). Estos mínimos límites someten las relaciones entre las dos modalidades artísticas, y representan lo que considera como una “tierra de nadie”, un espacio compartido.

Con base a lo expuesto, la pintura funciona sobre un plano de simultaneidad y la poesía sobre un eje de sucesión. No obstante, esta diferencia entre artes puede establecer un punto de contacto que Monegal (1998) considera como “un margen de indeterminación que es el espacio y el tiempo de la diferencia” (p. 31).

En este sentido, se evidencia la relación interartística, debido a este punto de encuentro que hemos mencionado. Al mismo tiempo, lo que determina la relación es el signo (palabra o imagen) y la cosa que se quiere representar, en palabras del autor: “la obra de arte, verbal o visual, es cosa, se nos hace presente como tal, pero también es signo de otra cosa, que ha de estar ausente, perdida, para que la significación tenga lugar” (p. 37).

Seguidamente, la concepción de Monegal es fundamental en el estudio de los paralelismos artísticos, ya que el autor determina la separación, mediante una delgada línea

fronteriza que define como “tierra de nadie”, pero esta pequeña división de la diferencia, es rebasada finalmente por la acción de la analogía, la cual establece la afinidad entre lo visual y lo escrito. Así lo expresa: “El hecho de que la analogía y la pintura tengan siquiera una historia está en función de la naturaleza de las analogías. Cualquier parecido, depende de la concurrencia de diferencias concomitantes” (p. 2).

Por su parte, Wagner (1996) dilucida sobre la intermedialidad, considerándola una vía para intensificar y activar las capacidades evocativas de los medios. Los productos derivados de este fenómeno tienden a reflejar sus propios procesos y a intensificarlos. En este sentido, la proximidad entre medios responde a un criterio productivo y se corresponde con la tendencia de expansión de los límites. La intermedialidad como propagación de una obra en diferentes textos que se cargan de contenidos nuevos en contacto con otros medios, moldes formales, lecturas alternativas, espacios y tiempos diferentes a los asumidos por el autor y los lectores-espectadores, originan un espacio intermedio, un intersticio entre los medios.

Por su parte, Rawjesky (2005) asegura que existen dos enfoques de la intermedialidad: uno proveniente de los estudios literarios, asociados al dialogismo e intertextualidad, y otro proveniente de los estudios de la comunicación social. Además, establece tres categorías del concepto: La intermedialidad como trasposición medial, la intermedialidad como combinación de medios y la intermedialidad como referencia a otros medios.

En un contexto más actualizado, citamos a Mariniello (2009) quien expone que la intermedialidad está más allá de la representación y la distancia, a lo que propone ingresar en el pensamiento de la mediación. Considera, que la técnica es su dimensión central, revelando su presencia ahí donde se había vuelto invisible. La autora plantea el ejemplo del cine, como técnica que a pesar de su transparencia nos aparta del pensamiento de la representación y de la puesta en distancia.

El ejemplo es la novela contemporánea, en donde se teje un diálogo entre quien lee y quien recibe, es decir, se abre el compás de interpretación, asumiéndose que la escritura (acción temporal) asume otras dimensiones cuando se alterna en proyecciones artísticas, en las que destacan la dimensión pictórica, fotográfica, musical, cinematográfica, histórica y, social. Es así como estamos ante una apertura literaria o ante un límite que se expande. No es la misma literatura que se circunscribe en la dimensión temporal, sino es el acercamiento a lo visual, es decir, a la imagen del arte: cine, fotografía, publicidad, entre otras. Esta amplitud de campos obedece a una evolución de conceptos: “dilogismo” (Bajtín), “intertextualidad” (Kristeva), “textualidad” (Barthes), “transtextualidad” (Genette), y para cerrar, “intermedialidad” de (Wagner), quien es uno de los principales promotores contemporáneos de la discusión.

Cabe destacar que con el nacimiento de los medios audiovisuales (radio, fotografía, cine) y el desdibujamiento de los límites entre lo real y lo imaginario, lo material y lo ideal

los medios se dan a pensar más como formas de mediación³, que como instrumentos de las representaciones del mundo.

La intermedialidad se convierte, entonces, en una vía para intensificar y activar las capacidades evocativas de los medios. Los productos derivados de este fenómeno tienden a reflejar sus propios procesos y a intensificarlos. En este sentido, la proximidad entre medios responde a un criterio productivo y se corresponde con la tendencia de expansión de los límites. La intermedialidad como propagación de una obra en diferentes textos que se cargan de contenidos nuevos en contacto con otros medios, moldes formales, lecturas alternativas, espacios y tiempos diferentes a los asumidos por el autor y los lectores-espectadores.

Es importante acuñar que hoy día los discursos intermediales se suscriben a nuevos lenguajes, que dan como resultado la interacción con nuevos planteamientos, en este caso la aparición de imágenes, videos, *links*, sonidos, video juegos; elementos que si bien entran en relación a un proceso híbrido entre el espacio y tiempo, los vemos en la utilización simultánea de distintas tecnologías de comunicación: televisión, radio, teléfonos celulares, cine, fotografía, diapositivas, grabadores de sonido, softwares, aplicaciones, cámaras, Facebook, Instagram; medios que mezclan texto, imagen, sonidos, proyecciones visuales, o un poco de todo.

