

Esta edición PDF del **Papel Literario** se produce con el apoyo de



Escribe Lorenzo Dávalos: Hay otro mensaje más críptico que nos envía Conrad en esta novela. Que el poder con el que uno se topa en el seno de la selva o, alternativamente, en el corazón de la civilización, es la mejor metáfora de la oscuridad. O quizás se podría parafrasear esta proposición afirmando más bien que este constituye

una de las peores amenazas a la civilización. Lo que nos llevaría a pensar que quizás Kurtz se marchó al corazón de la selva buscando la esencia del poder. Conrad nos dice que Kurtz era un hombre con carisma y genio, pero sobre todo, tal como lo recuerda Marlow, era un hombre con un don de palabra mágica y envolvente que hipnotizaba.



HOMENAJE >> VICTORIA DE STEFANO (1940-2023)

Novelista, ensayista, biógrafa, docente universitaria y persistente lectora, Victoria De Stefano (1940-2023) fue finalista del Premio de Novela Rómulo Gallegos en 1998, así como autora de una obra cada vez más leída y reconocida. Entre los numerosos ensayos que Alberto Hernández escribió sobre los libros de De Stefano, hemos escogido el dedicado a la novela *El lugar del escritor* (1992), por lo mucho que esta lectura irradia hacia el resto de su obra narrativa



VICTORIA DE STEFANO / ©VASCO SZINETAR

El lugar del escritor

ALBERTO HERNÁNDEZ

1 Se supone un espacio, pero interior. Se supone una razón de ser, tratar de alcanzar la felicidad. Se supone un hacer, escribir desde el fondo de ese ser que busca y se busca. No se trata de adornar la anécdota, de cristalizar un instante. De amansarlo como si se tratara de una futura mascota.

Se supone –y es así– de una mujer que escribe, que vive, que trasnocha y despierta en su casa, que se relaciona, que filosofa. Que se come una manzana y unas galletas bajo un árbol mientras el silencio la ayuda a alejarse del mundanal ruido, que se aburre en una fiesta, en un cumpleaños donde todos tienen un perfil donde afloran seres perdidos en sus pequeños éxitos, otros concentrados en sus miserables vidas. Se trata, entonces, de una mujer que escribe e intenta alcanzar el adjetivo preciso, la densidad de su existencia en líneas que forman parte de su tránsito por todos los lugares y tiempos recorridos.

Se supone, y va más allá de suposición alguna, de un personaje que se trasciende a través de sus reflexiones, de su vivir constante con la palabra, con la idea de escribir, de armar historias, de construir sueños. Y ese personaje es la misma escritora, porque Victoria de Stefano, en *El lugar del escritor* (Grupo Editor Alter Ego Caracas, 1992), se habita desde el sujeto actante y concita la sospecha de que quien habla en la novela al mismo tiempo la escribe.

Por eso no se trata de un lugar, de un “topos”, de un sitio. Es un estado, una condición de quien es, de quien quiere ser y será desde la escritura.

La mujer que ocupa ese “espacio” o esa condición teoriza acerca de su oficio. Pero antes vive, respira o se ahoga entre amigos. Porque se aburre, porque perfila conductas, porque

describe o se adentra en la psicología de quienes le hacen compañía una noche de tragos y largas conversaciones. Un referente contextual: la lluvia, casi una constante en la novelística de nuestra autora.

2 La novela está dividida en tres capítulos: “Hoy no haré otra cosa que escuchar”, “Al día siguiente” y “En la noche, trabajando”. Los intertítulos lo dicen: escuchar, observar, poco decir, pensar, ver, tocar, oler, saborear: usar todos los sentidos en una suerte de inventario que todo escritor debe hacer para construir la historia, en el caso del narrador, o alcanzar imágenes, en el del poeta.

Ese primer andén, el más extenso, destaca las vivencias. Los personajes que la acompañan confirman el hecho de que podrían ser sujetos de acción para un relato. Es más, son el cuento que luego podría desarrollar la autora. O ya son el relato. Escuchar podría ser un sinónimo de guardar, de escribir en la memoria. De acumular la realidad para luego verterla en ficción.

Despertar al día siguiente dice de quien vivió la noche. Este segundo “lugar” confirma el anterior: lo que se vivió sigue latente en la autora, quien ahora reflexiona sobre la noche pasada. Despertar es descubrir. Despertar al día siguiente es mantenerse en el día anterior. Es dibujar con la memoria y poder vaciar en el papel esa experiencia.

El lugar visible, material, para concebir lo explícito, es el cuarto: “Un cuarto es el mundo, el mundo cabe en un cuarto, el mundo cabe el cuarto, nos cabe. ¿Oyes cómo crujen las puertas al cerrarse? Las sombras se hinchan, diríase que con la mejor levadura. Es el mundo que está por entrar. El cuarto se está llenando hasta el borde, un borde, por lo demás, del que carece...” (p. 23).

Entre ese lugar, en el que se vive, y el otro, en el que se es interior, se mueven los sujetos que habrán de ser recreados. La densidad del texto así lo dice: Victoria de Stefano escribe para ser leída, para ser escuchada, para ser encontrada en el adentro de sus significados. No es lectura fácil en tanto que se trate de lectura para pasar el rato. Es una narrativa que confronta al lector, que lo reta.

3 El segundo capítulo describe el cuarto. Se pasea por él y desde él hacia otros lugares. El lugar de la autora, su ánima narra el fondo y aparece la poesía, como en anteriores líneas, pero aquí, en este estadio, se ve mucho más narrada: “Liberé el escritorio de libros y objetos terrenales. Lo acerqué a la ventana. La vista que se veía: mi árbol florido, el cielo azul y resplandeciente, resquicios de luz entre el follaje, el eterno colibrí libando en los estambres, la tapia del vecino y, de fondo, la gran montaña a cuyas espaldas se cerraba el horizonte. Al lado de la máquina, la resma de papel blanco, del mejor blanco, los borradores, la carpeta en limpio, un lápiz bien afilado para el caso de que me viniera a la mente una frase, alguna idea en medio de una frase, una frase en medio de alguna otra idea” (p.88).

4 En el último “lugar” el personaje sale del cuarto. Mira llover. Se va a un parque y sigue pensando en la escritura. La dosifica. Teoriza. La piensa. Se sabe parte de ella. Cita autores, los familiariza con su tono, con la densidad de su anécdota. Personajes del mundo de las letras, de la música, de la cotidianidad ambulante por su mundo silencioso. Siente que el ruido la perturba, la aleja de la intención de escribir. Se exilia en un parque y, como en Proust, en lugar de la magda-



lena, una manzana y unas galletas le dan impulso a la soledad.

Dice, un poco antes de arribar al último capítulo, antes de huir al parque sin niños, padres o criadas: “Recuerdo el tiempo en que todavía no había desarrollado esta especial sensibilidad para el ruido. Podía leer y escribir en cualquier circunstancia: música, teléfono, niños alborotados, dándome vueltas, vecinos gritones, hecatombes. Ahora hasta el ruido de los pájaros picoteando las vainas resacas de la clavellina me molesta” (p. 92).

El tiempo perdido, el tiempo recordado. El tiempo de quien escribe, de quien se inventa desde las palabras: “Los caminos son largos y uno se equivoca fácilmente. Cuánto tiempo he tardado en darme cuenta, años perdidos, despilfarrados al compás del secundario, y yo adormecida a la conciencia, cuánto tiempo he necesitado para atravesar la zona oscura, la noche hiperbórea en que conservaba ocultos mis deseos” (p. 93).

Y ahora, en medio de tantas imágenes, de una soledad cuestionado-

ra: “Ni niños, ni madres, ni padres, ni criadas, ni visitantes ocasionales, tampoco viejos que llevarán a airear sus afligidos huesos...” (p. 109).

Y la escritura, la página que hay que revisar, las borraduras, el paseo sobre las palabras. Las dudas, ese lugar que siempre ocupará el escritor desde su propio universo sonoro: “Corregir no es, como creen algunos, trabajo de limpieza, tachar aquí, agregar allá, un punto aquí, una coma allá, corregir es una demente y continua rectificación, es ponerlo todo de cabeza cuando se creía que todo se mantenía en pie. De nuevo, desde el principio. Con ese ardor se cavan tumbas, la propia tumba” (p. 114).

Escribir, ser escritor, encontrar un lugar, un sitio, un espacio, una sombra, una “tumba”. Escribir desde el escrito mismo.

Desde un oficio, desde una rasgadura: “Un trabajo agotador, un trabajo de muerte lenta que requiere mucha dedicación, mucho amor al detalle y la inversión de un gran caudal de energías, y que, debidamente realizado, puede dar muchas satisfacciones, y si por añadidura resulta en una cosa bella, entonces es un éxtasis y una felicidad. Un potro de tormento que comparado con el dolor de la vida es nada: del placer que le proporciona el escritor obtendrá la medida de su talento y de su verdad”. (p. 115).

5 Esta novela es –desde mi perspectiva de cronista– la novela de Victoria de Stefano. Es ella, es él, es el escritor que atiende a sus personajes, pero sobre todo que atiende al propio escritor. El personaje se destaja, se deconstruye desde su propia agonía, desde su propio esfuerzo por sobrevivir, por ser y estar, por crear el lugar de donde viene y hacia donde va. El lugar invisible de su trascendencia. ☉

HOMENAJE >> VICTORIA DE STEFANO (1940-2023)

Bajo la mirada de Victoria

RODRIGO DUNO DE STEFANO

Agradezco a Nelson Rivera y al *Papel Literario* este homenaje que

le hace honor a la pasión con la que se entregó mi mamá a la literatura. Victoria –así nos referíamos a ella sus hijos– se quejaba de mis lecturas. ¡Qué regañón, con toda razón! Durante todos estos años, lejos o cerca, no dejó de recomendarme autores y libros. Su última recomendación: *Bajo la mirada de Occidente*, de Joseph Conrad. ¡Qué maravilla contar con esta guía! La obra viene al caso por el momento que vivimos –la invasión de Ucrania–; en segundo lugar, porque todas las mujeres mantienen la integridad alrededor del relato y al final se salvan de la mirada envenenada de Oriente. ¡Los hombres sucumben a su propio yo de una manera u otra! La última novela de Victoria, *Un grano de polvo se levanta*, de la que se adelanta aquí un fragmento y en la que trabajó hasta su último día, es un relato de una madre y una hija, que leen, leen y leen sin parar, autores clásicos y otros menos. Cuando hablábamos y me contaba algo sobre el libro no dejaba de decirme que era *una locura*. No lo creo. ¿Existen de verdad esos personajes? No, es ella misma y, simultáneamente, la madre y la hija. ¡Usted lo descubrirá en algún momento! El último capítulo puede parecer un poco raro, pero para una escritora que le debe todo a sus lecturas es justamente el capítulo final perfecto.

La vida de Victoria fue también una vida de compartir. ¡Cuántas veces no mencionó a sus amigos, a usted o a mí, un autor o una obra? Nunca dejó pasar sus recomendaciones. Si usted lo hizo, qué mejor regalo que recordar esa obra y leerla. Esta lectura tendrá un valor especial, cerrará el círculo entre usted, ella y la obra. Una novela o ensayo de su gusto destilará pensamientos, reflexiones y vivencias interiores..., para olvidar *la actualidad innombrable* que nos asecha. Vamos a leer, leer y leer con pasión y plena libertad, la que todavía nos queda.

Un grano de polvo se levanta. Fragmento

VICTORIA DE STEFANO

Ahora me gustaría volver a lo que retengo todavía sin empalidecer de mi desván, al que, por cierto, a veces mamá llamaba ático, altillo, tabuco, buhardilla. A ambos lados del tablero del escritorio había dos cajoncitos y encima del constreñido tablero dos medianas repisas, una con los libros infantiles de viajes del nieto de Mme. Fabvre, y la otra adornada con la forma de doble cintura por la que al invertirla bajaba a todo escape la arena (el reloj como cedazo del tiempo), un pisapapeles de cristal soplado con un trineo en miniatura bajo copos de nieve como vestigios de pavesas, en un cuenco de vidrio redondeado en los que se suponía que debía haber flores, un bonito tintero cuadrado azul índigo de vidrio grueso con apliques de plata, un estuche de metal laqueado con creyones, otro con compás, escuadra, transportador, gomas de borrar y una cajita de clips. En la pared del lado derecho, de ese pequeño recinto como un camarote, donde aquella que yo fui se proponía ir en imaginación a contracorriente del mundo y de la vida desangelada de lo real, debajo de la estampa de un pavo real de la India con el espléndido prisma simétrico de su cola desplegado en rueda, colgaba un dibujo en mina de plomo y témpera malva, con varios torsos de caballos de frente, de tres y un cuarto de perfil, enmarcado en cañuelas verde esmeralda. Rápidamente me acostumbré a las precarias dimensiones de mi cuchitril. Era ahí donde más a gusto me sentía, ahí donde leía hasta muy entrada la noche, hasta quedarme dormida, sin rendirle cuentas a nadie de mis horarios, de mis lecturas, novelas, cuentos, filosofía, historia...

