



Érase una vez en Venezuela (2020). El atlas de la ruina.

Once Upon a Time in Venezuela (2020). *The atlas of ruin.*

Jesús Arellano

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

a.j.oneiver@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4720-0926>

Resumen: La problemática ambiental tiene un estrecho vínculo con el hacer político. El documental *Érase una vez en Venezuela* (2020) de Anabel Rodríguez exhibe esta relación, haciendo coincidir el relato visual, la crisis político-migratoria de Venezuela y la crisis ambiental de un pueblo palafítico que va a desaparecer por la sedimentación. En este artículo expongo cómo la concepción de Antropoceno propuesta por Maldonado (2016), contrasta con la perspectiva que tiene Cornil (2017) de la historia de Venezuela y con el “nuevo constitucionalismo” andino que incorpora la naturaleza como figura jurídica. La noción de atlas, como un saber visual, de Didi-Huberman (2011), sirve para organizar el análisis de las imágenes anacrónicas del documental. Las reflexiones en torno a las imágenes, que configuran este atlas propuesto por Anabel Rodríguez, nos llevan a preguntarnos sobre nuestras capacidades críticas y creativas para “aplazar el fin del mundo” según lo explica Ailton Krenak (2019).

Palabras clave: ecocrítica; cine venezolano; migración; política; Antropoceno; Atlas.

Abstract: The environmental problem has a close link with political activity. The documentary *Once upon a time in Venezuela* (2020) by Anabel Rodríguez exhibits this relationship, making the visual story coincide, the political migration crisis in Venezuela and the environmental crisis of a palafitte town that will disappear due to sedimentation. In this article I explain how the conception of the Anthropocene proposed by Maldonado (2016), contrasts with the perspective that Cornil (2017) has of the history of Venezuela and with the Andean “new constitutionalism” that incorporates nature as a legal figure. Didi-Huberman’s (2011) notion of an atlas, as visual knowledge, serves to organize the analysis of the anachronistic images of the documentary. The reflections around the images, which make up this atlas proposed by Anabel Rodríguez, lead us to ask ourselves about our critical and creative capacities to “postpone the end of the world” as Ailton Krenak (2019) explains.

Keywords: ecocriticism; venezuelan cinema; migration; politics; Anthropocene; atlas.

Esta gente quiere a la naturaleza, la ama, la respeta, forma parte de ella. Yo digo que Congo Mirador es un pueblo neolítico de pescadores poetas. Creo que la manera de vivir también puede llamarse poesía. Y no pueden ser sino poetas estos seres que viven de la pesca, habitan sobre el agua, no le hacen mal a nadie, se quieren y se protegen mutuamente y no envidian la suerte de otros.

(MONTERO, 1970, p. 12)

Pensar en la relación que el hombre tiene con la naturaleza nunca fue tan importante como en la actualidad. Vivimos inmersos en una crisis ambiental y climática generada por la especie humana. Los constantes debates sobre los recursos naturales, sobre las condiciones medioambientales y los ecosistemas que son sacrificados en afán del crecimiento económico, tensionan la manera en que comprendemos la relación del hombre con la naturaleza y que puede ser abordada desde distintas áreas del conocimiento. Aunque el paisaje, la naturaleza y los recursos naturales siempre han estado en el centro de las producciones artísticas y literarias de América Latina, la amenaza ambiental exige una perspectiva que posicione y exhiba esas nuevas relaciones de la especie humana con el planeta.

Congo Mirador es un pueblo ubicado en una zona privilegiada, tanto por sus condiciones ambientales, como por la presencia del “relámpago del Catatumbo”, un fenómeno meteorológico que hace que el cielo nocturno del Lago de Maracaibo sea continuamente iluminado por miles de rayos. La sedimentación del lago comenzó cuando unos agricultores, en la década de los años noventa, abrieron un canal, para conectar el río Bravo con el río Catatumbo, con el fin de trasportar sus productos con mayor rapidez, como lo explica el ambientalista Erick Quiroga, quien promovió la obtención del Récord Guinness para el fenómeno natural del rayo, en un reportaje de la cadena de noticias NCT24 titulado *Congo Mirador: El pueblo del Relámpago el Catatumbo terminó de desaparecer* (2022).

El documental *Érase una vez en Venezuela* (2020), de la venezolana Anabel Rodríguez Ríos, no solo expone esa problemática, sino que muestra como la incidencia de la actividad humana, y el deterioro de un hábitat, tiene una dimensión política. El epígrafe con que he comenzado hace referencia a un mundo casi idílico, a un mundo del neolítico, donde el hombre vivía en

armonía con la naturaleza, y sus acciones no afectaban de manera negativa el ambiente. El documental de Anabel Rodríguez muestra lo contrario: la decadencia del pueblo por la modificación del espacio debido a intereses económicos. La comunidad, que en los años 1970 vivía en la era neolítica, cincuenta años después, entró de manera abrupta en el Antropoceno, una nueva era geológica, caracterizada por la imbricación agresiva del hombre con la naturaleza, y que exige una nueva epistemología, un nuevo posicionamiento científico, filosófico, humanístico y político que, entre otras cosas, ya no organice el mundo segmentándolo en dos enormes parcelas: por un lado, la humana, que asume una posición de sujeto que piensa y ejecuta, y, por otro, la natural, que es siempre modificada y violentada.

En esta investigación, me interesa exponer cómo el trabajo documental se vale de la imagen para construir una narrativa basada en metáforas visuales que (d)enuncian una problemática ambiental superpuesta a una crisis política, es decir, el documental se vale de los recursos visuales para exponer cómo la existencia de un pueblo es amenazada por el deterioro del espacio natural. Las imágenes que nos ofrece Rodríguez se muestran como una gran tragedia que configura y encapsula un otro saber. En palabras de Didi-Huberman (2012), un saber trágico producido como un atlas, un compendio de imágenes montadas de tal forma que su narrativa siempre pueda abrir caminos, a otras historias; imágenes que invitan a seguir caminos rizomáticos, conexiones anacrónicas que confluyen en una imagen. Imágenes que constituyen un saber que debemos cargar a costas como Atlas carga al mundo. Esas imágenes encapsulan la historia de Venezuela y dialogan con ese universo cultural que constituye su genealogía.