Por otra parte, Foucault (*Las palabras y las cosas*, 1968) analizó el enfoque de la semejanza que guió la interpretación de los textos y el arte de representar las cosas visibles e invisibles hasta el siglo XVI, y que desempeñó un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. El autor asegura que existen cuatro figuras esenciales de la semejanza, y una de estas es la analogía. Estas figuras son: la conveniencia, ligada al espacio en la forma de cercanía de una cosa a otra; la emulación, una especie de gemelidad natural de las cosas, las cuales pueden imitarse de un cabo a otro del universo, sin encadenamiento ni proximidad, hay algo de reflejo y espejo. La tercera forma de similitud es la analogía, en la que se superponen la conveniencia y la emulación. Y la cuarta forma es el juego de las simpatías, la cual nace de un solo contacto entre una cosa y otra, suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. La simpatía es compensada por su figura gemela, la antipatía (p. 33).

Por medio de la analogía, continúa Foucault, pueden relacionarse todas las figuras del mundo, su aplicación es universal; el espacio está saturado de analogías y el punto de apoyo es el hombre, cuyo cuerpo es la mitad posible de un *atlas universal* que sirve como referencia base; es decir, la semejanza del animal humano con la tierra en que habita: “su carne es gleba;

3. Al respecto, Mariniello (2009) comenta: “La mediación es el hacer de un medium. El término medium es un préstamo del latín, “centro”; en particular tomo del Dictionnaire historique de la langue française la definición de medium en tanto que “sustancia, milieu en el que tiene lugar un fenómeno”. Esta definición (siglo XVI) une lo material, la materia misma — la sustancia, el espacio — y lo que hace acontecimiento — el movimiento, el subvenir de un fenómeno —. Los dos son inseparables. El medium es entonces ya un milieu y un hacer, una acción o una serie de acciones” (p. 78).

sus huesos, rocas; sus venas, grandes ríos; su vejiga, el mar" (p. 30). Es así como esta anatomía comparada es una figura de semejanza, muy característica del saber del siglo XVI.

Por su parte, Octavio Paz (*Los hijos del limo*, 1998) argumenta con un sentido más poético cómo se establece la analogía en el mundo. Para él, todo se corresponde porque toda *rima*, la analogía no es sólo una sintaxis cósmica sino también es una prosodia; el universo es un texto, un tejido de signos que se rotan por el ritmo. Paz, afirma que el mundo es un poema, y a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos; es así que correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.

Y es que la analogía, como dice Paz, es la ciencia de las correspondencias que vive gracias a las diferencias: "precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello" (p. 94). La analogía vuelve habitable al mundo, es el reino de las palabras, un puente verbal que, sin suprimirlas reconcilia las diferencias y las oposiciones.

Al ser ya superada la antigua concepción de Lessing, en su *Laocoonte* (1766)⁴ sobre la pureza, artística entramos al asunto comparativo, abriendo paso a estudios, entre ellos los de la literatura comparada como teoría metodológica para el abordaje al momento de relacionar dos obras literarias o, en nuestro caso, dos modalidades artísticas: la literatura y la fotografía. Desde la comparación haremos un estudio de la relación esencial entre la vida social y la creación artística, bajo las distintas *visiones del mundo*⁵ de ambos creadores.

Según Wellek y Warren (1974), las reciprocidades entre la literatura y las demás artes, constituyen un mosaico extenso y complejo en el que lo escrito se ve influenciado por otras modalidades del arte. Tal es el caso de las artes visuales, la cual históricamente ha sido una de las principales fuentes de inspiración de la novela; así como la música ha proveído de ritmo a la literatura y esta a su vez redimensiona el cine.

Así mismo, esta perspectiva metodológica se enfoca en el estudio de la figura del artista dentro de su grupo social, quien es precisamente el individuo que consigue crear, sea en el campo de la obra literaria, pictórica, conceptual o musical, el universo imaginario coherente, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiene el conjunto del grupo. Además, los artistas dentro de sus distintas modalidades del arte, crean en muchos de los casos paralelos que no son estrictamente conscientes, o más bien obedecen a relaciones inconscientes que se

4. Una reacción a esta larga tradición la plantea G. E. Lessing, en su *Laocoonte* (1766), cuando delimita las fronteras del arte, al asignarle un límite temporal a la poesía y un límite espacial a la pintura; lo que constituyó para la modernidad del pensamiento occidental un postulado. Según Lessing, la pintura imita de formas diferentes a la poesía, en tanto a que la pintura está constituida por formas y colores desplegados armónicamente en el espacio; la poesía son sonidos o fonemas que se desplazan en el tiempo. Este principio es, en todo caso, limítrofe, pues establece parámetros y zonas de expresión entre las artes.