En nuestro polvoriento anexo, ubicado en el lateral derecho de la casa de Mme. Fabvre, había mucha madera, el techo se acalabraba, los muebles gruñían, crujían las vigas, chirriaban, rechinaban los tablonés del piso, las clavijas, los goznes atornillados a las puertas. Era ahí donde hibernaba como animal solitario en mi madriguera, persistía en afirmar mamá. Se equivocaba, nada de eso, ni de lejos algo semejante a un agónico territorio cavernario. Ahí me sentía en un hogar de acogida, en un refugio, un retiro idílico, en un lugar ideal donde discurrir apoyando la mano sobre la frente, a pensar y pensar furtivamente en la más serena reserva. Un pequeño recinto con su amplio ventanal donde asomarme a disfrutar de la verde profundidad de los jardines al doblar del bulevar, donde contemplar todo lo que aparecía de infinito y lejano deslizándose amorosamente de una cosa a otra bajo la luz melancólica de un blanquecino cuarto de luna. Y, por infinito y lejano, como mirado a través de un catalejo, obviaba, por un lado, la innegable estrechez de mi cuarto y, por el otro, compensaba mi congenial puerilidad de rumiar apartada de todos en la quietud y el silencio.

El martes el día aún no terminaba de clarear del todo, en la distancia percibí pulular en el cielo jirones de nubes oscuras que no se decidían a dejar asomar las esquilas de luz. Busqué mi capa impermeable, el paraguas, la mochila de lona. Me ahogo, necesito despejarme, no puedo más, protesté. Sin alzar la mirada del diccionario, mamá contestó: Anda, sal a caminar, sacúdete el polvo, airéate un poco. Pero eso sí, por favor, e incorporándose a mirar por la ventana, me conminó a que no me alejara demasiado. No me agrada que andes en la calle con este clima. No te descuides. Si llueve ponte a cubierto. Si estás al descubierto, abre el paraguas, aprieta el asa, no vaya a salir girando y girando, y por mucho



VICTORIA DE STEFANO / ©VASCO SZINETAR

que le corras atrás se lo lleve el vendaval con su remolino de hojas secas. Súbete las solapas del abrigo, no olvides la bufanda de lana gruesa, tampoco tu gorra escocesa con orejeras.

Aquí tengo todo, dije palmeando con la mano enguantada los grandes bolsillos del abrigo debajo del impermeable. Cada día, suspiró mamá, estamos más próximos al tenue gris azulado del cielo otoñal. ¿O se trata... de la estación fría que se adelantaba con la ventisca y el cañoneo del grani-zo? Cuando llegue el más crudo y duro invierno ya verás cómo, ateridos, entumecidos de frío, pobres de nosotros, hundidos en la letal melancolía navideña, añoraremos un adarme de estos graditos de lasitud del calor. ¿Adarme? Sí, hija, una nimiedad, una fruslería, una bagatela, una minucia, una migaja, una ñinga, una pizza, una viruta, una nonada, una nadería... y paremos de contar. *Adarme*, palabrita de origen árabe, que se me ha quedado prendida a partir de una carta del vernáculo modelador del mestizaje verbal César Vallejo destinada a Víctor Clemente, el segundo de los once hermanos Vallejo Mendoza. Y otra del mismo origen: no se me da un *ardite*, me importa un pito, me importa un bledo (planta que engullen los puercos hozando el barro), me importa un pepino, un rábano, un comino, me importa tres pitos, por decir que no me importa nada de nada... absolutamente nada. Hija, hay que apropiarse de todas las palabras, del patrimonio de las antiguas, de las caídas en desuso, de la charlatanería engañosa de las nuevas, que siempre terminan desactualizándose. *Ardite* la saca a relucir Miguel de Cervantes, lo mismo que *adarme*, en la segunda parte de *El Quijote*. Dime, mamá, hablando de Cervantes. ¿Cuál de las manos perdió durante la jornada de la batalla contra el gran turco? El famoso combate naval librado en Lepanto, situado entre el Peloponeso y Epiro, enfrentó la Liga Santa, integrada por el papa, la República de Venecia y la monarquía de Felipe II, al poder de la época de mayor estabilidad y magnificencia del Imperio otomano y sus vasallos tártaros, cosacos, moldavos y valacos, ocasionando, en 1571, la primera derrota otomana en Europa. El joven soldado Miguel de Cervantes, enfermo de fiebres, en el fragor de la lucha recibió dos arcabuzazos en el pecho y uno en la mano izquierda. No perdió la mano, respondió, pero debido a un trozo de plomo que le cortó un nervio, el brazo se le anquilosó para siempre y le dificultó su uso. Como era zurdo, con la mejor buena voluntad, se afa-

nó en habilitar su mano diestra para escribir. A su regreso a la Península, incursionando entre Túnez y la Goleta, él y su hermano Rodrigo fueron capturados por corsarios turcos-berberiscos y conducidos como esclavos a Argel. Tras un lustro de estar lejos de casa y de los suyos y, como él mismo lo dejó escrito, tras los obstinados e igualmente fracasados cuatro intentos de huida, al fin pagado el rescate, primero el de su hermano, por ser el más joven, y después el suyo, volvió a Madrid inmerso en la indigencia... ¿Fue en la cárcel donde empezó a escribir *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*? ¿Con la mano derecha? Sí, pero en 1597, cuando era recaudador de impuestos y fue encerrado dos veces en la Cárcel Real de Sevilla acusado injustamente de apropiarse de los dineros del estado. Fue allí donde trazó el plan y parte de las andanzas de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ya envejecido, sobreviviente de los muchos percances y trastornos que imperan en la carrera del soldado, poseído por la rabiosa necesidad, ahora o nunca, de que le fuese concedido hacer algo de fortuna para paliar la penuria de los suyos, desarrolló una inagotable actividad literaria y editorial. Algunos dicen que bajó a la tumba famoso pero pobre de solemnidad. En cambio, el insigne hispanista y cervantista estadounidense Daniel Eisenberg certifica que hizo jugosas ganancias, que eso de que en el último decenio había sufrido múltiples privaciones era leyenda. En todo caso, la evidencia fáctica de riqueza o de pobreza, pasados tantos siglos, siempre será difícil de comprobar. Los circunloquios de mamá eran interminables, pero aun si me costaba seguirlos, adelantaba la cabeza fingiendo escucharla atentamente.

Pero, querida hija, no entiendo a qué viene esto ahora, ¿no estabas por irte? Si te preguntaba por Cervantes, era porque quería salir de dudas, como repetidamente lo apodaban el manco de Lepanto. Márchate de una vez. Despejate, libérate un rato, por favor. El próximo verano saldremos de la ciudad, iremos a la montaña, a las playas, a los lagos, me gustaría que fuéramos a Italia. Saldremos de vacaciones como todo el mundo, sabes que se los tengo prometido. Tu abuela quiere enviarnos dinero para que pasemos una larga y tranquila temporada en Palma de Mallorca, donde están arraigadas unas primas tuyas desde hace más de cuarenta años. Al fin de cuentas, hasta ahora... inspiró hondo, tu abuela ha solucionado muchas de nuestras necesidades. En la última carta me pidió

que no nos desalentáramos. Anda, hija, ve. Haremos lo imposible para salir de vacaciones. Ya verás, cuando yo me propongo algo lo consigo.

Me voy, *Adieu, maman*.
Au revoir, ma chérie.

En el trayecto largo, rectilíneo a la confitería, ubicada en el entrante frondoso que limitaba con el repecho del viaducto, me rebasó una muchacha alta, rubia ojinegra que en las tardes sacaba a pasear un niño de meses. No debía ser su madre, sino una hermana mayor o una cuidadora por lo jovencita que era y por la falta de prevención con que, inclinando el torso sobre el flamante coche de capota y tres ruedas, con una bolsa terciada de la que despuntaba una barra de pan, lo lanzaba con brío calle abajo y a correr. Oí el fuerte resonar de sus jadeos con cada inhalación antes de perderla de vista con ventoleras largas y rasantas a empujones contra su espalda. Después de un buen trecho sin ninguna presencia humana, me crucé con un peatón de abdomen ligeramente abultado, expresión retraída y ropas oscuras, cuello subido, llevando un anticuado maletín de cuero. Su semblante adormilado, mirada desenfocada y acentuada calvicie se me hicieron familiares, aun si no recordaba de dónde. No valía la pena que me empeñara en ubicarlo, había muchos como él. Solo que se me entretuvo con el jefe de la oficina postal de la estación. Ah, no, recordé de pronto, era el ortopedista de la calle perpendicular a la estación, los confundía no solo porque eran tan parecidos como frutos de la misma simiente, sino porque era usual que en las mañanas se los viera llegar juntos. Más adelante, el encargado de la floristería, un señor de media edad, frente huidiza, pelo castaño brillantado y peinado a raya, guías de un frondoso bigote alzadas, lentes de présbita con gruesos cristales de aumento calados en la nariz, que me retraían a la severa miopía del portentoso ingenio conceptista, al humor negro burlesco barroco de Francisco Gómez de Quevedo, así como el gesto icónico del cigarrillo humeante apretado entre los labios de grueso mostacho y sus prominentes órbitas cegatas a menos de dos pasos, me recordaban al viejo Groucho Marx, introdujo, empleando en ello su enorme masa corporal, un baúl de metal de gran grosor y pesadez, recubierto de coloridas etiquetas de hoteles de lujo y trasatlánticos, a la parte trasera de una furgoneta.

(Continúa en la página 3)

HOMENAJE >> VICTORIA DE STEFANO (1940-2023)

Un grano de polvo se levanta.

Fragmento

(Viene de la página 2)

Justo en ese momento, dos realengos perros flacos de lacio pelaje blanco y hocicos puntiagudos, con todos sus colmillos afuera, que parecían haber perdido el juicio, husmeando la presa como perros perdigueros, se precipitaron durante un buen trecho en persecución de dos menudos ciclistas a todas luces asiáticos con sendas bicicletas de carrera y vistosas franelas deportivas que se impulsaban cuesta arriba. Por la delicadeza de sus rostros, aunque espabilados y tristonos, por la tersura de su piel ligeramente cetrina, por sus pequeños orificios oblicuos entendí que debían ser vietnamitas. Por fin, cuando los ciclistas menos se lo esperaban, chasqueando la lengua, como si el resuello no les diera para más, atentos a los ruidos metálicos, crujidos, vibraciones que los corredores les imprimían a sus bicicletas al remontar la subida, los perros se paralizaron exasperados por el sonido cada vez más debilitado de sus propios murmurantes gáñidos. Entonces, pedaleando con brío hacia el flanco de la cuesta arbolada donde el gran sol golpeaba menos, los ciclistas, dando bandazos, torcieron sus cabezas hacia atrás, gritando *sales bêtes* tres veces al unísono antes de perderse de vista.

Me detuve en la confitería del bulvar a la que no tenía previsto ir cuando salí de casa para ponerle fin a un encierro cada vez más duro de soportar. Permanecí un rato en la entrada cavilando sobre lo que mamá había contado de la mano inmovilizada de Cervantes escritor y soldado en cautiverio. Luego me dirigí al mostrador, pedí la tarta de miel y fresas confitadas de la casa y dos tabletas de chocolate *aux amandes*. Hice un cálculo rápido, al constatar que las monedas y el montoncito de los sucios francos viejos no daban sino para pagar la tarta y una de las tabletas; con el rubor hirviendo en mis mejillas, devolví la segunda tableta. Recogí el mísero resto y lo introduje en el bolsillo del pantalón a toda prisa. La cajera me miró por encima de la caja registradora alargando levemente la boca con lo que me pareció ser el trazo de una semisonrisa piadosa, no un desplante de pedantería o autosuficiencia francesa, de los que tenía sobrado escarmiento. No era la primera y no sería la última vez que me encontraría poniendo y arramblando mi pequeño peculio del mostrador. Recordé la frase que decretaba mamá: *El que sabe ser pobre sabe todo lo demás, que resultó ser del insigne historiador Jules Michelet, con cuya alucinante y fogosa prosa se transportaba.*

Cuando la cajera conversaba con los parroquianos que se distraían en las mesas de billar o que venían de jugar a los dardos me llegaban retazos entrecortados de una lengua que no lograba identificar. Debido al color cetrino de su tez y al fondo oscuro de su pupila virando de un marrón verdoso a verde agrisado, mamá suponía que era de origen bereber, hija de Canaán, descendiente de Cam y del patriarca Noé. En cierta ocasión, saltando de una conversación a otra, ella le aclaró a mamá que provenía del Líbano, que pertenecía a la iglesia católica maronita y hablaba con sus conciudadanos el árabe dialectal libanés, sus padres habían emigrado a fines de los 40, poco después que se independizara del protectorado francés, buscando mejores condiciones de vida.

A la salida estuve vagando por los caminos rodeados de minúsculos capullos lavanda, me tumbé resignada en un tapete de césped y tréboles rojos sombreado por los arcos de las ramas de dos nogales de apretado follaje jade oscuro, repletos del vibrar, batir de alas y cantos de las pequeñas e in-



VICTORIA DE STEFANO / ©VASCO SZINETAR

quietas currucas capirotadas, remecidos con suavidad por la brisa. Sin rumbo fijo, después de algunas cabeceadas, me despabilé. Ávida de golosinas, no me contuve, abrí el envoltorio de la tarta de manzana. La devoré en cuatro violentas mordidas, no estaba lo que se dice a pedir de boca, sea como sea, logró serenar mi antojo. Súbitamente abatida, pero tratando de verme como alguien que no demoraría en llegar por su propio esfuerzo a hacerse de un buen peculio, tanto como para aplacar su abyecta voracidad de ingesta de chocolate, metí la tableta en la mochila. Soñaba saborearla consciente y perezosamente a escondidas en mi cuchitril, pues, por una vez, no estaba ganada al castigo de compartirla con nadie y ese nadie era mi hermano Leo.