El documental, con un lente antropológico, muestra la tragedia de pueblo que va desapareciendo porque las condiciones ambientales, que sustentaban la vida, se extinguen. En esa tragedia resuena el discurso fundacional de la Venezuela moderna que tiene como lema “sembrar el petróleo” (PIETRI, 1936). El documental exhibe los daños ambientales y sociales como consecuencia de un sistema económico fundamentado en la extracción de recursos naturales y en la modificación del paisaje. Y, además, visibiliza la injerencia constante con relación a la preservación del medio ambiente, por parte de los gobiernos. Paisajes, ecosistemas, hábitats han sido modificados sin considerar el impacto ecológico que eso genera en el país y en toda la región.

El montaje que nos ofrece Anabel Rodríguez permite entender ese problema ambiental con la migración venezolana. Una serie de condiciones sociales, políticas, económicas y ambientales obligan a los habitantes de Congo Mirador a abandonar su hogar. Ese pequeño pueblo del Sur del Lago de Maracaibo se convierte en una muestra de lo que ocurre en toda Venezuela, una migración forzada por el deterioro de las condiciones de vida. La historia de Congo Mirador es así una gran sinécdoque visual que condensa la vida de todo un país en un compendio de imágenes de un pequeño pueblo. La historia de este pueblo es tan potente que sirve, por un lado, de punto de partida para cuestionar lo que hacemos con el mundo que nos sirve de hogar, y por el otro, nos muestra de manera casi distópica, lo que nos espera si no se modifican los modos de relacionarnos con la naturaleza. Es casi una advertencia.

Congo Mirador tiene una arquitectura peculiar que reproduce las construcciones de los indígenas, palafitos, casas flotantes, cuya existencia dependió del agua; todas las actividades que allí se desarrollaban desde las económicas hasta los juegos infantiles, involucran el lago y, sin él, no hay pueblo. La vida de ese lugar es mostrada desde la perspectiva de la documentalista, quien sabe que aquella realidad registrada, y que en algún momento fue idílica y paradisíaca, como lo sugiere el epígrafe, está a punto de desaparecer. La realidad documentada va construyendo una narrativa visual y haciendo un montaje que proyecta múltiples problemáticas imbricadas.

La sedimentación del lago es el centro de la narrativa, a partir de allí se van desdoblado los demás problemas. Van surgiendo cada vez más fisuras, como la amenaza a las posibilidades de vida, un asunto que atañe al mundo entero y que es experimentado por algunos países con más intensidad que por otros, el problema habitacional y la modificación de las prácticas y rituales cotidianos que involucran la comida, la higiene, la educación, la diversión y el esparcimiento. Incluso, el documental nos muestra la acción de migrar o de huir como única posibilidad de sobrevivencia. Toda esa situación condicionada por la injerencia política y la incapacidad de lidiar con los problemas ambientales. Las imágenes muestran también una extrema politización de la infancia, así como la denuncia de un fraude electoral. En fin, un panorama apocalíptico narrado a partir de la selección y el montaje de imágenes ofrecidas como metáforas políticas e históricas mostradas a través de gestos que expresan lo que no puede ser verbalizado y de paisajes que se van modificando por el paso del tiempo y por el descuido de los líderes políticos.

El documental focaliza las historias de cuatro personajes a partir de las cuales se muestra todo el universo de Congo Mirador. El primero de ellos es el poeta Camarillo, un hombre de avanzada edad, que aporta su música y sus historias nostálgicas del pasado, es a través de él que podemos conocer cómo era el pasado de Congo Mirador. En algunas escenas muestra las ruinas, los restos de lo que fue el pueblo. Otro personaje es Yohanny, la niña que nos muestra su cotidianidad, dejando en evidencia cómo desde la infancia debe asumir compromisos propios de la edad adulta. Además de jugar, los niños son responsables de hacer su propia comida y se desplazan por el pueblo con independencia, así como también son notablemente conscientes y conocedores de la situación política y electoral país. Por otro lado, tenemos la maestra Natalie, quien forma parte de lo que sería la oposición, siempre manifestando su incomodidad con las formas de hacer política de los gobernantes venezolanos y excluida de cualquier toma de decisión importante para el lugar, reflejo de una opción inconforme, pero sin voluntad de cambio, como la gran mayoría de líderes opositores. Otra de las historias es la de Tamara, quien ofrece la perspectiva y la mentalidad de una líder popular que se acopla a la ideología de Hugo Chávez. Pero, en definitiva, el gran protagonista es el Congo Mirador. Cada uno de estos personajes constituye un punto de partida desde donde podemos analizar y repensar la propuesta estética del documental, así como su dimensión política, histórica y ecológica.

Avatares del Antropoceno

¿Cómo dialoga esta propuesta estética de Anabel Rodríguez con el Antropoceno? ¿Hacia dónde nos lleva observar este documental con una perspectiva ecocrítica? El conjunto de imágenes, ofrecidas por documental, constituyen un saber histórico y al mismo tiempo anacrónico. El saber de un país petrolero, como lo es Venezuela, cuya historia económica y social está condicionada por la explotación de los recursos naturales. Ese microcosmos que es Congo Mirador dice mucho al respecto del Antropoceno, es una sinécdoque de lo que ocurre en toda Venezuela, y puede leerse también como una gran alegoría de lo que pasa en el mundo con las sucesivas catástrofes ambientales que vienen ocurriendo y que muchas veces son advertidas por un grupo de científicos, pero ignoradas por los líderes políticos. Para Manuel Arias Maldonado, politólogo español, el Antropoceno es un término con dos sentidos:

es (i) una cronología que, agrupando un conjunto de procesos y fenómenos cuyo rasgo común es la influencia antropogénica sobre el planeta, termina por designar asimismo (ii) un determinado estado de las relaciones socio naturales. Aquel en que, justamente, nos hallamos. (ARIAS MALDONADO, 2016, p. 797)