5. El estructuralismo genético de Goldmann (1975), desde la sociología del arte, plantea que en el concepto de "creación cultural" se integran la filosofía, la literatura y el arte con sus correspondientes historias. Estas creaciones del espíritu humano, junto con la acción, constituyen tres tipos de respuesta a los problemas que plantean a los hombres, la vida social y el universo. Las respuestas que da a esos problemas la filosofía son conceptuales y abstractas. Las de la literatura y del arte son imaginarias, es decir, no conceptuales, pero sí sensibles y concretas. Las de la acción, son prácticas. Esto hace que los creadores: filósofos, literatos, artistas, construyan universos distintos, pero que, en determinadas circunstancias, expresen visiones del mundo idénticas o análogas; cada una, evidentemente, en su plano y lenguaje.

dan, en este caso particular, en un mismo campo social, así como en diferentes contextos sociales.

A partir de lo expuesto, los artistas son fenómenos individuales inmersos en una sociedad, los cuales, hallándose en una situación análoga han vivido una serie de problemas comunes a los que han intentado dar respuesta. Es por ello, que la obra de arte funge como estructura receptora de diversas interpretaciones desde lo social, lo ideológico, lo filosófico, entre otras.

En este sentido, el siguiente análisis propone establecer analogías entre la obra de Alejandro Rebolledo y de Nelson Garrido desde el método comparatístico, a fin de encontrar puntos de contacto. Tales analogías se establecen dentro de las diferencias propias de los medios expresivos, texto e imagen, novela-fotografía, cuyo aspecto común es la representación, siguiendo la *ut picturapoesis* y la larga tradición de las artes hermanas. La fotografía *Caracas Sangrante* (1996) de Nelson Garrido, sintetiza espacial y visualmente una realidad que es descrita en la novela *Pim Pam Pum* (2010) de Alejandro Rebolledo, a través de diversos personajes y situaciones; ambas obras en espacio y tiempo son una crónica de la vivencia colectiva en la ciudad capital.

Para establecer la analogía entre las obras se hace necesario hacer una experticia, tanto del texto como de la imagen, organizada a partir de la teoría de Johan Galtung (2003), específicamente el triángulo de la violencia, que explica los tipos de violencia en la dinámica de todo conflicto social: la visible (directa) y la invisible (cultural y estructural).

Apuntes interpretativos

La novela y la fotografía tienen como contexto la ciudad de Caracas de la década los años 90. Una época marcada por una crisis social, política y económica que multiplicó la problemática propia de la urbe, especialmente la inseguridad: los asesinatos, robos, atracos y secuestros. Sus habitantes, especialmente los jóvenes, buscaban constantemente desesperadas formas de expresión, y su mayor anhelo era irse del país y sentar raíces en el extranjero en busca de un mejor porvenir. Alejandro Rebolledo y Nelson Garrido expresaron el drama y la angustia de esa generación: el vacío de una sociedad incierta.

Perdomo, Malpica y González (1997) establecen que, en aquella década, Caracas se había posicionado como la ciudad más violenta del país. Según el estudio policial de victimización del Laboratorio de Ciencias Sociales (LACSO), a partir de 1989, comenzaron a aumentar los delitos más violentos en la capital; ese año, por cada 100.000 habitantes, se registraron 32 homicidios. La cifra dramática fue en 1994, cuando llegó a 59 por cada 100.000 habitantes, el resto del país sólo mostró 10 por cada 100.000 habitantes, en 1989; y se situó en 22 en 1994. Estas cifras demuestran un ascenso en casos de homicidios, por encima de lesiones y robos. Este escenario comenzará a ser una realidad que trastocará la psique del caraqueño, pues la violencia se convertirá en un fenómeno que impactará exponencialmente a la sociedad de Caracas en el porvenir.

Según Galtung (2003) la violencia cultural es un tipo de violencia invisible vinculada a las construcciones culturales, a las normas, a la tradición y a los valores, elementos que indirecta o directamente pueden promover conductas o prácticas violentas. La cultura permea, enseña, amonesta, incita y nos condiciona para la aceptación de la explotación y la represión como algo normal o para que no la veamos en absoluto. Estos indicios los vemos en actitudes y pensamientos expresados por los personajes de *Pim Pam Pum*, que los impulsan a cometer actos que atentan contra la integridad física y moral propia y de los demás. Uno de los elementos presentes en la obra, que incide en los personajes, es la publicidad, siendo esta un medio para inocular valores que se asumen desde niños, inculcados por la sociedad de consumo y justificados por el sistema. En el siguiente fragmento de la novela evidenciamos lo expuesto:

Allí está Calvin Klein, gigante, bajo la lluvia, iluminado como Dios; me dice que use One. Más allá está Marlboro, con su vaquero; después el Ron 111 con sus morenas, 111. Cállate, güebona, si dices "ñe" te mato. Tranquila. La gente, de todas maneras, no mira, todos están amargados metidos en su mundo. Lo único que quieren es llegar a la casa, ver televisión, ponerse su One y fumar Marlboro. (Rebolledo, p. 51)

El personaje Luis detalla en esta cita, la agresión tácita a la que se es sometido por medio del asecho publicitario que promueve valores, estilos de vida a seguir y genera necesidades que incitan al individualismo y la anulación del otro, propias de una sociedad de consumo. Un estar fuera de sí para ser lo que la sociedad de consumo impone a través de la publicidad y la industria cultural.