Sin hacerme muchas ilusiones sobre ese porvenir de cata de chocolate con que estaba soñando y, pese a lo bien que me sentía ahí, echada de espaldas bajo el cielo transparente saturado de azul, me dije: ¡Arriba, arriba! ¡Vamos, animate, ponte de pie! Adelante, pie derecho, pie izquierdo, marcando la senda, sur, sur, oeste, oeste, oeste. Un paso detrás del otro, cada vez con más resolución. De pronto, me vi penetrando en un enmarañado humedal de vegetación. De la euforia pase al desaliento. ¿En qué limbo estaría divagando que aterricé en ese tétrico y pantanoso conducto nunca visto antes? A un lado de una vía muerta de gastados durmientes, una manada (los humanos como los lobos son proclives a la locura gregaria) de beodos bravucones se enzarzaba en una bestial pelea a patadas, puños e insultos. Otros a su alrededor, ojos fuera de las órbitas, blandían palos y piedras. En un terraplén polvoriento, a la derecha de una maraña de alambres espinosos y oxidados carriles de carga, yacía un hombre sin afeitar, ropa desgarrada cubierta de polvo, su calvicie escondida entre mechones de pelo ralo. Su boca de labios amoratados jadeaba con desesperación y sobre el torso estremecido le bailaban unas manchas de luz por efecto del balanceo de los pinos. De refilón, al tiempo que una ardilla se agitaba en vano tratando de abrir con sus febles patitas un agujero donde ocultarse, distinguí un hilo de sangre debajo de la nuca, donde revoloteaban las moscas. ¿Un epiléptico en trance convulsivo? ¿Un simple *clochard* calentándose al sol? ¿Un borrachín a punto de reventar?

Un poco más allá, hacia donde apuntaban sus zapatos cuarteados y endurecidos por el lodo, bajo la indivisa luminosidad solar, se abría un infecto vertedero desbordante de cieno y gases, incrustado de plásticos, latas de cerveza, mondaduras, botellas, muchas botellas rotas, agusanado de larvas, lombrices y vermes serpenti-formes como anguilas, esgrafiado del zumbir de las moscas y otros inverte-

brados carroñeros, en el barrizal pululante de insectos exasperados, ellos también por el irrespirable hedor a descomposición. A varios palmos por arriba del mantillo pringado de detritos y otras fermentaciones, miríadas de libélulas de alas azul arco iris, acelerándose sin tregua de fugaz en fugaz aleteo, activaban, sin pausa, otros tantos matices del prisma solar.

He ido demasiado lejos, me dije. Al filo de un relampagueo di un giro completo y empecé a correr. Ante los empellones de mi huida, se iban doblando los juncos de la rampa. A cada instante me volvía a ver si alguien me seguía. Pero, de espaldas a mi espalda, los hombres no hacían más que manotear y gritar palabrotas. Con mi loco resoplar me adentré en un pedregoso atajo que se acodaba rodeado de inhóspita maleza y un ramaje de brazos nudosos por el que trepaban los lagartos. Al toparme por tercera o cuarta vez con las mismas sombras húmedas de la espesura, se me hizo evidente lo que desde hacía un buen rato había estado temiendo. No tenía idea de dónde me encontraba. Había ido a dar adonde menos hubiera querido ir a dar, había ido a parar al mismo lugar de salida. Estaba desorientada. Sin duda lo estaba, me ardía la frente, mi cuello rezumaba sudor frío, mis sienes latían. Dejé salir muy despacio el aire que silbó como expelido de un callejón sin salida: en cuanto al miedo eran esos los síntomas más irrefutables. La mochila me gravaba como costal de arena. Con el apremio no había sacado el pesado volumen de *El último de los mohicanos, Les fables de La Fontaine* y mi estuche con lápices, compás, regla y escuadra. Tratando de equilibrar su peso a la rigidez de los músculos de mis hombros contraídos, me detuve. Necesitaba liberarme de una punzada en las cervicales y de una opresión, más allá del aire que me faltaba, inaccesible al alivio. Al escuchar los ladridos iracundos y desapaibles de los perros guardianes, inferí que, aunque reclusos en sus cubiles, no debían estar lejos, pues podían oler las exudaciones de mis poros erizados de miedo.

Pisando el entramado de yerbas por los que iban mis pasos lentos y dubitativos, me dije, no retiemblas. Controla el golpe a rebato de tus tímpanos. Deja que el tiempo vaya hacia adelante, del camino de ida al camino de vuelta. Respira, exhala. Calma, calma. Contento. De lo contrario nunca encontrarás tu punto de salida. ¿Cuál es la dirección que debo seguir? ¿En cuál de las sendas debo internarme? ¿En la pedregosa de la izquierda, en la tortuosa del centro, o en la de aspecto cruel por sombría e igualmente a todas luces poco transitable de la derecha? ¿Hacia adelante? ¿Hacia atrás? En verdad, uno tendría que marcar con migas de

pan el laberinto a fin de desandar el rumbo, a la hora de recuperarlo la memoria no es fiable. No lo es porque la memoria es inmediata y sensorial, su sustrato, digamos mejor, su impacto es orgánico. En cambio, el recuerdo es siempre reflexivo. Para Kierkegaard, reflexionar es elaborar, fluctuar, modificar... por eso el afán por recordar además de un arte es un extraordinario anhelo, una y otra vez, por retener lo que no deberíamos querer ni poder olvidar...

Lidiar contra el nerviosismo por orientarse es el recurso menos indicado para dominarlo, mientras el terror persiste en retorcernos las neuronas más extraviados el punto cardinal hacia el que deberíamos encaminarnos, cuanto más volvemos sobre nuestros pasos en pos de recuperar el lugar de donde proveníamos, este más se oculta de nosotros bajo la veladura del olvido. Cierra, abre, levanta los ojos (como para una imprecación), sobreponete. Acuérdate del verso con que Baudelaire entra de lleno en su insuperable soneto *Recogimiento*, concordando, combinando de un modo muy preciso ritmos y palabras con el enérgico y consonante balanceo de su báculo de empuñadura de oro en forma de cabeza de lechuza al ritmo de la contera y de sus pies recorriendo paso a paso los adoquines irregulares y las charcas fangosas del Bois de Boulogne: *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille*. Y no era desde luego a su deteriorado calzado hacia donde se disponía a mirar ahora, su mirada se orientaba al pendular libre y fluctuante del bastón. Reía, se interrumpía, dialogaba declamando en voz alta. Se aceleraba cantando, vocalizando, ayudándose del ceremonioso compás de su andadura para forjar bellos versos ásperos y, en razón de su áspera belleza, duraderos por una eternidad. Entrecierra los ojos, los abre, menea la cabeza, como saliendo de un sueño. El lindero inconsistente y lejano del cielo espolvoreado de estrellas y otros ejes espaciales del entorno se iban disgregando, empañados, trizados, abatidos en llanto.

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille...

Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici...

Aquíetate, esto pasará, se dice al penetrar a paso rápido el bosque de una galería de tupida fronda a contramano de los verdes sauces jóvenes que habían quedado atrás. Por los asomos que van despuntando, se abre a la senda de pedruscos transversal al tramo despejado y amigable, ante el que, distraída como estaba devanando quién sabe qué estafalarios pensamientos, pasó inadvertida y que, ahora sintiéndose a salvo, pero todavía bajo la ame-

naza de perderse, no fuera el sobresalto de saberse perdida a opacarle la visión, se disponía a enfilar firme y resuelta en dirección al cobijo del parque vidriado de sol por el que había estado paseándose un rato antes.

Se envara, endereza el puntal de la columna. Adelante, sin prisa. Para qué apresurarse si el miedo había comenzado a capitular. En casa nada aguardaba por ella, aparte del resplandor naranja flameando y extinguiéndose en la negrura. (*Un hacer memoria de algo tan fútil y falta de relevancia como eso, ¿ameritaba ser llevado al papel? Puede que no, pero la práctica del diarismo, que estaba haciéndose hábito en ella, sin ir más allá del relato de algunos de esos paseos errabundos con sus alarmantes sobresaltos de sentirse perdida, si bien trufados de furtivas imágenes y de la alta retórica del tránsito luminoso del rosa al rojo flamigero precipitándose, en la última franja entre el cielo y la tierra, en el insondable enigma del tenebroso cosmos, era la confirmación de lo perdida que estaba a la repetición* [repetición es recreación... repetición es reposición, repetición es reanudación... repetición es consustanciación... consustanciación por recurrencia, repetición es aclaración por duplicación], *siempre en el mismo punto, en el mismo palco de regreso a lo ya experimentado, a lo que no terminaba de borrarse y, con cada giro, se lanzaba al vacío del vértigo que desde las alturas incitaba a la fatalidad del abismo*).

Aunque entumecida de cansancio, se llevó las manos al palpito del corazón empinándose en el pecho, inhaló y recitó:

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Tu réclamais le Soir; il descend; le voici: Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici...

Desde luego, algo retrasada querida Elisenda, pero de nuevo en casa. Un alivio. Ya me estaba preocupando por lo que tardabas en volver, dijo mamá, cuando todavía en el rellano del portal, donde me esperaba, nos sorprendió la aparición de nuestra antes aludida casera. Mujer de talla mediana, de complexión menuda, de pelo rubio ceniciento dentro de una redecilla, los pliegues del cuello colgantes, los ojos átonos, tanteando el suelo con el bastón, a imitación de Baudelaire oficiando sus ritmos de fondo, consonancias, cadencias, silencios, estrofas, descansos, cortes, pausas... *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille... Ma douleur, donne-moi la main; viens par ici..... Ma douleur, donne-moi la main*. También al *signore* Pound, es sabido, le gustaba pasear entre el gentío esgrimiendo su bastón en el aire contra algún supuesto contrincante. ●

HOMENAJE >> VICTORIA DE STEFANO (1940-2023)

Los sellos

"En los sonidos descubre texturas, claroscuros, sombras, cortes, hendiduras, cada uno con sus diferentes registros: agudos como la eufórica histeria, tristemente graves o bajos como un tímido susurro"

CHRISTIANE DIMITRIADES

A Victoria

La realidad, sí, la realidad: un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo.
Olga Orozco

Llueve. En los aguazales vegetan las palabras. Tendrá que quitarles el lodo, secarlas cuando amaine el mal tiempo. Las recogerá con pinzas y la paciencia de un filatelista porque a la postre su colección de voces y de actos será sellada: las marcas impresas en esa región difusa de la memoria que acuña al escribir, el sello que cubrirá para siempre su cuerpo al entrar en esa clausura del porvenir que son los ataúdes y, también, aquellos pa-

réntesis de su existencia omitidos por el implacable sello que certificará su muerte.

Hay congoja en la espera. Ella sabe que es la dueña absoluta de su silencio y que solamente la caída la define y la une a los otros.

En ese consentimiento del tiempo que son los paréntesis espera y escribe, abandona el estrecho sendero de las venas sobre su piel e inicia el viaje a través de los ojos invisibles del sueño.

Por las mañanas, frente al escritorio deja ir, desanuda las imágenes de la noche, doma los lobos que todavía aúllan en su interior.

Pero su voz, desvalida, tiene la fragilidad de la brisa. Sus ojos miran con la misma sorpresa que un búho oteando su entorno.

Una gota sombría cae y empaña su

pensamiento, y por su boca una borrachera de letras representa la confusión del mundo.

Se burla de los que creen rejuvenecer al repetir la sentencia de Rabelais: "...mejor es de risas que de llanto escribir...", de la grandilocuencia de algunas palabras que aprenderá a desvestirse, y de la rancia y pétreo realidad.

En los sonidos descubre texturas, claroscuros, sombras, cortes, hendiduras, cada uno con sus diferentes registros: agudos como la eufórica histeria, tristemente graves o bajos como un tímido susurro.

¿Y los signos de puntuación?, esas marcas que delimitan su aliento, esa suerte de ortopedia que pretende regular su voz para hacerla legible, pronunciable y, sin embargo, ella sabe que ningún signo logrará expre-

Seis Barral

Victoria de Stefano
Vamos, venimos



sar su aflicción.

En su peregrinaje en búsqueda de sentido, solamente encuentra señales sobre el vacío que ocultan algún antiguo sonido, un grito tal vez, del cual habría surgido.

Convertida en letra, la palabra estampa en la página su inexorable sello sin fecha de caducidad, lo mismo que la mueca en una fotografía que ya no nos representa y de la que nos queremos desprender pero que sigue allí, impresa *per saecula saeculorum*.