Establecer el punto de inicio de esta nueva era geológica es un asunto todavía muy debatido. Lo que sí es posible saber es que el uso de la energía fósil propició un aceleramiento de las modificaciones del planeta y esto es muy significativo para pensar la historia de la Venezuela petrolera, que nos lleva a lo que sería la segunda acepción del Antropoceno: “un determinado estado de las relaciones socioambientales”. (ARIAS MALDONADO, 2016, p. 797). Decir que es un “determinado estado” puede parecer un eufemismo, pues esas condiciones no son otra cosa que un punto crítico y una constante amenaza a la vida en el planeta. Por eso, Arias Maldonado en su libro agrega una tercera acepción. Nos dice que el Antropoceno:

puede utilizarse como una herramienta epistémica, esto es, como un nuevo marco para la comprensión de los fenómenos naturales y sociales que exige dejar de estudiar estos últimos de forma separada. El Antropoceno nos recuerda que naturaleza y sociedad se encuentran profundamente relacionadas (ARIAS MALDONADO, 2018, p. 14)

Pensar *Érase una vez en Venezuela* junto con las ideas sobre el Antropoceno es necesario, pues en él se exhibe esa relación problemática del hombre con los recursos naturales. El documental se configura como un conocimiento forjado tanto por una epistemología, como por un saber que privilegia lo visual y cuya temporalidad se expande: evoca al pasado –el auge petrolero– enuncia el presente –a crisis ambiental–, nos advierte sobre el futuro. Sin embargo, el lugar desde donde se piensa el Antropoceno condiciona su conceptualización. Esa doble definición como era geológica y también como nueva epistemología explicada por Arias Maldonado, se configura como una propuesta teórica que, como enuncia el título, pretende mostrar la condición política del Antropoceno.

Ese estrecho vínculo entre naturaleza y política está presente en América Latina exhibiendo un abordaje, que va más allá de la teoría política, pues intenta explicar nuestra historia. Es lo que encontramos en el libro de Fernando Cornil titulado *El estado Mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela* (2002) escrito en los años noventa. En las

primeras páginas, Cornil explica que el modo como se ha concebido la naturaleza a lo largo de la historia nos hace ver que la concepción occidental (eurocéntrica) de la naturaleza difiere de lo que se concibe como naturaleza en los países de América Latina. En otras palabras, Cornil afirma que la naturaleza no puede confundirse con la noción de espacio, pues como piensa Henri Lefebvre (2006), el espacio es el producto de la interrelación entre el hombre, su pensamiento y su acción sobre el espacio natural, esto implica lo mental, lo social y lo natural.

El espacio es resultado de la energía que se produce en función de generar bienes. Y para Cornil eso marca la diferencia en la forma como se concibe la naturaleza en América Latina, al respecto dice: “la relación de las naciones con la naturaleza cobra una particular significación en los países que dependen de la producción de productos primarios” (CORNIL, 2002, p. 41). Sobre todo, porque además de los recursos naturales en estos países se puede encontrar mano de obra barata, ofreciendo siempre una mayor productividad sin importar las condiciones de vida. En síntesis, nos dice Cornil:

El motor de la expansión mundial del capitalismo y la creación de un mercado global de mercancías ha sido el esfuerzo promovido por el afán de lucro para controlar, además del trabajo barato, la tecnología y los mercados, a la naturaleza. (CORNIL, 2002, p. 42)

En el caso de Venezuela, la preponderancia del petróleo en la historia llega a configurar la identidad del país. Venezuela se autorreconoce como una nación petrolera y también como un país con dos cuerpos: “un cuerpo natural (la fuente material de su riqueza) y un cuerpo político (sus ciudadanos), ambos representados por el Estado” (CORNIL, 2002, p. 131). De allí el nombre del libro “El estado mágico” por ser el Estado quien se encargó de gerenciar la riqueza petrolera con la que Venezuela pasó como por “arte de magia” del estado agrario a la acelerada modernización:

Esa dualidad tiene un trasfondo católico la imagen teológica de la doble naturaleza del cuerpo, con sus múltiples resonancias religiosas y políticas en el Occidente cristiano, puede desplazarse, como he mostrado, a los líderes políticos seculares o al cuerpo natural de la nación. (CORNIL 2002, p. 128)

La “nueva” relación entre naturaleza y sociedad, que supone también una “nueva” epistemología, podemos encontrarla expresada en lo que se conoce como el constitucionalismo andino, donde destacan las constituciones de Ecuador en 2008 y Bolivia en 2009, al incorporar en algunos de sus artículos a la naturaleza como figura jurídica. Con esta incorporación:

se presenta un proyecto decolonial, con el fin de deconstruir, críticamente, la visión tradicional del colonialismo/modernidad y de analizar la subalternización cultural y epistémica de las culturas no europeas. (SANTOS, 2016, p. 158, traducción mía)

En estas constituciones se incorpora la noción de Pachamama y el reconocimiento de un país plurinacional, haciendo que las cosmovisiones indígenas cobren protagonismo en el ámbito jurídico y epistémico. Como vemos, es un intento de retomar e incorporar a las constituciones el modo en que se piensa la naturaleza en el mundo andino, una forma de pensar que no divide naturaleza y cultura, sino que piensa y respeta toda la biodiversidad sin privilegiar los beneficios económicos. Las configuraciones institucionalizadas del poder y de dominio colonial que contribuyeron en la consolidación del capitalismo y anularon las formas de pensamiento indígena es lo que ha sido denominado por Boaventura Sousa Santos (2018) como un epistemicidio. De esta forma, es posible afirmar que al pensar el Antropoceno como una “nueva” epistemología que evidencie una relación más equilibrada y justa entre la naturaleza y sociedad, continuamos en cierta medida ignorando el pensamiento y las epistemologías indígenas, amerindias y cualquier otra forma de pensamiento que no sea eurocéntrica. Cabe la pregunta: ¿Para quiénes es “nueva” esa forma de pensar? Es nueva para el pensamiento occidental, pero no para las culturas amerindias. Muchas dificultades ideológicas y políticas se presentan al discutir esta propuesta, pero todo apunta a la necesidad de reforzar y difundir estas ideas.