En su novela, Rebolledo muestra bajo una visión desencantada cómo los jóvenes son expuestos a una serie de pseudo valores que erosiona el sentido de pertenencia; ellos solo viven para sí mismos, sin preocuparse de la sociedad. En los jóvenes de finales de siglo hay una crisis de confianza, un clima de pesimismo y de catástrofe inminente, que explican el desarrollo de estrategias narcisistas de supervivencia.

Esto hace alusión a la era del vacío de la que contempla Lipovestky (2000), en su serie de ensayos sobre el individualismo contemporáneo, en donde el narcisismo se convierte en uno de los temas centrales de la cultura. Para el autor, en la era postmoderna, el futuro se pone entre paréntesis, el pasado pierde importancia; se abandonan las tradiciones y territorialidades arcaicas, y se instituye una soledad sin anclajes ni opacidades. Con esa indiferencia hacia el tiempo histórico emerge el "narcisismo colectivo" (p. 51), síntoma social de la crisis generalizada de las sociedades burguesas, incapaces de afrontar el futuro si no es en la desesperación. En *Pim Pam Pum* se muestra el siguiente ejemplo:

Billete, pana, lo que quiero es billete. Dejarme de mariqueras, de sentimientos pajúos. Todo es sombra. Tener una lancha, una mansión, un carro último modelo, ropa de moda, un televisor, celular, las putas del Doral. Eso, te lo digo, debe ser la felicidad. (Rebolledo, p. 247)

La novela enmarca el sentimiento de los jóvenes, de sus actitudes, pensamientos y aspiraciones. Estas imágenes de felicidad en la sociedad burguesa están asociadas a los estilos de vida de las celebridades que construyen los *mass media*; hay una fascinación por los ídolos que intensifican los sueños narcisistas de gloria y éxito, que animan a las personas comunes a identificarse con ellos y querer imitarlos. Es así como se activan las ambiciones desmesuradas, imposibles de realizarse, lo que favorece la denigración y el desprecio por sí mismos. En palabras de Lipovestky, el narcisismo se nutre del odio al Yo, y no de su admiración. En *Pim Pam Pum*, los personajes son muestra de ello, tienen una relación de conflicto con su entorno, con su identidad, con su clase social y su país. Rechazan, su procedencia y desean irse para vivir como las celebridades. Yetzibell, por ejemplo, expone este complejo en la novela:

No quería llamarme más Yetzibell Berba La Rosa, qué horrible, ni haber nacido en el estado Zulia, ni siquiera en Venezuela; todo sonaba espantoso. Soñaba con ser sofisticada, vestirme con ropa cara, vivir en Los Palos Grandes, después en Nueva York, manejar un Mercedes y mirar con cara de asco. (Rebolledo, p. 90)

Este esbozo en *Pim Pam Pum*, vislumbra marcas, acciones y vivencias análogas con la fotografía *Caracas sangrante*, que no son visibles, pues en la fotografía se evidencia una metáfora de violencia directa. Sin embargo, si analizamos en profundidad, los habitantes de esta urbe han sido víctimas de la violencia cultural, la cual abonó para convertir la ciudad en lugar de seres alienados, temerosos, de sentimientos innobles, sin identidad ni sentido de pertenencia y solidaridad.



Fotografía 1. Caracas sangrante. (Giclée sobre papel, 50 x 80cms) Intervención digital de Nelson Garrido de 1996. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1996.

Si alguna imagen encarna la idea del desasosiego, del caos y del impacto de la crueldad descrita en la novela es *Caracas sangrante*. En esta fotografía intervenida se aprecian los edificios de Parque Central ensangrentados; la sangre brota como cascadas cubriéndolo todo; las calles y avenidas son ríos y charcos rojos. La ciudad ha sido herida de muerte; con esta imagen apocalíptica, el espectador es testigo del asesinato masivo de una ciudad que quiso surgir y progresar bajo la luz de la modernidad, pero que sucumbió víctima de su propia realidad.

En una acción premonitoria, la muerte colectiva, el drama social mostrado en la obra tendrá expresión en la vaguada del estado Vargas ocurrida años más tarde, en 1999; la fotografía *Caracas sangrante* se convertirá en un signo de alerta y sobre todo en una pronunciación desde el arte, ya que anticipa una catástrofe. Recordemos que en Vargas la naturaleza destruyó comunidades enteras y desencadenó la muerte de miles personas. Además de ello, la violencia fue parte de este desastre, hubo en ese momento: asesinatos, robos, anarquía, violaciones, a pesar que muchos perdieron sus casas y enseres, otros prefirieron aprovechar el momento para saquear. Este es un hecho importante, ya que catástrofe natural estaría asociada a la catástrofe social.