Victoria en tres momentos

"La verosimilitud de los personajes de Victoria está en la exigencia humana. Esa que tiene correspondencia con una vida atenta a los otros en su contexto. Atender la sensibilidad de personajes pobres, ricos, tristes, alegres, enfermos o maltratados, no a través de la condescendencia, sino desde la autonomía del pensamiento que cada uno desde sus herramientas desarrolla para sobrevivir. Sujetos que despliegan una narrativa reflexiva y sólida con voces comunes"

XENIA GUERRA

Mérida 2019

Hay un espacio ocupado por una mesa rectangular vestida con mantel y platos, Ednodio, Rosbelis y yo sentados, rodeándola, porque en algún momento almorzar con ellos después de mis jornadas de profesora en la Facultad de Humanidades se había convertido en un ejercicio de amistad y solidaridad. ¿Cuál es el escritor venezolano que más te gusta? Me pregunta después de las primeras cucharadas de sopa, Ednodio Quintero. Una pregunta cuyo lugar de enunciación no solo era el del amigo, sino el del escritor venezolano; ambos aptos para acercarse con una serenidad implacable que rarifica, con un estilo kafkiano, lo que parece corriente y rutinario. Victoria de Stefano, le respondí sin dudar, porque estaba siendo honesta y porque en su pregunta Ednodio me exigía estar a la altura de la serenidad sin complacencias. El almuerzo continuó en una atmósfera de admiración que celebraba el pulso de la escritora.

Todos estuvimos de acuerdo en que Victoria de Stefano es la imagen de la exigencia. Sobre todo porque la lectura y la relectura no solo eran fuentes de su escritura, también de la sencillez intimidante que proyectaba. Porque como gran lectora había adquirido herramientas de gran interlocutora, lo cual implicaba que su cualidad de oyente era casi un oficio al que estábamos expuestos cuando hablábamos, una exposición asumida con valor frente a su exigencia silente. Reconocer que Victoria nos estaba prestando atención porque era genuino en ella dar lugar a una conversación íntima o dialéctica, era también aceptar que ese tiempo que corría suspendía la banalidad para hacer de lo efímero un broche del tiempo.

Ese mismo año de 2019, Victoria, o Viky, como yo la llamaba en el chat, compartimos charlas breves. Una de ellas referente a su libro *Vamos, venimos*. Yo lo había comprado a través de otra persona en la feria del libro

de Medellín, en Venezuela aún no estaba, o al menos ella aún no lo tenía. Su alegría al ver la foto de su novela en un contexto cotidiano se mezclaba con frustración. La imposibilidad de no poder tener consigo su propia obra. La separación rutinaria que experimentan los venezolanos con un dolor domesticado para que no desgarrar los músculos donde se concentra.

Los almuerzos continuaron eventualmente con Ednodio y Rosbelis. La amistad se consolidaba en ese año de carencias de 2019, antes de que el 2020 pandémico nos cundiera de miedo, rechazo y ruinas que se revelaron en muchos rostros. Esas ruinas fueron para otros la materia prima para construir un refugio. Una posibilidad de sobrevivencia que Victoria sabía sortear con habilidad cosmopolita. Su apertura hacia el otro, su voracidad lectora que no se limitaba a contabilizar libros leídos, sino a

pensarlos y a discutirlos con quienes estuviéramos dispuestos a asumir el reto dialéctico de su pensamiento.

Mérida 2005

Conocí a Victoria en el Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, en Venezuela. Yo era una adolescente de pregrado. *Pedir demasiado* era lo segundo que leía de ella y la razón por la que tuvimos nuestra primera conversación. Le pedí que firmara mi libro y me preguntó con la amabilidad de quien quiere romper el hielo de las jerarquías "¿Te gustó?" Sí, le dije, agregando con la audacia juvenil de mis veinte años que lo que más me había gustado era su capacidad de contener la sencillez de lo trágico en una obra breve, que era una extensión apropiada para capturar al público joven. No recuerdo qué

ropa llevábamos puesta, no tengo por qué recordar eso, pero el gesto de su rostro después de escucharme es una astilla incrustada en mi memoria. Su mirada se desplazó por unos segundos hacia el suelo y ahí la suspendió para pensar o anular lo que yo había dicho. Intuí, nunca lo confirmé, que mi comentario espontáneo había resultado incómodo por asociar su escritura con el marketing publicitario juvenil. Firmó mi libro, la conversación continuó en torno a los personajes, pero su pausa reflexiva me había intimidado, comencé a cuidar cada palabra desde entonces, un prejuicio que me permitió para organizar el pensamiento frente a quien expone el suyo con solidaridad y rigor. Me despedí alegre por el diálogo, la comprensión, la humildad y avergonzada por mis palabras, por mi juventud.

En 2005 veía mis últimas asignaturas del pregrado, trabajaba en la tesis sobre *Historias de la marcha a pie* con el profesor Víctor Bravo y recibía clases sobre literatura japonesa de Ednodio Quintero. Mencionar más de una vez a Ednodio en un homenaje a Victoria de Stefano es pertinente, no solo porque es un escritor importante de la literatura venezolana, también porque en su concepto de la amistad cabemos muchos caracteres diferentes, entre ellos Victoria. Fue ese año en su casa, en Las Marías de Mérida, en una conversación inteligente entre ellos, Viky y Edo, donde pude acercarme como oyente a una dialéctica de la escritura. Hablaban dos amigos, hablaban dos escritores. La amistad en la literatura, como en cualquier otro ámbito, nace de la admiración, del reconocimiento del otro en sus po-

En ese territorio blanco las palabras gimen entre las líneas, hacen piruetas, se rien de su ineptitud cuando ella mueve desafinadamente los dedos sobre las teclas del ordenador.

Hay momentos de sequía en los que ni siquiera una lágrima irriga la página y el silencio comienza a deslizarse clandestinamente sobre la superficie.

Comprende que su deseo de escribir siempre ha surgido de los malentendidos.

De improviso recuerda algunas secuencias de *El séptimo sello* de Ingmar Bergman en las que Antonius Block, luego de haber participado en las Cruzadas, emprende el camino de regreso a su tierra natal. Afligido por las desgracias presenciadas, escéptico a causa del "silencio de dios" y, en un intento de prolongar su propia existencia, se dispone a jugar una partida de ajedrez desafiando a la muerte que lo reclama. Más adelante, el caballero Block entra a la iglesia y confiesa el singular reto llevado a cabo sobre los dieciséis cuadros del tablero en los que el movimiento de cada ficha determinaría su destino, pero ignora que su confidente es la misma muerte.

Ella se detiene, piensa si acaso la página, al prestar su oído, también cumpliría el oficio del presunto confesor, dispuesto a darle la absolución y a prolongarle la vida antes de sellar con tinta su última palabra. ☉

sibilidades y sus impotencias, de una libertad anárquica que se organiza en el respeto por las diferencias y la solidaridad incondicional. Mientras los escuchaba no solo me formaba literariamente, también me acercaba a una educación sentimental propia de la admiración que le precede al cariño. Ellos conversaban y yo no veía a un hombre y a una mujer, como se acostumbra a verlos en contextos genéricos; en relaciones de poder por el control del otro. Estos eran dos narradores, haciendo de su oficio una idea narrada frente a un grupo asombrado de jóvenes estudiantes.

Victoria 2023

Victoria es narración, es historia, es tiempo. Su muerte es el desamparo de muchos. Muere la lectora de clásicos, de contemporáneos, de actualidad, de borradores de amigos. Muere la interlocutora y es ahí donde el desamparo oprime con más fuerza. Porque la alegría de pensar en una conversación con Victoria se transforma en un vacío más con el que nos corresponde convivir. Sin embargo, se mantiene en nuestra experiencia la imagen de una mujer infantil en su curiosidad, en su autonomía creativa y en su apertura a la sorpresa, a la aventura por lo nuevo desde el suelo de la tradición. En sus novelas siempre me embeleso preguntando ¿cómo es capaz de escribir desde el presente hurgando el pasado sin comparaciones, sin urgencias modélicas, sin nostalgia vanguardista ni guiños edificantes? Victoria narra y le da un giro en U a la historia. Rompe con elegancia y precisión de artesana las estructuras de la historia en sus historias. La individualidad reflexiva de sus personajes se teje en los detalles cotidianos que sostienen un componente filosófico, individuos cuyas rutinas en la vida ordinaria son una embestida certera contra la supremacía de la entretenimiento moral y anecdótico.

La verosimilitud de los personajes de Victoria está en la exigencia humana. Esa que tiene correspondencia con una vida atenta a los otros en su contexto. Atender la sensibilidad de personajes pobres, ricos, tristes, alegres, enfermos o maltratados, no a través de la condescendencia, sino desde la autonomía del pensamiento que cada uno desde sus herramientas desarrolla para sobrevivir. Sujetos que despliegan una narrativa reflexiva y sólida con voces comunes.

Los signos de la muerte en el cuerpo son los últimos caracteres legibles de nuestra vida. Victoria murió de buena, porque el adjetivo intenta definir el ejercicio supremo de su escritura y porque tenía el carácter sensible de una persona que sabía usar el distanciamiento para comprender, en la conversación y en sus personajes, las ausencias del otro. ☉



VICTORIA DE STEFANO, ENRIQUE VILA MATAS Y ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA / ©VASCO SZINETAR

HOMENAJE >> VICTORIA DE STEFANO (1940-2023)

Montar un cuadro de memoria

"Con Victoria ocurre preguntarse: ¿cómo encontrar lo poético después de tanto leer? ¿Cómo ella arrebató la música, la oralidad, aun con el hábito de la literatura como alta cultura escrita? Que el 'lugar' y el 'tener lugar' colisionaran en una creación me parecía un argumento clave de *Paleografías*, un motivo para que el protagonista saliera de su propicio estudio doméstico a un paseo"

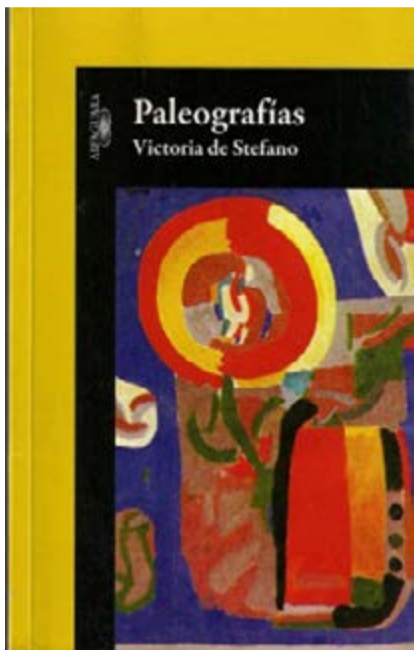
JORGE ISAAC VILLAMIZAR

*

La versión prototípica estaba lista. Hacía unos meses de haber empezado mi memoria de grado sobre *Paleografías* cuando soñé que conversaba con Victoria de Stefano en una especie de campaña francesa, cerca de la frontera con Italia. A los días decidí enviarle un correo contándole que estaba haciendo una tesis de licenciatura sobre su obra y le adjunté el pdf. *La redención histórica: el pensamiento artístico en el uso narrativo del cuerpo en Paleografías de Victoria de Stefano*. Fue ese el medio de contacto inicial con quien enseguida respondió usando el trato de amigo, que mantendríamos mutuamente durante el resto de los mensajes. Yo con la exaltación y el tropiezo de un aspirante a ayudante; ella con la solvencia de lo exhaustivo articulado en lo casual y en la gentileza, algo que aún relaciono con el estilo de Jorge Luis Borges en sus grabaciones y que con frecuencia me intimidaba tanto como para agotarme por cada línea que le respondía. El tono cercano de Victoria era imaginable por sus entrevistas, pero deseaba que una herramienta de pensamiento me introdujera de golpe al desafío de ser un interlocutor para ella, tanto como un lector admirador, aunque en su momento me dijera "no me admires, yo solo he sido curiosa". Para aquel mensaje mi memoria de grado había pasado por pocas revisiones, era un depósito de ideas con mucha teoría de Walter Benjamin, Giorgio Agamben y Georges Didi-Huberman, el corpus teórico que trabajé, animado por el segundo epígrafe que Victoria usó en *Paleografías*, de Benjamin, y con el espaladarazo de algo que confirmaría luego en nuestras conversaciones: coincidimos en que la teoría no solo no anula la creatividad, sino que la inspiración está siempre contaminada de las teorías de su tiempo; en mayor medida, dijo ella, en los grandes maestros. El diálogo fue breve en esos primeros mensajes, y quedé pendiente de adjuntarle la versión final del estudio una vez que estuvieran editadas mis conclusiones.

*

El riesgo de un baño acompaña las lecturas que intentan aislar una "forma" narrativa en las obras de Victoria de Stefano. Ante las profundidades de su arte es tentador caminar sobre el agua como un lagarto. Y aun así, en *Paleografías* lo contenido es más una "economía" que un testamento donde embargarse. Luego de una racha de cuadros producidos, el protagonista, el pintor Augusto, pasa por un estancamiento de meses donde incide su vida privada no resuelta, por lo que decide ir al mar para despejarse. Pero no es un viaje para flotar. Augusto camina y atraviesa corrientes sin el automatismo de una vocación biológica y sin la escasa duda de quien tiene mucha fe. Más sencillo que una novela psicologista o existencialista, *Paleografías* es una novela de pensamiento en potencia. Su protagonista busca fijar sus cuestionamientos para encontrar qué es lo que está padeciendo y sanar, pero es por su cuestionamiento que padece. Si esto es así es porque hay un problema político más que una inquietud



personal o un reclamo biológico de su psique. El chequeo médico de Augusto, que estratégicamente queda al principio de la novela, es una parodia del descarte de lo inservible. Ahí donde el conocimiento científico queda insuficiente para resolver, donde las técnicas aprendidas, lo comprobado y los certificados se hacen reliquias, el pensamiento potente (y por lo tanto potencialmente artístico) toca el germen donde vida privada animal y vida pública de productor se originan. Aquí lo biológico como desequilibrio de la salud mental no es el punto de partida para unirse al lenguaje. El saber que ya se domina cede ante el gusto que "sabe". El saber que involucra el arte es el saber en imágenes del protagonista. Un pintor a gusto por el arte, que no es un artista de hecho o que puede llegar a serlo, sino un artista factible.