Esta problemática circula en torno a la propuesta del documental *Érase una vez Venezuela*, pues, desde el inicio encontramos notorias referencias al vínculo entre la naturaleza, lo social y lo que representa la extracción de petróleo para la cultura venezolana. Del mismo modo, encontramos el discurso reiterado del chavismo, de la Revolución Bolivariana y del socialismo del siglo XXI que siempre estuvo en diálogo con las políticas y las reformas constitucionales de Bolivia y Ecuador. Esas propuestas, articuladas en Venezuela bajo el lema del “buen vivir” decretado por la Presidencia de

la República en sus diversos planes de gobierno, pero que como evidencia la historia de Congo Mirador, ese “buen vivir” y esa articulación de la sociedad y la naturaleza nunca se ha concretado *de facto* en Venezuela.

Érase una vez... El atlas de Congo Mirador, atlas de Venezuela

La escena inicial del documental es un atardecer y en el lago vemos varias casas flotantes. Matices rojos y amarillos vibran, mientras la voz de la documentalista nos dice que es un pueblo que “conoció mejores tiempos” pero ahora “en la noche de una era” nos cuenta su historia (ÉRASE..., 2020, 3min37s). Será el pueblo quien nos hable a lo largo del documental a través de sus imágenes, de sus espacios y de sus habitantes. Ninguna alusión verbal a esa peculiar arquitectura del lugar que son los palafitos, pero en el imaginario venezolano sobrevive el relato del origen del topónimo “Venezuela” como “pequeña Venecia” (VEPUCCI, 1986 *apud* GRAU, 2006, p. 61) comentado por el explorador Américo Vespucci y también con un registro visual de Theodor de Bry hacia 1592, donde encontramos referencias al modo de vivir de los pueblos originarios de esa zona. Los comentarios de estos exploradores europeos exaltan estas construcciones sobre el agua, lo cual siempre ha dado de que hablar a historiadores y críticos que destacan la belleza de los paisajes venezolanos y su incidencia en la producción cultural y literaria como lo encontramos en el primer artículo del libro *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en Venezuela* (2006), donde Pedro Cunill Grau, nos muestra cómo en diferentes épocas cada corriente literaria destaca de un modo diferente y particular el paisaje.

Esa fuerte presencia del paisaje y de la naturaleza en la producción cultural venezolana la encontramos también en obras de gran importancia para la historia literaria como la novela *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez (1987) que cuenta la historia económica de Venezuela en dos tiempos. Un solo personaje es testigo de la extracción de perlas en el siglo XVI en la isla Cubagua y, al mismo tiempo, testigo de los inicios de la extracción petrolífera. Esa novela de Núñez será el inicio de lo que se conoce como novela del petróleo, un grupo de obras que retrataron en sus textos la incidencia del petróleo en la cultura, la vida, y la identidad venezolana.

Los palafitos, cuya existencia se debe al lago, están en ese lugar desde hace cientos de años y su construcción resguarda un saber ancestral indígena. Es un documental sobre un poblado, pero es también la crónica

de toda una nación. La sinécdoque surge a partir de esa asociación entre un pueblo y el país entero, potenciada con la relación entre el nombre “Venezuela” y las construcciones palafíticas de aquel lugar. Así, en esas primeras imágenes tenemos varias temporalidades encapsuladas, y de alguna manera, nos hacen ver cómo ese modo de arquitectura que se remonta a los tiempos originarios revela un vínculo más armónico del hombre con la naturaleza. Una relación sociedad/naturaleza que puede ser descrita e interpretada como lo hacen las culturas andinas (Bolivia y Ecuador) que he mencionado, en los párrafos anteriores. Esas imágenes remiten a un vínculo entre la naturaleza y la sociedad cuyo principio es el respeto, similar al que encontramos en las culturas andinas originarias y análogo a lo que encontramos en la descripción minuciosa de Darío Novoa Montero en el libro *Congo Mirador. Pueblo palafítico del Lago de Maracaibo* (1971), en el que ofrece detalles de la vida cotidiana que testimonian una simbiosis entre la naturaleza y los habitantes. La Pachamama en las culturas andinas no es la naturaleza como otredad, o lo diferente de lo humano, sino es aquello con lo que el hombre comparte todas sus características de espiritualidad y también de sociabilidad, un vivir en armonía.

A estas temporalidades múltiples que encontramos en esas imágenes de palafitos que exhiben el pasado y el presente en una sola configuración visual, se le incorpora otro momento, otro tiempo, cuando en la siguiente secuencia aparecen dos personajes en una lancha, hablando sobre el hecho de haber vivido toda la vida en ese lugar y ver cómo el pueblo va a desaparecer. Uno de estos personajes usa una camisa roja con la sigla de PDVSA. Su relato contrasta con el uniforme que viste. La nostalgia de una época mejor, que coincide cronológicamente con la época de auge petrolero (ÉRASE..., 2020, 2min17s). Lo cual resulta sumamente problemático para el imaginario venezolano, que asocia el auge petróleo, la alta extracción de petróleo con todos los problemas ambientales que eso implica, con una época de esplendor. La enunciación de este hombre expresa una tensión entre el discurso de la revolución propuesto por Chávez, entre ellos el “buen vivir” y la amenaza de la desaparición del pueblo, de su memoria. La escena es una crítica directa a las medidas de reformulación de la industria petrolera, políticas que lejos de mejorar las condiciones de vida de los empleados, los puso en riesgo, por ignorar medidas de seguridad básicas, encaminando a toda la industria petrolera, así como todo el país, hacia la decadencia, hacia la ruina. Tenemos aquí un punto importante: ¿realmente todo pasado fue

mejor? El pasado al que se refiere con nostalgia, el hombre de la camisa roja, coincide con la modernización de Venezuela, una modernización que se llevó a cabo gracias a la renta petrolera, una modernización que se llevó a cabo con poca conciencia sobre las consecuencias que todo tendría para el medio ambiente, o cualquier otro factor como las migraciones a las principales ciudades que generó una superpoblación de algunas de ellas.