Veinte años después de su obra emblemática, el trabajo de este hacedor de imágenes sigue actualizándose con sus tres ejes fundamentales: violencia, sexo y religión. El tema de la violencia como elemento central se hace vigente, en la medida en que Venezuela se acentúa la crisis social y política. El cuerpo y el sexo, aun cuando hay más libertad y desinhibición, siguen siendo temas tabúes y la doble moral de la religión que se impone; al igual que la estética de lo "bello" que genera una profunda infelicidad al normar cánones que excluyen a las mayorías. Ante esto, Garrido se revela y hace resistencia cultural con un discurso irreverente y trasgresor que defiende la estética de las mayorías. En definitiva, su trabajo es una lucha contra el poder, en cualquier forma que se encuentre.

Por otra parte, Galtung (2003), considera que la violencia estructural se manifiesta cuando se ponen en peligro las necesidades básicas de cualquier sociedad: *supervivencia* (su negación es muerte), *bienestar* (su negación es sufrimiento, falta de salud); *identidad* (su negación es alienación) y *libertad* (su negación es represión), necesidades que crean un *equilibrio ecológico* y deben ser respetadas; de lo contrario sería la degradación humana. Este tipo de violencia se origina por un conjunto de estructuras de los sistemas sociales, políticos y económicos, tanto físicas como organizativas, que no permiten la satisfacción de estas necesidades. Es un tipo de violencia indirecta de la política económica capitalista y del injusto reparto de la riqueza.

Entre estos aspectos destaca en primer lugar la negación de la supervivencia, pues en ambas obras se muestra un escenario de muerte. No hay garantía del derecho a la vida, los habitantes de la ciudad están asechados por la inseguridad; el ataque proviene de la delincuencia común y de los organismos de seguridad del Estado principalmente. Un disparo por la espalda es traición, es violación de los derechos, es abuso del empleo de las armas en condición de superioridad. A continuación, en la novela:

Subiendo de regreso vimos algo que nos friqueó. Íbamos por Macuto y notamos de repente a un viejo que corría desesperado hacia la playa. Detrás de él iban dos metropolitanos con las pistolas en la mano. Quién sabe lo que hizo. Los pacos empezaron a disparar y le dieron en la espalda. Juan frenó y nos quedamos viendo la vaina. El viejo temblaba y botaba sangre por la boca. Creo que el tipo se murió. Igual, no esperamos a saberlo y arrancamos hacia Caracas. (Rebolledo, p. 24)

Por otra parte, en la novela abundan actos de delincuencia común, los personajes principales se convierten en secuestradores que solicitan un rescate, jóvenes de una clase media en descenso que, ante la imposibilidad de no poder progresar en un país sin rumbo, asumen acciones delictivas para conseguir dinero y darse una vida de lujos. En la fotografía *Caracas Sangrante* el crimen es colectivo, El Ávila y los edificios sangran; los sistemas sociales, políticos y económicos han fracasado y la necesidad básica de supervivencia no ha sido garantizada. Caracas es la ciudad de la muerte.

Otro de los problemas que se presenta es la alienación cultural, que viola las necesidades de identidad, el individuo se convierte en alguien ajeno a sí mismo, hay una transformación de la conciencia que se puede dar tanto en personas como en una colectividad, y cuyo resultado es un individuo menos crítico, sin sentido de pertenencia. La pérdida de identidad de los personajes se presenta en la negación del espacio y de la sociedad que los circunda. Los personajes están proyectando puentes con el exterior, a fin de encontrar posibilidades que les ofrezca un mejor destino. La anhelada visualización de contextos como New York, Londres o Miami son una constante, y la apropiación de culturas foráneas disminuyen la insensatez de su contexto. Se denota, además, un rechazo a su identidad y una negación total del país en el que nada sirve. En *Pim Pam Pum*:

Cuando llegas a la taquilla, te miran con cara de culo, te ponen un sello de reprobado en el pasaporte y, suas, pillas que eres lo que eres, un bichito dividido. Sin identidad, sin destino, sin pertinencia y sin futuro. Estás en el limbo. (Rebolledo, p. 69).

La alienación cultural la vemos representada en las obras de Nelson Garrido, si bien no de manera directa en *Caracas Sangrante*, podemos ver su reflejo en obras como *La Nave de los Locos* (1999), *El Santo Niño de Atocha* (1990) y *El Asesinato del Niño Jesús* (1993), donde se marcan los estereotipos sociales, las creencias religiosas y la exposición del sexo y del cuerpo de una manera burlesca e hiperbolizada. Por ejemplo, *La nave de los locos* expone con visión carnavalesca elementos del imaginario venezolano y los principales actores de poder, todos metidos dentro de una barca sin rumbo que navega en un mar de petróleo y desperdicios.

A partir de esta caracterización, Garrido reinterpreta a El Bosco, pero desde lo teatral. Para el fotógrafo, lo fundamental reside en la imagen sobreactuada, en la reconstrucción de personajes que simbolizan el despilfarro, la corrupción, la superficialidad, entre otros. El poder está representado por tres personajes situados en el centro de la barca, quienes están interactuando, estos son: el obispo sonriente (iglesia católica) con cara de bufón, que tiene en su mano un Kent (pareja de la muñeca Barbie) crucificado que simboliza no la divinidad sino

la superficialidad; el político o funcionario corrupto ebrio, quien con aspecto de pirata negocia con dinero en mano; a ellos se une el militar de boina roja con cara de pueblo, símbolo del chavismo (el Estado), quien con espada en mano y actitud seria participa de la reunión. Esta escena de confabulación se complementa con una figura de bajo perfil, una mujer con un antifaz de carabela (la muerte) que sirve bebidas y vísceras roídas por ratas. De todos los presentes solo uno observa con asombro, y a la vez complicidad, este acto de codicia y soborno: la monja con máscara.