*

No veía en mi amiga una decisión a favor del ostracismo. En Victoria la lectura, el estudio y la escritura eran una posición anárquica tanto como disciplina. La resignación es un impulso que nos pertenece entre una crisis prolongada, y Victoria lo hacía claro manifestando su agotamiento y desilusiones sobre Venezuela, pero "conformarse" con sus proyectos, como me dijo haber resuelto, era algo a lo que ella, desde su serenidad trotamundos, no le negaba el impacto político. Parecía cansada por el lenguaje intimista que nos ha envuelto. Emprendía en sus escritos la transformación del cansancio general en actos, en la búsqueda del giro que cada cabeza se procura; usando una lengua universal. Para Victoria un proyecto personal podía "redundar" en bien de todos, como una vez me mencionó. En Venezuela la orfandad de voces potentes acentúa la vigencia de Victoria de Stefano, porque la potencia siempre es filológica en la capacidad de organizar lo actual desde sus rastros pendientes. Esa insistencia que tenía Victoria por los clásicos la hace una voz fuerte en un país de escasos puntos medios entre lo viejo y lo joven, y en un monopolio global de lo que solo toma un minuto. En especial porque esa curiosidad que ella en su sencillez dijo haber tenido solo durante su juventud, en su última etapa hacía un fermento de lecturas que le daban más lugar a su imaginación. Como en el *Quijote*, en ella la memoria también tiene forma de

invención además de recuerdo o citación. En Victoria de Stefano la búsqueda del lugar del escritor es menos por la tranquilidad para escribir que por el tener lugar de la palabra mientras se escribe. Con Victoria ocurre preguntarse: ¿cómo encontrar lo poético después de tanto leer? ¿Cómo ella arrebató la música, la oralidad, aun con el hábito de la literatura como alta cultura escrita? Que el "lugar" y el "tener lugar" colisionaran en una creación me parecía un argumento clave de *Paleografías*, un motivo para que el protagonista saliera de su propicio estudio doméstico a un paseo.

*

A su protagonista en *Paleografías*, que mete más que las patas en las lagunas porque no le bastan las reflexiones en las superficies, Victoria de Stefano no le extiende la cuerda del desahogo ni la del suicidio. Ella suspende el auge generalizado del lenguaje confesional haciendo de la "crisis existencial" un proceso habitual. En el caso de Augusto: las fuerzas deformadoras que le permite su formación artística. La condición de Augusto es menos una pasión cuanto una confrontación con su contexto de productor y viviente animal. Y mientras Victoria de Stefano presenta otra alternativa a lo confesional, también interrumpe (para encender) el circuito de la productividad del artista moderno. Si se hace excesivamente productivo, vuelve limosna la potencia que, intensificando sus ejecuciones técnicas, lo puede hacer un artista; sus obras se hacen salerosas o complacientes, como lo percibe Augusto de algunos de sus cuadros.

*

Tuve muchos motivos para leer *El lugar del escritor*, tras enterarme de una beca para una estancia de trabajo en compañía de otros investigadores y artistas. Sería sobre esa novela el proyecto que enviaría para postularme. Aunque me costó pedirselo, que su computadora no estaba funcionando bien, que a los pocos días murió su amigo e interlocutor Sergio Chejfec, Victoria quiso pronto ayudarme con una carta de referencia y estaba seguro de que su participación sería crucial. No se dio. A los tres meses rechazaron la solicitud. Fue causa de amargura para ambos, pero Victoria no dejó de asociar mi corta edad con la persistencia. Plantar pelea. Unos meses antes ya me había hablado sobre tomar posición ante la incertidumbre: "En realidad, si se da la batalla no hay fracaso". Nunca dijo algo como "ganar la batalla" o "perder la guerra", lo que revelaba más que ánimos en la frase. Victoria pensaba que la oportunidad de diferenciarse o expresar se da siempre en forma de resistencia y tensión, no como un triunfo o una consumación. Perder y su opuesto coinciden en la resistencia cuando, en una masa regulada por algún dominante, una diferencia se da porque el dominante concede la diferencia. Y tal vez eso en parte la habría llevado a decir en una entrevista de hace doce años que la libertad va mucho más allá de la libertad de expresión, del lograr decir.

*

Augusto no es un depresivo, es un pintor "contento". Si en *Paleografías*



VICTORIA DE STEFANO / ©VASCO SZINETAR

se ven momentos artísticos más allá de hechos artísticos, es porque el artista es alguien torpe que tambalea por las tensiones que afectan a una mano "sola" en contacto con una tela para expresar. Pero a lo largo de la novela, las agallas de Augusto para romper lo corriente, salir de viaje, criticar la moral familiar y pública y la de otros pintores, hacen visible el arte como posibilidad en su vida diaria, en sus gestos con los huéspedes del hotel de playa adonde llega, y en especial en sus conversaciones con Gina, la huésped que le atrae. "El mar, el mar" dice Augusto refiriéndose a lo que considera el origen de los seres, ese punto original entre vida privada y vida de productor, pensamiento y cuerpo, que no es fijo sino contingente e histórico. La redención de Augusto es histórica, como la plantea Walter Benjamin, porque no depende de la fe, sino de formarse incesantemente un presente desde su presente, reconociendo que este se compone de instantes de memoria. Augusto está exigido a tener un presente salvándolo en la forma de pasado, es decir, haciéndolo historia, mientras por ello se expone a otros pasados que se le presentan por instantes. El instante, que para Benjamin tiene lugar como una "iluminación", para Augusto no se queda en shock inhibitorio, se vuelve en cambio un saber breve e incompleto. Como en el primer epígrafe de *Paleografías*, de Thomas Browne, esta iluminación incompleta es a la vez "la tiniebla y la luz [que] dividen el curso del tiempo" y que, para Augusto el posible artista, tiene la plasticidad del cuerpo de un muñeco. Como en el concepto de Giorgio Agamben, Augusto hace un "uso del cuerpo" con estos fragmentos iluminadores de historia y de huéspedes, cocineros, mucamas, Courbet, Shakespeare, amigos, exnovias. Augusto memoriza. Vuelve a lo que no ha sido y no se ha hecho nunca dentro de lo que ha sido, vuelve a los cuadros para desmontarlos y deshacerlos en un nuevo encuadre: su percepción. Por ese saber en imágenes de Augusto, en sus diálogos, pensamientos y gestos el discurso familiar, el político, el artístico, el amoroso y el pasado quedan fragmentados al punto de que una historia individual se encuentra con la historia del arte, haciendo que la historia "privada" se potencie como historia "singular".

*

De vez en cuando parecía que Victoria de Stefano pensaba más de forma

teatral que filosófica, amparada por sus maestros Péter Szondi, Chéjov, hasta la *Comedia del arte*, el cuasi teatro italiano donde prima la versatilidad de los personajes por encima de sus roles e identidades. Victoria se valía del monólogo y el diálogo para que el teatro fuera el transporte de la filosofía a la acción. El largo diálogo de huéspedes en una sola estancia justo antes del final de *Paleografías* fue la parte que ella me dijo haber disfrutado más al escribir la novela. En esa confrontación de voces y carezas se sueltan los roles, como el del juez pasional que finalmente muestra autoridad, la pareja que suspende su rutina de ludópatas o el personal del hotel, que se hace laxo en la administración del lugar. Y enseguida el final de la novela, donde el protagonista ya ha compuesto imágenes efímeras pero no regresa a pintar porque espera en el hotel a que despejen las carreteras congestionadas por las lluvias. La expresión dificultosa de este rol de artista por los estorbos de sus consumaciones en obra me ha insinuado recientemente algo como una comedia sobre el arte incluida en *Paleografías*. El 6 de enero habían pasado meses desde la última vez que conversé con Victoria. Nos ocupamos y solo la rondaba en redes sociales, convencido por la ocurrencia de no querer restarle tiempo de escritura y rifando las complicaciones de una visita próxima a Caracas. Los ocho, nueve meses de contacto fueron una intensidad de la que no estoy ileso. En algún momento Victoria y yo habíamos tocado el asunto de los cuentos que ella escribió en su vida y de su relación con las historias breves. Distinciéndose de la tradición que atribuye al cuento la intensidad por una deformación puntual, Victoria dijo que lo que permite pasar de cuento a novela es "dar intensidad a situaciones, personajes". Arremolinar, subir la presión con la excusa de estos nodos e irruptores. Nuestra amistad fue un corrientazo, pero no podría decir que la arroyada de los detalles y "situaciones" de sus obras no interferirá en mi vida privada, yendo detrás de mi posición como lector. Mientras mi maestra descansa en sus detalles tengo en ellos licencia para ser un estudiante intenso. ☉

*Jorge Isaac Villamizar es licenciado en Letras por la Universidad de los Andes. Su tesis de grado se titula *La redención histórica: el pensamiento artístico en el uso narrativo del cuerpo en Paleografías de Victoria de Stefano*.

ENSAYO >> LECTURA DE UN CLÁSICO

El problema de la muerte en Tolstoi

Dedicado en los últimos años a la relectura de autores clásicos — Homero, Thomas Mann, Cervantes y Shakespeare, entre otros— Aníbal Romero nos ofrece en esta ocasión su más reciente ensayo, dedicado a *La muerte de Iván Ilich* (1886), una de las obras fundamentales del escritor ruso León Tolstoi (1828-1910)

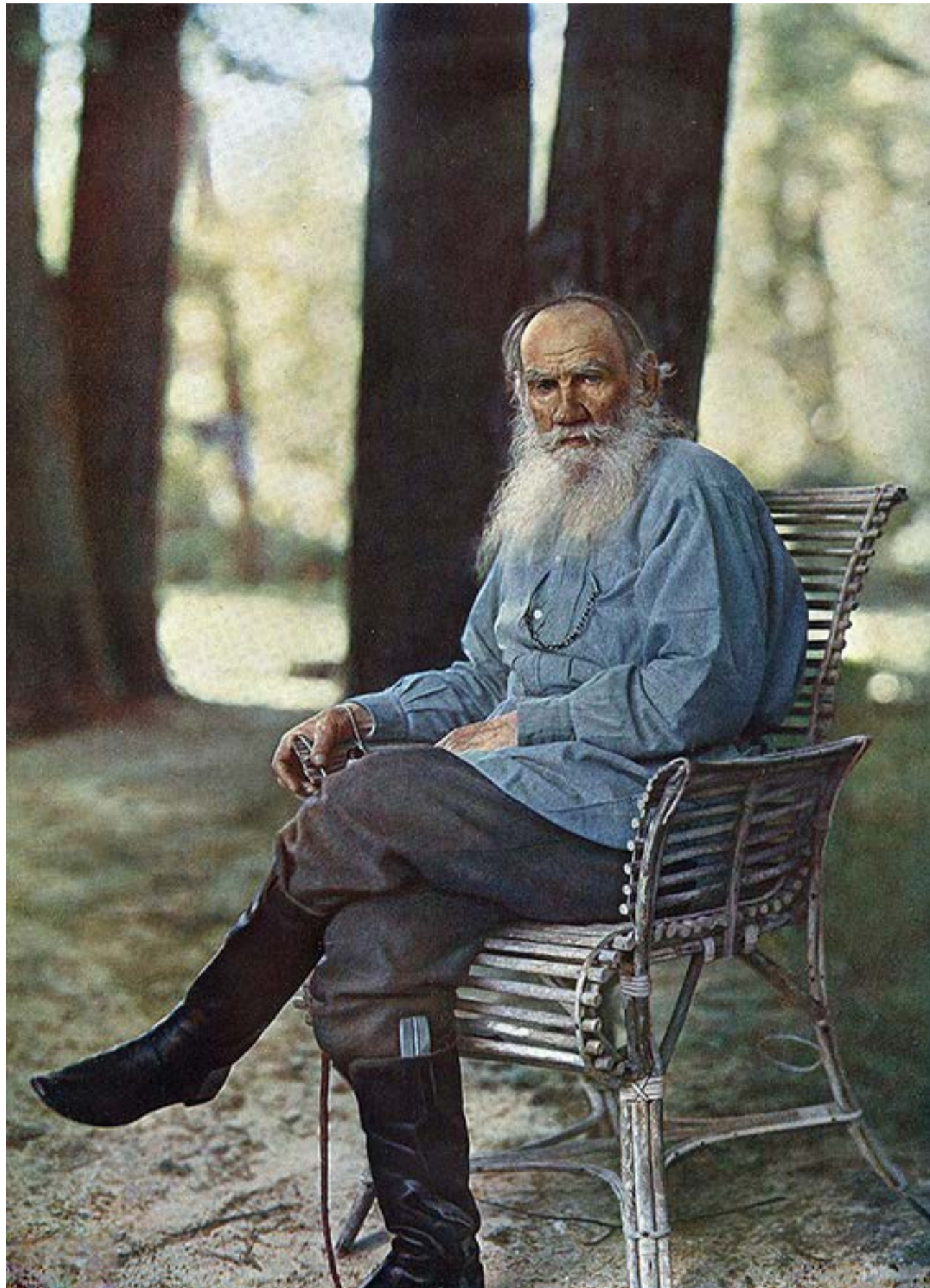
ANÍBAL ROMERO

¿En qué sentido es la muerte un problema?