Colette Capriles (2022) en el artículo “La excepción y la ruina”, nos dice que:

La revolución es un futuro construido sobre una utopía fabricada en el pasado. Por eso detiene el tiempo: la tensión entre futuro y pasado convierte al presente en interminable. Y las revoluciones, sueño supremo de la modernidad, producen las ruinas que marcan la ruptura con el antiguo régimen [...] La expansión del proyecto moderno a mediados del siglo XX, que luego se momifica por la crisis de crecimiento que él mismo provocó, termina truncado por una revolución que no lleva el estandarte del progreso sino el de la restauración de un orden nostálgicamente acariciado, pero nunca alcanzado. (CAPRILES, 2020)

Estas reflexiones giran en torno a la obra de la fotógrafa Ángela Bonadies titulada “estructuras de excepción”, un trabajo de video en donde vemos una serie de imágenes de edificios que cambiaron su funcionalidad, muchos de ellos son ruinas generadas como afirma Capriles por una ruptura. En ese sentido, Congo Mirador deviene no solo una ruina, sino una “estructura de excepción”. El documental de Anabel Rodríguez va evidenciando en cada escena cómo la conjunción armónica entre el espacio natural y el espacio urbanizado va siendo destruida y deteriorada. El estado excepcional de conjunción entre naturaleza y humanidad que existió en algún momento en Congo Mirador, deviene en “estado de excepción” (AGAMBEN, 1998) en el momento en el que el poder ignora la situación del pueblo y expone sus vidas. La idea de estructuras de excepción, nos dice Bonadies, surge originalmente como:

una categoría creada para fusionar “estructuras urbanas” y “estado de excepción”, para designar edificaciones o espacios que de alguna manera se rigen por leyes propias, cambian de uso, son abandonadas, flotan como ovnis dentro del territorio u operan como islas continentales. (BONADIES, s/f)

Vemos cómo el cuerpo dual de la nación configurado por la naturaleza y lo político deviene, en el caso de Congo Mirador, en una ruina natural, en catástrofe ambiental que afecta la vida y posiciona a los habitantes del pueblo en la excepción.

En el mismo encuadre, al lado del hombre con el uniforme de PDVSA, está el otro personaje, de edad más avanzada, con un cuatro, toca una canción titulada “Llegó la noche fatal”. Es esa canción la que sirve de fondo musical para mostrar las fachadas de las casas, en muchas de ellas hay hamacas donde descansan sus habitantes, todos inmersos en una cotidianidad próxima a terminar. Ambos hombres hablan sobre la crítica situación del pueblo y la posible necesidad de abandonarlo. Esa escena emotiva, condicionada por el título de la canción que escuchamos, “la noche fatal”, da paso al amanecer, y el nuevo día sirve para mostrar cómo la vida del pueblo depende del agua y aparece un gesto que será reiterado a lo largo del documental de diferentes formas: el gesto de limpiarse, de asearse, de peinarse, de bañarse, de cepillarse. Gesto, angustiante por lo reiterado, de sujetos que buscan en lo cotidiano un esfuerzo por mantener el orden y la limpieza. Rituales de limpieza corporal que al ser exhibidos intentan mostrar el esfuerzo individual por mantener al margen la suciedad, lo contaminado, los sedimentos que están acabando con el lago. Gestos nuevamente que se presentan como sinécdoques (ÉRASE..., 2020, 5min13s; 4min28s; 6min50s; 9min15s).

Los rituales de higienización se van disolviendo con el paso de las imágenes y surge en la pantalla otro aspecto que revela, por un lado, una intencionalidad antropológica, pero por el otro, encapsula en una imagen varias temporalidades. Vemos en la escena a tres niños y en primer momento pensamos en el juego, pero la escena avanza y nos encontramos con que además de divertirse, ellos están cocinando, son independientes y responsables, ellos se encargan de su propia comida.

La escena pasa a enfocar solo las manos de Yohanny, la niña, que hace una arepa (ÉRASE..., 2020, 5min01s), el alimento con mayor carga emotiva de la cultura venezolana y que puede ser un símbolo que sintetiza la identidad nacional. Un plato cuya ancestralidad y origen quedó un poco olvidado, pues en los años de modernización el proceso tradicional y artesanal de la preparación fue sustituido por la producción de la harina P.A.N., sigla de “Productos Alimenticios Nacionales”.

Colette Capriles explica que esa “modernización de la arepa” que hizo que el pilón y los molinos caseros quedaran atrás, para dar paso a la “arepa moderna”, lo que significó “la democratización del pan nacional, idéntico en todos los hogares” (CAPRILES, 2022). Sin embargo, en la actualidad ese signo de democratización alimentaria sintetizado en el refrán “todos nacemos con una arepa (que no un pan) bajo el brazo” fue resignificado, y ahora, pensar en la arepa es pensar en el mecanismo de “control del Estado sobre la economía alimentaria” (CAPRILES, 2022). La arepa, así como la marca Harina Pan se “convirtió en un rastro de resistencia, y su ausencia, o su presencia borrosa, intermitente, en los vacíos anaqueles de las tiendas de alimentos, es el signo oculto del poder”. (CAPRILES, 2022). Esta escena comenzó mostrando la arepa y vemos que detrás de esa arepa tenemos todo un entramado histórico, económico y político, estos aspectos van surgiendo con más énfasis en las siguientes escenas. Una de ellas es la secuencia de imágenes en donde vemos el trabajo de salar el pescado (ÉRASE..., 2020, 6min45s), una de las actividades económicas con las que el pueblo se ha sustentado desde siempre, así consta en el libro de Darío Novoa Montero (1971) donde encontramos enumeradas quince especies de peces y las cantidades que se pescaban por semana o por año. Esta actividad económica fue uno de los primeros aspectos del pueblo en verse por la sedimentación. Así como por los derrames petrolíferos como lo muestra en la escena en la que vemos a los niños jugando con una tortuga cubierta totalmente de petróleo.