Fotografía 2. La nave de los locos. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1999.

Los actores están con cara complaciente, amparados en el anonimato de las máscaras, cumpliendo su rol social dentro y fuera de la barca. En la composición están presentes elementos de la cultura popular como totumas en las que beben, tazas de peltre y un árbol de navidad. Destaca también el mar de petróleo, siendo éste el primer producto de exportación del país venezolano, las cuales posee las mayores reservas en el mundo, y del cual depende en gran medida su economía nacional.

Seguidamente, la violencia directa está caracterizada por ser manifiesta y visible, responde a actos y se concreta en la agresión física y verbal de un ser humano contra otro, o en la acción destructiva contra la naturaleza y la colectividad. En la novela se muestran casos de violencia directa, por ejemplo, André hermano de Ricardo, es un personaje que por muchos años ha sido víctima del ultraje y la humillación de su hermano y sus amigos. André es homosexual y vive hacinado con su hermano en un apartamento de Caracas. Un día decidió reunir 300.000 bs, y contratar a unos asesinos para matarlo, pero la escena es dantesca. Los antisociales, contratados, no sólo asesinan a Ricardo sino a todos los que estaban en ese momento del acto bárbaro. En el siguiente fragmento de la novela, Rebolledo escribe:

Puso el jeep en neutro y con freno de mano, se bajó animado y, con las dos manos, movió la reja blanca del estacionamiento que alguna vez había funcionado. Cuando se volvió, había un encapuchado apuntándole con la pistola a la cara. Le disparó dos veces en el cráneo. Segundos después, los otros dos malandros obligaron a Yaqui, Jenny y Khaty a bajar del carro y, entre gritos y llantos, descargaron sus escopetas en los rostros aterrorizados. Luego los encapuchados tomaron el Jeep y se fueron. (Rebolledo, p. 253).

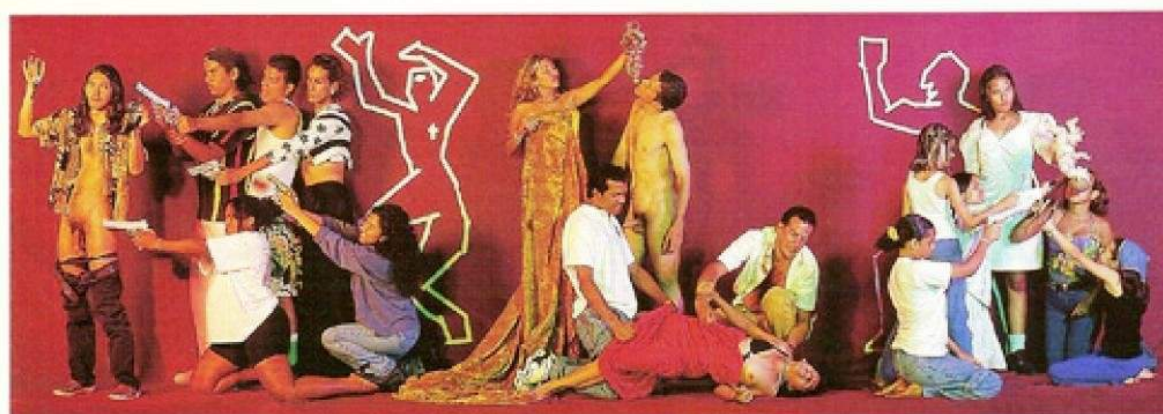
De manera análoga vemos reflejada la muerte en la fotografía *Caracas sangrante*, las fronteras entre las artes se desdibujan aun con las diferencias en los medios de expresión con respecto a *Pim Pam Pum*. La fotografía está presente en la novela y viceversa: la ciudad se desangra, el líquido brota de los edificios, de los barrios, del Ávila, y las calles y avenidas se convierten en ríos de color rojo. En ese recorrido transversal y multicéntrico, están involucrados todos los estratos sociales, los cuales son víctimas del acto más visible y fatal de violencia: el asesinato, consumado luego que los tipos de violencia cultural y estructural han logrado desequilibrar la sociedad.

En la novela, esta metáfora de la muerte de la ciudad se asemeja a la imagen que describe el personaje Yetzibell al ver al Tufo muerto: "La sangre inundaba su cabello, su cara, su ropa. Litros de sangre, litros que aún salían de su cuerpo en abruptas erupciones" (Rebolledo, 2010: 185), de la misma forma, profusa, la sangre brota de los edificios y del Ávila. Y esta acción tiene sus raíces en la represión, alienación, explotación, en los odios, sufrimientos y traumas psicológicos, y sobre todo en la cultura violenta de la ciudad de Caracas.