La muerte se convierte en problema en la medida que consideremos que la finitud es insoportable. Si creemos que la vida, nuestra existencia personal, prosigue de algún modo luego de nuestra desaparición física, la muerte no cesa como problema, pero adquiere otras connotaciones y asume otras facetas. Si fuésemos inmortales, como algunos lo han deseado o pretenden, el tema de la muerte posiblemente renacería, enfrentándonos al reto de vivir para siempre. Es un tópico que, por ejemplo, la escritora francesa Simone de Beauvoir exploró con lucidez en su novela *Todos los hombres son mortales*. Esta obra tiene la virtud particular de mostrar que la inmortalidad podría resultar tediosa.

En lo que concierne al relato de León Tolstoi, *La muerte de Iván Ilich*, el autor asume que la finitud es insoportable, y a través de sus personajes explora varios enfoques ante el problema de la muerte. Un caso especial lo representa Gerasim, un criado de origen campesino que trabaja en la casa de Ilich y cuyo papel en la narración abordaré oportunamente. Si bien en el plano literario el relato produce una fuerte impresión, argumentaré que también deja abiertas significativas grietas en el terreno de las ideas que del mismo se desprenden, es decir, en cuanto a su tratamiento del asunto de fondo que es el de nuestra actitud ante la muerte.

Como procuraré articular, Tolstoi, por una parte, muestra como positivo el hecho de que Iván Ilich, protagonista central de la historia, experimenta a raíz de la aparición de una grave enfermedad un cambio fundamental, en el curso de su existencia hasta ese momento. Ilich transita desde la evasión y la rebeldía frente a la muerte como realidad inexorable de la existencia, hacia otra etapa, que no cabe sino interpretar como una insondable conversión de tipo místico. Los episodios finales suscitan interrogantes ante esta situación y su significado, y ponen de manifiesto las ya insinuadas perplejidades, generando dudas sobre la capacidad de *convencer* al lector sobre la autenticidad subyacente de los efectos narrativos. El desarrollo del relato no alcanza un desenlace persuasivo, ya que la conversión mística de Ilich puede ser interpretada, sin faltar al equilibrio, como una simple claudicación. En otras palabras, si bien desde el punto de vista literario la narración fluye con vigor, y Tolstoi se cuida de no dar al fin de Ilich un tono ruín, desde otro ángulo el peso de lo contado *a través del relato* impide observar esos días decisivos como expresión de un encuentro digno con la muerte. La rebeldía temporal de Ilich no pasa de ser un quimérico motín; Ilich se resigna,



LEÓN TOLSTOI (1908) / SERGUÉI PROKUDIN-GORSKI

admite el consuelo religioso, cede ante el mismo, y en última instancia la terminación de la obra deja un vacío. El fin de Ilich solo es explicable, me parece, a causa del miedo a la muerte.

A lo dicho se suma otra grieta, otra paradoja ubicada en el terreno de la reflexión sobre el sentido de la muerte. De un lado, la trayectoria que sigue la existencia de Ilich hasta la aparición de su mal es un inequívoco ejemplo de desinterés, con referencia a la admonición socrática según la cual “una vida no sometida a examen no es digna de ser vivida para un ser humano” (1). Dicho de otra forma, Ilich había llevado por años una existencia que Tolstoi califica de “sencillísima y ordinaria, al par que terrible en extremo” (2). Fue una existencia “normal”, pues transcurrió como la de tantos individuos ocupados de su cotidianidad y ajenos a excesivas inquietudes intelectuales, que pudiesen perturbar su bienestar y la tranquilidad de su mente. De acuerdo con Tolstoi la vida de Ilich fue también, a pesar de su normalidad aparente, una vida terrible, pues la evasión llegó a una brutal y estremecedora culminación, debido al choque producido por la ingrata novedad de que la cruda realidad de la muerte no puede ser eludida. Tolstoi, por lo tanto, parece en principio objetar la actitud de Ilich, y condenar la huida que muchas veces intentamos llevar a cabo ante la muerte, refugiándonos en nuestro sucesivo quehacer diario y en las preocupaciones y esperanzas cotidianas. De otro lado, sin embargo, es palpable el apego emocional de Tolstoi con respecto a Gerasim, una figura muy relevante del relato, que reproduce personajes similares presentes en otras de las obras del escritor ruso. Gerasim es una especie de

santo laico que representa una religiosidad simple, de inocencia idealizada, de apego a la tierra y al ciclo de la existencia natural, que incluye la muerte. Este tipo de personaje tolstoiano, del que Gerasim es un prototipo notable, transmite un mensaje de serena admisión de la muerte, mensaje íntimamente vinculado a un misticismo elemental y carente de complicaciones, que no formula incómodas preguntas en la dirección aconsejada por Sócrates. Ilich y Gerasim, cada uno a su modo, son figuras no-socráticas. De modo que, a la vez, Tolstoi objeta la actitud evasiva de Ilich, pero sin embargo nos induce a mirar con beneplácito el modelo representado por Gerasim, que es el de una beatífica ignorancia o ascética evasión. En síntesis, ambos huyen, cada uno a su manera, aunque Gerasim no lo capta así.

Como afirmé antes, Tolstoi asume implícitamente que la finitud es insoportable, y ello se manifiesta en el desarrollo de la trama vital de Iván Ilich. Al enfrentar la realidad de la muerte, Ilich empieza a interrogarse sobre el sentido de su vida hasta esa etapa. En ese momento crucial las evasiones empiezan a hacerse crecientemente insuperables, y el anti-Sócrates, que hasta entonces había rehuido el examen de la existencia y no había considerado prepararse ante la muerte, empieza la tortuosa senda de una confusa y angustiosa reflexión. Gerasim, de su parte, no se perturba frente a la verdad de la finitud, pues su participación en los ciclos vitales, el suyo propio y el de todo lo que le rodea, le conduce a una imperturbable aceptación del torrente inexorable de las cosas. Ignorancia, carencia de imaginación, o simplemente una fe elemental e ingenua?

Céline escribió en *Viaje al fin de la noche* que “La verdad es ya agonía interminable. La verdad de este mundo es la muerte” (3). Por el contrario, A. de Waelhens sostiene que “la contingencia es lo que jamás, a ningún precio, puede ser aceptada por el hombre. La finitud es insoportable. Debe ser, de la manera que sea, superada” (4). ¿Es esto último cierto? Y si lo fuese, ¿cómo superar la finitud? *La muerte de Iván Ilich* suscita además estas preguntas: ¿qué es preferible, esquivar la muerte o prepararse para ella, y cómo lograrlo? ¿Podemos imaginar la muerte propia? ¿Cuál es la mejor forma de morir? ¿Es Gerasim un modelo a seguir? ¿Qué decir del camino de Ilich? ¿Debemos evadirnos tanto como posible? Tolstoi ofrece atisbos de respuestas y preferencias, pero pienso que su misticismo le lleva a un desenlace que decepciona.

¿Podemos imaginar nuestra propia muerte?



Tolstoi comienza el relato observando la muerte de Ilich “desde fuera”, es decir, enfocándola desde la perspectiva de los asistentes a su funeral. Ilich ha muerto y la familia cercana, parientes, amistades y colegas del mundo de la abogacía y los tribunales se congregan en la que había sido su casa, para cumplir con los deberes convencionales que tales ocasiones demandan. Estas primeras páginas de la obra revelan a Tolstoi en la cúspide de su poder como excepcional testigo de la existencia, y recuerdan la apreciación que sobre el autor de *Guerra y paz* y *Ana Karenina* realizó el académico inglés Isaiah Berlin, elogiando al autor ruso por su vívida caracterización de las grandezas y miserias humanas (5). Lo que Tolstoi pone de manifiesto en el primer capítulo de *La muerte de Iván Ilich* es que si bien nuestra muerte, vista “desde dentro”, es nuestra solamente, de cada uno personalmente, la misma ocurre, vista “desde fuera”, en un marco que va más allá de nosotros. Hablamos de un marco de relaciones, experiencias pasadas y vivencias ensayadas que afectan y conforman los lineamientos de nuestro destino, influyendo sobre su avance y contribuyendo a dibujar su estampa definitiva. La forma misma de llegar a la muerte está enlazada en mayor o menor medida al marco externo de nuestra vida. Esa verdad será desplegada a través del rumbo hacia la muerte de Ilich, de la reacción de la familia y otros personajes del relato, y del peso del clima religioso prevaleciente en ese contexto social.

En la mencionada reunión funeraria, la viuda de Ilich y sus colegas de trabajo hacen gala de hipocresía alrededor de su cadáver. La primera no tarda en consultar a un viejo amigo de su marido sobre los “asuntos prácticos” que la muerte de Ilich dejó como legado, sin perder la oportunidad de quejarse por cuánto tuvo *ella* que sufrir a lo largo del proceso de decadencia física, en especial durante los últimos días de agonía debido a los gritos de dolor de Ilich: “Tres días seguidos estuvo gritando sin parar. Era intolerable. No sé cómo he podido soportarlo”. El amigo escucha los lamentos de la viuda con impasibilidad, pero cae de inmediato en cuenta de que ambos están fingiendo. En realidad, los colegas de Ilich allí reunidos, lo primero en que pensaron al recibir la noticia, fue “en lo que esa muerte podría acarrear en cuanto a cambios o ascensos entre ellos y sus conocidos”.

Mientras avanzan los ritos funerarios, los amigos y colegas de Ilich se inquietan sobre las probabilidades de completar el resto de su agenda prevista para ese día, de los juegos de cartas y otras amenidades que más tarde les aguardan, acompañando sus conjeturas acerca de los posibles ascensos laborales “como siempre ocurre, con una sensación de complacencia, a saber: el muerto es él; no soy yo”. Tolstoi va más allá de la descripción de estas vilezas y nos guía hacia temas de fondo, pues el presunto amigo que conversa con la viuda, al escuchar la crónica del angustioso trance final de Ilich, siente miedo, se percató de que eso, tal vez, podría ocurrirle a él, y experimenta brevemente el espanto de contemplar la fatal realidad de su propia muerte. No obstante, ese instante se disipa pronto, y “sin saber por qué, vino en su ayuda la noción habitual, a saber, que eso le había pasado a Iván Ilich y no a él, que eso no debería ni podría pasarle a él, y que pensar de otro modo sería dar pie a la depresión, cosa que había que evitar...” (6). El encarnizado empeño por aplacar y apartar la conciencia de la muerte como aspecto ineludible de la vida, se apresura a resurgir y a correr en eficaz auxilio del personaje en cuestión, acosado por la incertidumbre y ansioso de refugiarse en la cotidianidad. No obstante, la habilidad literaria de Tolstoi ya nos ha colocado, por encima del fingimiento y el miedo, ante la interrogante de si es posible o no imaginar la muerte propia.

(Continúa en la página 7)

El problema de la muerte en Tolstoi

(Viene de la página 6)

Dos son los temas que Tolstoi plantea. Uno tiene que ver con el hecho, comprobablemente común, de que, en palabras de Freud, “Mostramos una patente inclinación a prescindir de la muerte, a eliminarla de la vida”. Cuando los colegas de Ilich, ya de vuelta en sus despachos luego de los ritos funerarios, se deleitan en comprobar que “el muerto es él, no yo”, y lo refuerzan constatando que, “pues sí, él ha muerto, pero yo estoy vivo”, abonan el terreno a la aseveración freudiana de acuerdo con la cual la muerte propia es inimaginable, de que “en el fondo, nadie cree en su propia muerte...en lo inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad” (7). El tópico que resalta Freud, y que las consideraciones de los atemorizados y distraídos colegas de Ilich en verdad expresan, es en segundo lugar el de nuestro deseo de inmortalidad, que desde Platón forma parte de las tradiciones filosóficas y religiosas de Occidente y está presente en diversos legados culturales (8). El papel que cumplen estos tópicos en el relato de Tolstoi obliga de inmediato a comentarlos, pues deseo cuestionar, por una parte, la idea de acuerdo con la cual no somos capaces de imaginar nuestra propia muerte, y por otra parte que el deseo de inmortalidad sea tan extendido como lo insinúa Tolstoi y enuncia Freud.