Esos primeros minutos fueron dedicados a presentar el pueblo y algunos de sus habitantes, a partir de estas escenas, el documental se va a enfocar en mostrar el contraste entre dos personajes Natalie, la profesora y Tamara, la líder del chavismo. Las escenas que involucran a cada una de ellas nos muestran sus esfuerzos individuales por mantenerse en pie. Natalie se posiciona para defender su trabajo y la escuela, mientras que Tamara pretende defender la revolución a toda costa, ambas expresan en su discurso la preocupación por el avance de la sedimentación, ambas personifican el binarismo que existe en la sociedad venezolana como consecuencia de la polarización política acentuada en los últimos años.

A partir de la enunciación de Tamara podemos destacar varios aspectos del documental que evidencian como el pueblo pasó de un estado excepcional a una estructura de excepción por el abandono y la injerencia del poder. El documental deja claro el fanatismo que suscita la figura, el discurso y el pensamiento de Chávez, condicionando el comportamiento y

las actitudes de Tamara. Las elecciones del 2017, fueron unas de las más importantes en los últimos años en Venezuela, debido a que, por primera vez en casi 20 años, la oposición logró ganar una representación significativa en la Asamblea Nacional. Esa victoria era notoria incluso antes de las elecciones, por eso a lo largo del documental se muestra como Tamara incentiva a toda la población a votar por los candidatos del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV).

De las acciones ejercidas por Tamara para conseguir votos, destacan, la obtención de votos a cambio de teléfonos inteligentes, y la visita a una mujer para convencerla de que vote a favor del PSUV; Tamara le lleva a esta mujer alimentos, dinero y hasta la amenaza jocosamente con pedirle a su esposo “que no le haga más el amor” (ÉRASE..., 2020, 46min49s). Frases como estas, que resultan insólitas en un contexto electoral, están en total consonancia con las formas y los modos de comunicación ejercidos por Chávez en sus programas de radio y TV llamados “Aló Presidente”. En estas transmisiones, era común que hiciera chistes incluso con connotaciones sexuales, como el citado episodio de Tamara. La escritora Ana Teresa Torres (2018), registra en su libro *Diario en Ruinas (1998-2017)*, una anécdota que nos sirve para evidenciar cómo ese discurso reproduce el discurso de Chávez: “14 de febrero. Inolvidable día de los enamorados. El presidente, en medio de una caravana, le dijo a su esposa, Marisabel, esta noche te doy lo tuyo.” (TORRES, 2018, p. 28). El discurso político se mezcla con el discurso íntimo e incluso este es utilizado para modificar e influenciar las elecciones.

Es una forma de mostrar como el poder y el estado han entrado en la vida íntima de todos los venezolanos. Una materialización visual de esa invasión de la privacidad o esa politización de lo íntimo que se traduce en una especie de vigilancia que podemos ver de manera más concreta con la imagen en estencil de unos ojos o de una mirada que se convirtió en el logotipo del PSUV y que fue distribuida por todos los espacios urbanos de Venezuela. Esta imagen ejerce una especie de vigilancia, haciendo que todo el cuerpo ciudadano se sienta mirado, vigilado, observado por el Estado. Esa figura de los ojos por detrás de una capucha es reproducida en el documental por la misma Tamara, personificando, visual y gestualmente, la ideología del chavismo (ÉRASE..., 2020, 90min33s). También se asocia a la violencia presente en las constantes manifestaciones que ocurrieron en Venezuela durante esos años.

La violencia se expresa en diferentes niveles, desde el discurso presidencial hasta en los gestos. En el documental vemos ese ejercicio de la violencia cuando en algunas escenas los habitantes muestran algunas armas, generando la sensación de que algún episodio violento va a ser mostrado, pero luego vemos que todos los habitantes están familiarizados con la presencia de las armas, para sentirse más seguros al contar con algún instrumento de defensa (ÉRASE..., 2020, 55min21s; 55min10s; 55min51s). Es solo una forma de mostrar que el pueblo y toda la región normalizó ese modo de vida en tensión y de violencia silenciosa. La aparición reiterada de armas en manos de los diferentes personajes, mezclada con el clima de las elecciones, produce la sensación de que algún episodio violento va a surgir en la pantalla. Sin embargo, la violencia se concreta de una forma estéticamente más elaborada. Con la voz de Nicolás Maduro de fondo, ofreciendo un discurso presidencial cargado de amenazas, vemos un pez muerto flotando en el agua y deslizándose en una reja (ÉRASE..., 2020, 69min24s). Ese segmento condensa y evoca de manera mucho más potente la violencia. La imagen no solo evoca la violencia de origen político entre los miembros diferentes partidos sino también muestra cómo el presidente intenta intimidar a quienes no son sus simpatizantes, además remite agresión ejercida sobre el espacio natural. La imagen del pez muerto nos recuerda al pescado con que un niño que juega, simulando un arma, escena que también remite a la politización de la infancia (ÉRASE..., 2020, 22min02s).

Además, el movimiento del pez muerto, del cadáver, deslizándose lentamente en el agua, entrando debajo (o detrás) de una reja, será un movimiento que volvemos a encontrar al final del documental cuando vemos una casa sobre dos lanchas alejándose sobre el lago, imagen en movimiento o movimiento de la imagen que remite a la migración forzada que cada año aumenta. Toda esta secuencia resulta reveladora, porque en otro contexto serían metáforas visuales, pero en el contexto de Congo Mirador y pierde su carácter metafórico, y pasa a exhibir la realidad.