Hay otras obras de Garrido correspondidas con la novela, *Autopsia urbana* (1999) y *Balance de un fin de semana, 80 muertos* (1999), una serie de fotografías que muestra un performance donde un grupo de actores representa los excesos, la violencia, las neurosis, las fantasías y alienaciones de nuestra sociedad. La sangre, las balas, el miedo, el horror, la inseguridad, los atracos, la complicidad, la agonía y la muerte se hacen presentes, evocando una profunda crítica a los altos índices de criminalidad. Estas imágenes describen escenas donde se puntualizan las principales manifestaciones de violencia directa de la época.



Fotografía 3. Autopsia urbana. De la serie La nave de los locos. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1999.



Fotografía 4. Balance de un fin de semana, 80 muertos. De la serie La nave de los locos. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1999.

A partir de la bonanza petrolera en la década del cincuenta, sectores predominantemente del campo viajaron al centro del país en busca de mejores posibilidades económicas. Posteriormente, en los años ochenta esos grupos sociales al no cumplir sus expectativas de vida se marginalizaron, trayendo como consecuencia que sus nuevas generaciones se frustraran al ver la sociedad del éxito económico de otros grupos. Este panorama trae como consecuencia la violencia social de 1989. Garrido entrevistado por Millán y Cáceres (2013), comenta que este tipo de explosión social tiene rasgos particulares, al considerarla como síntomas de una sociedad enferma, frustrada económicamente y consumista.

Esta crisis por consumo, son consecuencias de la violencia cultural. Galtung (2003) considera que la cultura es un tipo de violencia invisible vinculada a las normas, a la tradición y a los valores, elementos que indirecta o directamente pueden promover conductas violentas. El *Caracazo* a partir de lo expuesto, fue una decisión de la población de salir a las calles a arrebatar lo que no podían obtener, pero fue producto de una constante inoculación cultural de los medios sobre un tipo de población vulnerable, que sucumbió al no poder conseguir, el televisor, los zapatos de marca, el colchón más cómodo, la lavadora, entre otros artículos de consumo que ofrecían las constantes campañas publicitarias de los medios de comunicación.

Este escenario lo vemos en los monólogos del personaje Luis en la novela: un joven atiborrado de marcas, slogans y construcciones culturales que llevan a desesperadas formas de violencia, como el secuestro, dice en la novela: "Allí está Calvin Klein, gigante, bajo la lluvia, iluminado como Dios; me dice que use One. Más allá está Marlboro, con su vaquero; después el Ron 111 con sus morenas, 111" (Rebolledo, p. 51).

La fotografía *Caracas sangrante*, aparece siete años después del "Caracazo"; para el momento era una fotografía que mostraba un síntoma que Garrido percibe a partir de la violencia social del año 1989. Sin embargo, este signo del desastre, este mensaje lanzado en el tiempo, vaticinaba la masificación de la violencia en el futuro. En ese momento la criminalidad iba en ascenso y no existía una valoración objetiva por parte del poder y de la sociedad ante este fenómeno, por ello la imagen es una denuncia ante la indiferencia de sus habitantes.

La fotografía es una anticipación, un adelanto que fue vista de manera exagerada como toda la propuesta visual del fotógrafo. Según el propio Garrido define en la misma entrevista realizada por Millán y Cáceres (2013), que lo consideraron como "un maldito, un profeta del desastre. Me decían que era una exageración, una ficción brutal" (s/n). Sin embargo, la historia demostraría, que la imagen, era sólo un destello del gran caos que se manifestaría luego. Los niveles de violencia, rebasarían notablemente la ficción, llegando a lo que vivimos hoy día, la violencia sádica: linchamientos, secuestros exprés, masacres, ahorcamientos, es un "salvajismo horroroso", acota Garrido.

Por otra parte, los hechos acontecidos en el "Caracazo" tienen mucho que ver con lo que pasó una década después en la vaguada del estado Vargas. Hubo en esos días bloqueos, enfrentamientos armados, robos, violaciones, asesinatos. A pesar que muchos habían muerto, perdido sus casas, enseres y sueños otros aprovecharon para emerger desde las sombras y saquear, un hecho perverso que trastocó la historia. Diez años después del Caracazo, la sociedad volvió a reclamar un espacio dentro del desastre natural: es el tipo de sociedad en crisis por consumo, que espera la anarquía para adueñarse de lo que no puede tener. Aquí, *Caracas sangrante* como metáfora, nuevamente vaticinaba el porvenir; la catástrofe natural estaría asociada profundamente a la catástrofe social.

Caracas sangrante tiene una evolución en la imagen *Saturna devorándose a su hijo* (2015) una versión de *Saturno devorando a su hijo* (1819) de Francisco de Goya. Aquí nuevamente observamos la transgresión, se rompe entonces con el poder de la masculinidad representada en el antiguo Saturno que devora a su hijo y se estructura el poder de la hibridez cultural, mediante una apariencia andrógina particular. Una imagen femenina, con rasgos masculinos: es la patria, la madre, quien devora a sus hijos; el Estado, ya no protege a sus ciudadanos, se los está comiendo.