En cuanto a lo primero, sería necesario explicar qué sentido atribuimos a la aseveración según la cual no podemos imaginar la muerte propia de manera consciente, y que la misma persiste sin trabas en el subterráneo del inconsciente. Podemos soñar con nuestra muerte, y en efecto ello tiene lugar una que otra vez; ahora bien, me parece posible imaginar nuestra propia muerte, concebir imaginariamente un mundo en el que no estamos o, formulado esto último en otros términos, imaginar que el mundo puede seguir de hecho va a seguir su marcha sin nosotros, una vez que no estemos. En esa dirección reflexiva traigo en mi apoyo a Sade, quien en uno de sus elocuentes aforismos sostuvo que “...el principio de la vida de todos los seres no es otro que el de la muerte y la muerte es imaginaria” (9). Mi interpretación de sus palabras es esta: no se trata de que no seamos capaces de concebir nuestra muerte porque sea imaginaria, sino por el contrario: podemos concebirla *precisamente por esa razón*. Quizá logren igualmente ayudarnos estas palabras de Céline: “Cuando se carece de imaginación morir es cosa de nada; cuando se tiene, morir es cosa seria” (10). Es la imaginación lo que causa a Ilich el espanto frente a la muerte, y ese espanto no surge debido a la imagen de los sufrimientos que aún le esperan, sino porque Ilich entiende, así sea poseído de angustia y miedo, lo que significa el *fin*. Por otro lado, es la falta de imaginación lo que explica el paso por la vida de Gerasim, aunque Tolstoi procura mostrarle como representante de una forma positiva de llegar a la muerte. Para expresarlo con mayor precisión, a Tolstoi le atrae en Gerasim, como personaje literario y exponente de una actitud ante la muerte, su *falta de imaginación*.

Como con inculcable ironía lo expresa Elías Canetti, “La promesa de inmortalidad basta para poner en pie una religión” (11); ello no obstante no implica ni que las promesas de inmortalidad convenzan a todos, o interesen y entusiasmen a todos, ni que por supuesto tales promesas sean exitosas en cuanto a su objetivo de conquistar la inmortalidad. Una cosa es el miedo a la muerte y otra la incertidumbre ante la misma. Lo segundo puede existir sin lo primero, y puede también llegar a traducirse en mera curiosidad. No sostengo que esto último sea lo corriente, pero no es tampoco tan extraño. ¿Por qué Iván Ilich sufre “espanto” al comprender que le espera la muerte?, ¿por qué no estaba

preparado para semejante noticia, y qué significa “prepararse” para algo así?

Las etapas del camino de Iván Ilich

La muerte de Iván Ilich es un relato relativamente breve; sin embargo, sus doce compactos capítulos suscitan importantes reflexiones sobre un tema central, es decir, nuestra actitud ante la muerte, y el problema de la muerte visto como consecuencia de la supuesta intolerabilidad de la finitud. Tolstoi hace progresar la narración con pericia literaria, procurando que el lector extraiga de los eventos las interrogantes que acarrearán en su seno. El curso de los acontecimientos lleva a Ilich desde la superficie de su existencia cotidiana hasta el espanto que súbitamente empieza a ensombrecer sus días; de esa conmoción se desprende una etapa en la que prevalecen quimeras, en torno a la crudeza de un panorama que a sus ojos es tan insólito como incierto. De allí sigue el repudio a una realidad cuya inclemencia se hace inmanejable; unida a ese rechazo, surge la rebelión frente a lo que es experimentado como una afrenta y una injusticia inexplicables. Finalmente, sin marcha atrás posible, sin combate físico que valga, sin salvación ante lo inexorable, Ilich sucumbe a la resignada aceptación de su destino, en un clima espiritual que evidencia una claudicación y no un triunfo.

Como ya vimos, la vida de Ilich, que llega a su término a la edad de cuarenta y cinco años, había sido sencillísima y ordinaria pero también terrible, rasgo este último que se desvela una vez que la aspereza de la muerte golpea con fuerza. Ilich había contraído matrimonio con ilusión, pero su relación conyugal se deterioró pronto, y a pesar de esporádicos islotes de cariño a través del tiempo, un trasfondo de hostilidad secreta se instaló permanentemente entre los cónyuges. A pesar de todo Ilich se autoengañaba, intentando preservar una existencia normal, sin mayores zigzags y sujeta a los protocolos predominantes en su medio social. Por suerte para Ilich y complacencia de los suyos, empezaron a abrirse mejores perspectivas profesionales; no obstante, un accidente doméstico, una caída en apariencia banal, dio paso a un período de sufrimientos que nunca había sospechado posibles.

Tal incidente es el detonante que revela un mal más profundo, y los dolores crecientes amargan el carácter de Ilich, irritando también, más aún de lo acostumbrado, a quienes le rodean. Las visitas iniciales del médico no hacen sino aumentar el desconcierto del paciente, lleno de confusión ante los pronunciamientos enigmáticos de los especialistas, y acongojado por lo que percibe como la carencia de empatía por parte de su esposa y demás familiares. La tristeza hacia sí mismo se intensifica, en paralelo a los dolores físicos, y el tormento le dificulta seguir ocultándose que “algo terrible le estaba ocurriendo, algo nuevo y más importante que lo más importante que hasta entonces había conocido en su vida”. Este es un momento clave del relato. A partir de ese punto, Tolstoi se esforzará para que la evolución de los padecimientos físicos del protagonista, no asfixien la lucha que tiene lugar en el plano de su conciencia, de tal modo que Ilich es capaz de reflexionar a pesar de su sufrimiento corporal. Esa lucha tiene que ver, en primer término, con el descubrimiento de la inevitabilidad de la muerte. En segundo lugar, con la aflicción proveniente de su desamparo vital, producto de la falta de preparación con respecto a “lo más importante que hasta entonces había conocido en su vida”. En tercer término, el relato se adentra en el tema de la finitud. Ya convencido Ilich de que el asunto que le angustia no es cosa del deterioro de un riñón, o del corazón o el hígado, que no se trata de la decadencia de este o aquel órgano en particular sino de la vida



MISERIA / CRISTÓBAL ROJAS

y la muerte, se pregunta: “Cuando yo ya no exista, ¿qué habrá? No habrá nada. Entonces ¿dónde estaré cuando ya no exista? ¿Es esto morir? No, no quiero”. Desde su lecho, acosado por los padecimientos físicos y psicológicos, Ilich escucha a sus familiares mientras prosiguen con sus actividades habituales, y entiende que a ellos les pasará lo mismo, que el trance de morir, con sus respectivas variaciones, les alcanzará a todos, y se rebela: “La furia le ahogaba y se sentía atormentado, intolerablemente afligido. Era imposible que todo ser humano estuviese condenado a sufrir ese horrible espanto” (12).

Ilich siempre buscó protegerse frente a la conciencia del fin inevitable de la vida humana en la tierra, y aunque el avance de la enfermedad le hacía más y más patente la verdad, ni la comprendía ni podía comprenderla, y la etapa de negarse a enfrentarla se prolongaba: “no es posible que tenga que morir. Eso sería demasiado horrible”. El curso fatídico de su mal se acelera, así como su aborrecimiento ante un entorno familiar que, desde su perspectiva, no asimilaba lo que le estaba pasando, ni se compadecía lo suficiente de los padecimientos físicos y morales de un hombre que, atravesando un avasallante desasosiego, se hallaba perdido frente a un inexplicable desafío.

En este recodo del proceso Tolstoi abre espacio a la figura de Gerasim, en cuya actitud serena, amigable, que transmite genuina solidaridad y compasión, Iván Ilich percibe un contraste radical con relación a la hipocresía y mentira reinantes a su alrededor. La postura de Gerasim se distancia tanto del dramatismo como del fingimiento, y con sencillez dice a Ilich: “Todos tenemos que morir. ¿Por qué no habría de hacer algo por usted?”. La función de Gerasim en el relato consiste en contrastar la actitud general imperante, que en lo que tiene que ver con Ilich denota miedo y confusión, y en lo que toca a su entorno una mezcla de hipocresía y fatiga, o a lo más una tristeza impregnada de

pensamientos egoístas, con la postura de una persona sencilla, apegada a una religiosidad básica y carente de fisuras psicológicas. Pero tanto Ilich como Gerasim, a su manera, y el resto de los protagonistas del relato asumen que la finitud es insoporrible. De hecho, ya acercándose a sus días finales, Ilich exclama que “¡Cualquier cosa es mejor que la muerte!” (13). Cabe preguntarse, ¿es esto cierto, es la finitud una idea intolerable para todos nosotros, no existen, no pueden acaso existir excepciones?

Tolstoi hace lo posible, guiado por sus incuestionables dotes de escritor, para que nos quede claro que el carácter soportable o insoporrible de la finitud para la conciencia, no debe mezclarse o confundirse con la naturaleza desmedida del dolor físico que agobia a Ilich. No es el ansia de escapar del dolor lo que explica el repudio a la finitud. Ya alcanzada la etapa en que negación y rebeldía se entrecruzan, Ilich “Lloraba a causa de su impotencia, de su terrible soledad, de la crueldad de la gente, de la ausencia de Dios. ¿Por qué me has hecho Tú esto? ¿Por qué me has traído aquí? ¿Por qué, dime, por qué me atormentas tan atrocemente? ¡Hala, sigue! ¡Dame otro golpe! ¿Pero con qué fin? ¿Yo qué te he hecho? ¿De qué sirve esto?” La rebelión de Ilich se enfoca hacia la idea de un Dios que debería, presuntamente, complacer nuestros deseos, andar pendiente de nuestros cambios de humor y actitud, así como de sus efectos sobre la configuración de nuestras aspiraciones terrenales. Tan común instrumentalización de la idea de Dios tiene, como veremos, una segunda versión, que transcurre durante las horas finales de la vida de Ilich. Mas en esta etapa, en la que el recurso a lo religioso se hace explícito, Ilich consigue articular una reflexión que le conmociona. El dolor físico y el malestar moral, ante lo que se le aparece a cada hora que transcurre como el absurdo y la mezquindad de la existencia, le llevan a plantearse: “¿Y si toda mi vida, mi vida consciente, ha sido de hecho lo que no debía ser? Se le ocurrió ahora que lo que antes le parecía de todo punto imposible, a saber, que no había vivido su vida como la debía haber vivido, podía en fin de cuentas ser verdad”. (14). En la antesala de la muerte Ilich pone en cuestión el rumbo de su vida entera, y concluye que estuvo dominada por la superchería de las convenciones sociales y la frivolidad de supuestos éxitos sin trascendencia. ¿Pero, qué consecuencias tiene esta toma de conciencia por parte de Iván Ilich; qué derivaciones tiene sobre el problema del sentido de la muerte; de qué se arrepiente realmente Iván Ilich y cómo concluye su curso vital?

El desenlace

Tres días antes del fin, un Iván Ilich afectado por el dolor físico y el desasosiego mental accede a la petición de su esposa y admite la visita de un sacerdote, se confiesa y comulga. El evento resulta un tanto sorpresivo para el lector, pues hasta entonces la rebelión de Ilich ante la perspectiva de morir no

había cesado. No cabía en verdad esperar una postrera reconciliación religiosa, de parte de una persona cuya vida hasta esa etapa no había mostrado síntomas de apego a ese consuelo; una persona que además había finalmente insurgido contra los convencionalismos, que tanto le habían limitado durante su agonizante vida. Luego de comulgar, escribe Tolstoi, “con lágrimas en los ojos”, Ilich recupera una efímera esperanza de prolongar la vida, de que una operación que le había sido propuesta por los médicos lograra una milagrosa recuperación. Su esposa le pregunta, una vez que Ilich ha comulgado, “¿Verdad que estás mejor?”, y la presencia de ese ser que tanto le estorbaba, sus intentos de apaciguarle, su patente empeño, según lo percibía Ilich, de fingir un cariño a medias, una devoción hipócrita, hacen de nuevo nacer la sensación de engaño, de mentira y todo el clima de doblez que le había estado ahogando. La rebelión se enciende otra vez, y a partir de ese momento, durante tres días, los gritos de Ilich repiten un “¡No quiero!”, una imprecación lanzada al vacío como insensato desafío sin destinatario posible.

Llegados a este punto el relato toma un derrotero inesperado, un trayecto difícilmente comprensible. Lo que ocurre, según lo expone Tolstoi, es que Ilich tiene la sensación de estar siendo empujado hacia el “agujero negro” de la muerte, pero no puede entrar en él sin esfuerzo ya que sigue convencido de que su vida había sido buena. Esa creencia le retenía y era “el mayor tormento de todos”. Si bien aceptaba que *no todo* en su existencia fue como debía ser, eso ya no importaba; lo imperioso era dar respuesta a la interrogante: ¿cómo debió haber sido?, ¿cómo debía haber vivido? En tal coyuntura, un par de horas antes de su muerte, su hijo se le acerca, toma la mano de Ilich, la aprieta contra su pecho y rompe a llorar: “En ese mismo momento Iván Ilich se hundió, *vio la luz y se le reveló que, aunque su vida no había sido como debiera haber sido, se podría corregir aún...*”. También su mujer se le aproximó e Ilich sintió entonces lástima por ella al igual que por su hijo, lástima hacia ellos y posiblemente hacia sí mismo, de acuerdo con la atmósfera colmada de abatimiento y patetismo que rodea este postrer desenlace. Pero Tolstoi no se detiene allí; su objetivo es ir más allá de la compasión asumida como refugio y reparación. Tolstoi quiere que Ilich alcance el final persuadido de que las sombras se habían disipado, inclusive el dolor físico: “Les tenía lástima a todos, era menester hacer algo para no hacerles daño: liberarlos y liberarse de esos sufrimientos. ¡Qué hermoso y qué sencillo!, pensó (...) Y la muerte ¿Dónde está? Buscaba su anterior y habitual temor a la muerte y no lo encontraba (...) ¿Qué muerte? No había temor alguno porque tampoco había muerte (...) En lugar de la muerte había luz (...) Este es el fin de la muerte, se dijo. La muerte ya no existe”. (15).