Otro aspecto se destaca de la focalización de Tamara en el documental es que, incluso siendo una ardua defensora de la revolución, al PSUV y a todos sus líderes, su voz no es escuchada. Tamara está notablemente preocupada por el deterioro del lago y a pesar de ser una líder que siempre apoyó al gobierno, su voz es ignorada cuando pretende exponer la situación del pueblo y solicitar los recursos para frenar la sedimentación. En esta escena en particular, el gesto de decepción de Tamara viene acompañado

nuevamente de una arepa, aquel símbolo de poder del que nos habla Colette Capriles, en el texto ya citado. (ÉRASE..., 2020, 85min30s)

Es una acción casi humillante, el hecho de que Tamara viaje para hablar con el Gobernador del estado y que no solo sea ignorada, sino, además, le ofrezcan comida. Un ofrecimiento de aparente hospitalidad, pues es realmente un silenciamiento literal. Pretende llenar (tapar) su boca de comida para impedir que sus solicitudes sean pronunciadas. Los gestos de decepción de Tamara expresan su preocupación por el avance de la sedimentación. El agua va desapareciendo, el proceso es registrado en el documental con la imagen de una casa azul, con el nombre de Chávez que aparece en diversos momentos y muestra el deterioro y cómo poco a poco Congo se queda sin agua (ÉRASE..., 2020, 5min20s; 30min11s; 96min31s).

Natalie, la maestra, nos muestra otra perspectiva del Congo Mirador, la precarización del sistema educativo y todo el contexto de la escuela, espacio que sirve de escenario a la secuencia de imágenes perturbadoras. Me refiero a la conversación sobre el matrimonio y el embarazo infantil. Ese diálogo es seguido de la preparación de Yohanny, la niña es peinada, maquillada, trajeada con un vestido blanco (ÉRASE..., 2020, 32min46s) y así como ella un grupo de niñas desarrollan las mismas acciones frente a la cámara.

La conversación que sostiene Anabel con las niñas y que antecede a estas imágenes, nos hace pensar que Yohanny se va a casar contra su voluntad. Pero todo adquiere un nuevo sentido cuando vemos que realmente se prepara para un concurso de belleza, la elección de la reina de la escuela, una fiesta que, si bien no deja de ser perturbadora, reduce la tensión al hacernos olvidar el matrimonio infantil.

Es toda una estrategia narrativa que desconcierta, son escenas y diálogos que generan una expectativa y terminan defraudando positivamente al espectador. Esperamos una escena de violencia al ver las armas, así como esperamos una boda, al ver la preparación de Yohanny, pero ambos casos terminan siendo algo menos incómodo y menos perturbador. Este tipo de concursos de belleza son muy populares y el que más repercusiones tiene en el imaginario y la cultura nacional es la Miss Venezuela. El origen de este concurso data de 1949 y en una crónica, la escritora Elisa Lerner (1987) nos muestra un estrecho vínculo entre el surgimiento de la democracia, y un concurso de belleza en Caracas:

En el país, el auge del certamen de Miss Venezuela comienza con la última dictadura. [...] Y en el año de 44 la masiva elección de la Reina del Deporte, dentro de un país que aún estaba por conquistar el voto popular, secreto y directo, fue como una muy clara advertencia de la muy próxima revolución del 45. Por Oly Clemente [...] votaba la *gente decente*. Oly Clemente representó una versión acicalada, civil y mucho más nueva de los restos del gomecismo. Pero Yolanda Leal, la morena triunfadora, fue la versión ágil y femenina de lo que más tarde se propuso realizar *Acción Democrática*. (LERNER, 1984, p. 32, subrayado del autor)

Una representaba las esferas más conservadoras, la otra las esferas más populares. En ese sentido, el clima político de la época propició que la ciudad canalizara su deseo de ejercer el voto popular directo y secreto hacia la elección de una reina de belleza. La fuerte presencia de estos concursos de belleza en el imaginario venezolano, que actualmente son una muestra de machismo y agresión al cuerpo de la mujer, nos explica Lerner, se debe también a la “franca entrada del país a la sociedad de consumo”. Evidenciado porque “a la joven que ganara se le ofrecía un paraíso de petrodólares” (LERNER, 1984, p. 34). Sin embargo, todo este concurso se modificó y ahora las “reinas de belleza, de lleno comprometidas en el atolondramiento de la astucia comercial, hace tiempo que dejaron de representar las mejores causas del país” (LERNER, 1984, p. 36). Lerner no se imaginaba en la década de los ochenta, lo que llegaría a ser ese concurso de belleza, o cómo en algunas de sus participantes estarían involucradas en asuntos de corrupción y narcotráfico.

De modo que al ver el documental y exponer la problemática electoral seguida de un concurso de belleza es inevitable traer esta crónica de Lerner que nos muestra cómo algunas construcciones identitarias se reiteran. Es decir, la propuesta de Anabel Rodríguez parece insistir en mostrar los aspectos que permanecen y que sobreviven en el tiempo. Es lo que vemos también en con el barco que Camarillo nos muestra al final del documental. Un barco atascado lejos del mar, que además de estar varado, se llama Venezuela (ÉRASE..., 2020, 91min59s) y contrasta con las casas flotantes que navegan de Congo Mirador a otros lugares (ÉRASE..., 2020, 95min44s). Una inversión de la lógica de los objetos, lo que debe flotar en el agua está atascado, fijo, trancado en la tierra, lo que debe permanecer fijo, una casa, flota sobre el agua y se desplaza ocultándose detrás de una montaña.

La imagen del barco nos interroga. La pregunta que surge gira en torno al posicionamiento que debemos tener en relación con fin del mundo. ¿Debemos dramatizar el fin del mundo? Ante esta situación crítica de desaparecimiento de las condiciones de vida de un pueblo, ¿cuál actitud asumir? ¿Cómo interpretar el discurso nostálgico de un país próspero, cuya riqueza se funda en la explotación excesiva de la naturaleza? ¿Qué acarrea esa prosperidad que ofreció la modernidad y que es recordada con nostalgia? Estas preguntas y otras similares ya han sido respondidas de múltiples maneras. Manuel Arias Maldonado comenta que debemos comenzar un proceso de “ilustración ecológica” (ARIAS MALDONADO, 2018, p. 123).