Finalmente, tanto la novela como la fotografía retratan, bajo la crítica, la crudeza de la calle postulando una imagen presente de la decadencia de una época. Los personajes de la novela viven en un constante drama que los expone a la muerte; este mismo panorama está presente en la fotografía: la sangre es una metáfora de un país sin rumbo en la que sus ciudadanos son cómplices y víctimas ante el drama de la violencia que ha logrado establecer una identidad en la urbe desde entonces hasta nuestros días.

Es así como Garrido y Rebolledo, a partir de sus distancias, se encuentran en un punto específico para ser cronistas de este momento coyuntural del país y recogen desde distintos los distintos medios de expresión, el sentimiento que se vive en la calle, siendo partícipes del imaginario colectivo e individual.

Concretamos que el discurso de la diferencia, entre la novela y la fotografía, es rebasado, como lo afirma Monegal (1998) por la analogía. En tal sentido, una de las correspondencias reside, justamente, en que ambos creadores consideran la representación del declive de una ciudad, de un país, en donde el crimen se ha convertido en cotidiano. Yetzibell, personaje de la novela, da cuenta de este drama, cuando afirma: “Temí que mis amantes estuvieran muertos, que Caracas y el país entero tuvieran también un tiro en la sien” (Rebolledo, p. 235).

La obra de Garrido sintetiza las construcciones culturales, normas, tradición y valores de una época, que indirecta o directamente promueven conductas o prácticas violentas; teniendo de esta manera marcas análogas con la novela. Desde esta perspectiva, la proximidad entre el escritor y el fotógrafo es innegable. En Rebolledo existe la visión desencantada caracterizada por la enajenación, el deseo de irse del país, la falta de identidad, marcas que están presentes en sus personajes. Por su parte, en Garrido la visión es carnavalesca: desde lo popular, todos cumplen en la barca su rol social, todos felices, todos corruptos, viviendo en la ciudad sangrienta. Este paralelismo muestra desde dos puntos de vista, una misma imagen: un país sin rumbo.



Fotografía 5. Saturna devorándose a su hijo.
Nota. Fotografía de N. Garrido, 2015.

Referencias

- Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI, 1968.
- Garrido, N. Caracas sangrante. (Giclée sobre papel, 50 x 80cms) Fotografía, Intervención digital. 1996. Extraída de la dirección web: <https://www.perrerarte.cl/nelson-garrido-trabajo-por-impulsar-un-orden-internacionalde-arte/>
- . La nave de los locos. Fotografía. 1999. Extraída de la dirección web: <https://esferacultural.com/sin-censura-sin-tapujos-nelson-garrido-publica-primer-libro/2564>
- . Autopsia urbana. De la serie La nave de los locos. Fotografía. 1999. Extraída de la dirección web: <https://www.perrerarte.cl/nelson-garrido-trabajo-por-impulsar-un-orden-internacional-de-arte/>
- . Balance de un fin de semana, 80 muertos. De la serie La nave de los locos. Fotografía. 1999. Extraída de la dirección web: <https://www.perrerarte.cl/nelson-garrido-trabajo-por-impulsar-un-orden-internacional-de-arte/>
- . Saturna devorándose a su hijo. Fotografía. 2015. Extraída de la dirección web: <http://nelsongarrido.blogspot.com/2016/01/saturna-devorandose-su-hijo-2015.html>
- Goldmann, L. *Luciem Goldmann. Para una sociología de la novela*. España: Ayuso, 1975.
- Galtung, J. *Violencia cultural*. España: Gernika Gogoratz, 2003.
- Lessing, G. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. España: Orbis, 1985.
- Lipovetsky, L. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Mariniello, S. Cambiar la tabla de operación. *El médium intermedial. Revista Acta Poética*, 30 (2), 2009.
- Millán, R. y Cáceres, G. "Nelson Garrido: Violencia y vida cotidiana en Caracas", Entrevista a Nelson Garrido. *Bifurcaciones*, 2013. <http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/nelson-garrido-violencia-y-vida-cotidiana-en-caracas/> Acceso: 13 de enero. 2020.
- Monegal, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- . *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- Paz, O. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. México: La casa de la presencia, 1998.
- Perdomo, Malpica y González M. "Magnitud de la violencia delictiva en Venezuela". *Revista Espacio Abierto*, 6 (1): 9-28, 1997.
- Rebolledo, A. *Pim Pam Pum*. Caracas: Ediciones Punto Cero, 2010.
- Steiner, Wendy. *The Painting-Literature Analogy*, en *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, The University of Chicago Press. págs. 1-18, 1982. Traducción de Ana Romero. Texto traducido y reproducido con autorización de la autora. Disponible en: <https://vdocuments.es/la-analogia-entre-la-pintura-y-la-literatura-steiner.html>
- Wagner, P. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality- the State(s) of the Art(s). Peter Wagner (ed.), *Icons-texts-iconto texts: essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin/New York, de Gruyter: 1-41, 1996.
- Wellek R. y Warren A. (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1974.