Según este pensador, un asunto central es “que la tarea de formar nuevas subjetividades [en parte adjudicada a las artes] debe desvincularse de la pesada carga de salvar el planeta”. Es necesario enfocarse y “[resaltar la] riqueza material e intelectual gracias a la cual podemos reinventarnos como habitantes reflexivos del planeta Tierra” (ARIAS MALDONADO, 2018, p. 181). Un primer paso es ser consiente y reconocer que “no sabíamos lo suficiente” (MALDONADO, 2018, p. 181) y a partir de ahora implementar un cambio basado en esa capacidad intelectual y reflexiva que caracteriza a la especie humana.

Por otro lado, Ailton Krenak nos explica que mientras el pensamiento ecologista occidental comenzó a preocuparse con el fin del mundo relativamente hace poco tiempo, las culturas amerindias incluso ya han pasado y sobrevivido varios finales del mundo. Afirma Krenak que “nuestro tiempo es especialista en crear ausencias”¹ y que el fin del mundo es usado por múltiples discursos para “hacernos desistir de nuestros propios sueños”² (KRENAK, 2019, p. 13, traducción mía) De ese modo, nos dice que pensar en aplazar el fin del mundo es: “exactamente la posibilidad de poder contar una historia más. Si podemos hacer eso, estaremos aplazando el fin del mundo”³ (KRENAK, 2019, p. 14, traducción mía). El modo en que se cuenta la historia de Congo Mirador se configura como una forma de aplazar el fin del mundo. Nos muestra una historia y un saber que se ofrece

¹ Desde el original: “Nosso tempo é especialista em criar ausências.”

² Desde el original: “Fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos.”

³ Desde el original: “O fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.”

como un documental, pero que termina siendo un atlas sobre Venezuela, en el sentido que lo explica Didi-Huberman:

constituye una *forma visual de saber*, una forma sabia de ver. Mas al reunir, *imbricar* o implicar los dos paradigmas que supone esta última expresión –paradigma *estético* de la forma visual, paradigma *epistémico* del saber–, el atlas subvierte de hecho las formas canónicas a las que cada uno de esos paradigmas atribuye su excelencia, e incluso su condición fundamental de existencia. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 14, subrayado del autor)

Esa forma sabia de ver, al subvertir las formas canónicas, propician también amortiguar esa caída constante en la que, según Krenak, nos encontramos. Es una perspectiva que nos permite: “aprovechar toda nuestra capacidad crítica y creativa para construir paracaídas coloridos”⁴ (KRENAK, 2019, p. 16, traducción mía).

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Traducción Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos. 1998.

ARIAS MALDONADO, Manuel. El giro antropocénico. Sociedad y medio ambiente en la era global. *Política y Sociedad*. Madrid, v. 53, n. 3, p. 795–814, 30 jun. 2016. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2016.v53.n3.49508.

ARIAS MALDONADO, Manuel. *Antropoceno. La política en la era humana*. Barcelona: Tauros, 2018.

BONADIES, Angela. Estructuras de excepción. *Homesession.org. Artspace & Artist in residence*. Barcelona, España. S/F. Disponible en: <http://www.homesession.org/wordpress/es/angela-bonadies>. Consultado el: 08/08/2022

CAPRILES, Colette. La excepción y la ruina. *Tópico Absoluto. Revista de crítica de pensamiento e de ideas*. Berlin/Caracas: 15 jul 2022. Disponible en: <https://tropicoabsoluto.com/2022/07/15/la-excepcion-y-la-ruina/>. Consultado el: 05/08/2022.

⁴ “aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos.”

CONGO Mirador: El pueblo del Relámpago el Catatumbo terminó de desaparecer. Nuestra Tele Noticias (NTN24). Venezuela. 2022. (1 video. 9min48s). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6WNAasyigBUA>. Consultado el: 05/08/2022.

CORNIL, Fernando. *El estado Mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Texas: Nueva Sociedad, 2002.

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas. ¿cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo nacional centro de Arte Reina Sofia, 2011.

ÉRASE una vez en Venezuela. Dirección de Anabel Rodríguez Ríos. Venezuela SEPP R. BRUDERMANN, 2020. (100min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ob8PTZINypA&t=2784s>. Consultado el: 08/05/2023.

GRAU, Pedro. Pórtico de Venezuela. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis; STEPHAN, Beatriz (coord.) *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Editorial Bigott/Banesco/Equinoccio, 2006, p. 7-33.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Traductor Emilio Martínez Sérgio. Madrid: Capitán Swing Martins, 2013.

LERNER, Elisa. El Miss Venezuela otra versión fracasada de El Dorado. In: *Crónicas Ginecológicas*. Caracas: Línea editores, 1984, p. 29-37.

MONTERO, Darío. *Congo-Mirador. Pueblo palafítico del Lago de Maracaibo*. Mérida, Venezuela: EuroAmerica, 1971.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo. *Novelas y ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PIETRI, Arturo. Sembrar el Petróleo. *Revista de Artes y Humanidades* Caracas: UNICA, vol. 6, núm. 12, enero-abril, 2005, pp. 231-233 consultado el 05/08/2022. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1701/170121560013.pdf>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-66.

SANTOS, Elisangela. O Novo Constitucionalismo Latino Americano: A pachamama e sua relação com o desenvolvimento econômico capitalista. *Revista de Pesquisa e Educação Jurídica*. Brasília, v.2 n.1 p.157-175 enero-jun. 2016. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.26668/IndexLawJournals/2525-9636/2016.v2i1.186>. Consultado el: 16/08/2022

TORRES. Ana. *Diario en ruinas (1998-2017)*. Caracas: Alfa, 2018.