(Continúa en la página 8)

“
estas palabras de Céline: ‘cuando se carece de imaginación morir es cosa de nada; cuando se tiene, morir es cosa seria’”

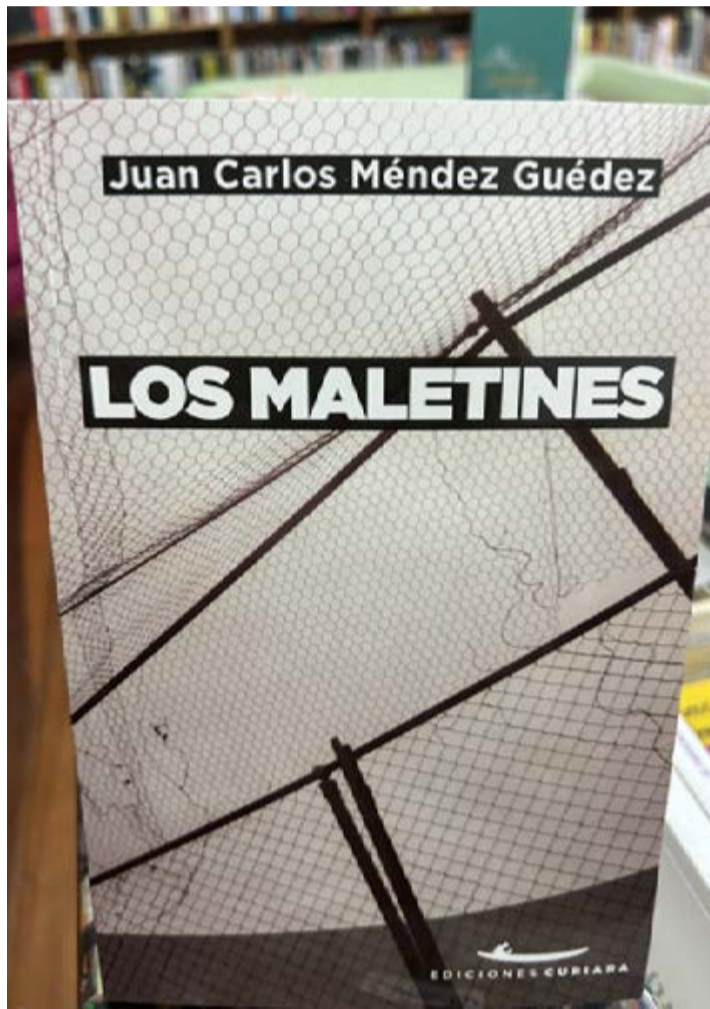
PUBLICACIÓN >> MÉNDEZ GUÉDEZ EN EDICIONES CURIARA

Y nueve años después: *Los maletines* de Juan Carlos Méndez Guédez

"*Los maletines*, historia que fue publicada originalmente en 2014 por la prestigiosa editorial española Siruela y luego, en 2018, por la editorial francesa Métailié con el título de *Les valises*, traducida por René Solís, y que, además, pronto contará con una edición en inglés que circulará en las librerías de los Estados Unidos, acaba de ser publicada por el sello venezolano Ediciones Curiara"

LEONARDO MENDOZA RIVERO

Es común pensar que la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez se circunscribe en lo que la crítica académica, tanto nacional como internacional, ha descrito como un esfuerzo por representar las vicisitudes propias del sujeto migrante, la pérdida del hogar o el desarraigo en contextos hostiles, tal como vemos en las novelas *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997), *Árbol de luna* (2000) o *Tal vez la lluvia* (2009). Este particular ha hecho que, en los inmensos mares de los prejuicios, Méndez Guédez sea catalogado como un escritor cuya pluma se preocupa *solamente* por los problemas migratorios y sus desafíos, visto desde unos personajes cuya óptica oscila entre la ternura y la desesperanza. Sin embargo, quienes somos lectores asiduos de su narrativa hemos comprobado que, en los últimos años, su prosa se ha oscurecido, ha sufrido un proceso de opacidad que ha avanzado al ritmo de la debacle-país, resultado de la descomposición propiciada por el chavismo y su revolución: libros como *Los maletines* (2014), *La ola detenida* (2017) o *Round 15* (2021) dan fe de este desplazamiento.



Precisamente, *Los maletines*, historia que fue publicada originalmente en 2014 por la prestigiosa editorial española Siruela y luego, en 2018, por la editorial francesa Métailié con el título de *Les valises*, tra-

ducida por René Solís, y que, además, pronto contará con una edición en inglés que circulará en las librerías de los Estados Unidos, acaba de ser publicada por el sello venezolano Ediciones Curiara. Por

supuesto, en otro contexto, la reedición de un texto nueve años después de su publicación nos hablaría, entre otras cosas, de su vigencia (que, por supuesto, goza *Los maletines*), pero, en Venezuela, donde la industria editorial fue pulverizada por la quiebra del país, es más que loable el esfuerzo hecho por su equipo editorial para entregar a los lectores venezolanos esta novela. Recordemos que lejos quedaron los años del llamado *boom* editorial de nuestro país, explicado en su momento por el profesor Carlos Sandoval, que también implicó, por parte de las librerías, a mi juicio, la importación de las novedades más representativas de la literatura española y latinoamericana, como fue, en su momento, *Los maletines* de Méndez Guédez.

Adentrándonos en la novela, nos encontramos a Donizetti, un personaje que trabaja para una agencia de noticias que sirve como órgano de propaganda del gobierno venezolano, y que encuentra una salida a sus apuros económicos (debe mantener dos familias: la de su ex esposa e hijo; la de su nueva pareja e hijastra) trabajando para grupos criminales ligados a las cúpulas del poder político revolucionario, trasportando una serie de ma-

letines –de contenido desconocido– desde Caracas a varias ciudades de Europa. Prontamente, los encargos se salen de control y vemos a Donizetti arrastrado por las aguas más turbias de esa Caracas violenta, que sirve como telón de fondo para la historia, sufriendo varias golpizas y no pocos secuestros, y que despiertan en él una desmedida y contradictoria ambición por ganar muchísimo dinero y un profundo y comprensible pánico de ser asesinado por las oscuras fuerzas que lo contratan.

Por supuesto, la doble estampa que rige la narración de *Los maletines* –por un lado, las peligrosas aventuras de Donizetti; por el otro, el registro de una ciudad que la profesora Daniuska González González alude, aunque refiriéndose a los cuentos de *Salsa y control* de José Roberto Duque, como el fracaso “de un modelo económico-social” (2000)– no anula el hecho de que la narrativa de Méndez Guédez profundiza –y se oscurece, insistimos– en algunos de los grandes problemas del hombre hoy, como la sensación de abandono, la derrota y la soledad, o los cuestionamientos inherentes a la noción de amistad, elemento clave en esta contemporánea y peligrosa comedia de enre-

dos. No hay que olvidar que el protagonista, Donizetti, atrapado en estas disyuntivas, se plantea la posibilidad de sacar provecho a su situación, para poder cumplir con lo que ha asumido como una noble y desesperada misión de vida: no dejar que sus familias ni él se hundan en la miseria.

Como vemos, no es exagerado pensar que *Los maletines* es uno de los textos más importantes del autor, ya que su hilo narrativo concede un importante espacio hacia representaciones propias de la violencia en nuestro país, y que se han desplazado desde registros urbanos hacia políticos, si entendemos estos, siguiendo a Idelber Avelar, como el conjunto de luchas en torno al manejo de lo territorial y la población por medio de la misma violencia (2004).

Queda para el futuro –esperemos que próximo– la reedición de otros textos de Méndez Guédez en sellos venezolanos, no solo *La ola detenida* o *Round 15*, sino también volúmenes de cuentos como *Ideogramas* (2012), *La noche y yo* (2016), *El vals de Amoreira* (2019) o *La diosa del agua* (2020). ☼

**Los maletines*. Juan Carlos Méndez Guédez. Ediciones Curiara. Venezuela, 2023.

El problema de la muerte en Tolstoi

(Viene de la página 7)

Mi apretado resumen de esas escenas es incapaz de reproducir todos sus dramáticos matices. Sin embargo, y sin perder de vista que se trata de una obra literaria y no de un tratado filosófico, considero que la resolución final de *La muerte de Iván Ilich* no se ajusta, en lo relativo a los contenidos expuestos, a la trayectoria existencial hasta entonces dibujada sobre Ilich y a lo que tal historia personal hacia razonable y hasta permisible esperar. Ilich no solamente pretende corregir toda una vida en los últimos minutos, sino que no encuentra la muerte sino “luz”, acudiendo a una segunda instrumentalización de la idea de Dios. Al tratar de solicitar el perdón de su hijo, Ilich se equivoca al expresarse y dice “perdido” en lugar de “perdóname”, pero no se inquieta, pues se persuade de que “Aquel cuya comprensión era necesaria lo comprendería”. (16)

El carácter decepcionante de esta conclusión no se encuentra de modo primordial en que, para el lector del relato, el término de la existencia de Ilich arroja una sensación de rendición, de claudicación y desorientado aspaviento, cubierto de un tono religioso.

Tampoco es principalmente insatisfactoria la insinuación, de parte de Tolstoi, de acuerdo con la cual su personaje clave muere convencido de que un gesto final, un remordimiento postrero, es capaz de rectificar el entero camino de una vida no examinada. El desenlace se encuentra en comprobar que el proceso de evasión por parte de Ilich nunca cesa, y que el vacío de la existencia del protagonista busca un amparo último por resignación. Su miedo se hace cansancio y acaba ocultándose, pero como lector interpreto que el miedo no desaparece y que la religiosidad de Tolstoi no ofrece respuesta, sino que lleva el proceso vital de Ilich a un inexplicable sometimiento. El desenlace no es ruín, pero sí insatisfactorio. ¿Era literariamente necesario? El punto es discutible.

Según lo sugerido por el argumento y la dinámica del relato, hay tres opciones principales frente al tema de la muerte: la de Gerasim, es decir, una existencia basada en la ignorancia, que puede encerrar elementos de evasión o quizás de pereza mental, inducida en su caso, posiblemente, por precarias condiciones materiales. La existencia no examinada de Gerasim es una

realidad bastante común y no siempre asociada a la penuria material. Luego tenemos la opción socrática, la que propone conducir la existencia según la convicción de que la muerte es parte de la vida, no algo extraño a la misma, y que la vigencia de una interrogación serena y profunda acerca del destino propio es algo noble, moralmente superior a la huida. En tercer lugar, y a mi manera de ver la peor de todas las opciones, es la asumida por Iván Ilich, la de una existencia que se deslizó siempre sobre la superficie de las cosas, y que ya al final, confrontado por la inequívoca realidad de la muerte, se cobija bajo la esperanza de inmortalidad.

Ilich jamás se ocupó de prepararse para la muerte; ¿y esto qué significa?, ¿qué es prepararse para la muerte? Precisamente, *no desembocar en el desenlace de Ilich*, no duplicar su consumación como ser humano, no permitir que cuando la muerte nos alcance nos veamos forzados a preguntarnos, a la manera de Iván Ilich, “¿Qué es esto?” En ese orden de ideas, traigo a colación unas frases de Erich Gutkind que creo esclarecen el punto: “Quien no haya vivido plenamente en esta vida, no logrará vivir a través de la muerte” (17). Lo de “plenamente” se presta a múltiples versiones, de acuerdo con cada individuo, pero su significado central, me parece, tiene que

ver con la exhortación socrática: una vida no examinada no merece la pena de ser vivida, lo que incluye de manera esencial la consideración de la muerte como parte de la vida. Ilich pretendió, tardamente, vivir a través de la muerte.

Como escritor Tolstoi tenía pleno derecho a llevar su narración al desenlace que deseaba. Como lector creo tener derecho a sentirme desencantado por su resolución. ¿Cuál debió ser el fin? Ilich se angustia porque se enfrenta a la realidad de la muerte; pero creo que en particular se angustia pues la muerte le alcanza sin haberse preparado para admitir la finitud. Un final que revelase algún tipo de remordimiento por tal carencia, y no meramente miedo, y que fuese más allá de la búsqueda de una salida en apariencia conmovedora pero que en verdad tiene visos artificiosos, habría sido una alternativa válida. El misticismo de Tolstoi le hizo una mala jugada al concluir su relato. Hay un cierto matiz de proselitismo religioso en esos párrafos finales, que no armoniza con la fuerza literaria del resto del relato. Si admitimos, como argumenta Roger Caillois, que lo *sagrado* es “una categoría de la sensibilidad” (18), debo decir que el desenlace de la narración tolstoiana, no logra persuadirme de que tal categoría se haya puesto de manifiesto en la conclusión, a objeto de disimular el más bien desventurado fin de Ilich.

Iván Ilich no fue capaz de concebir su propia muerte y de admitir la finitud. Su evasión, convertida en rebelión al percatarse de que la muerte es inexorable, se transformó en resignación y en lo que he llamado una claudicación. El tránsito de la rebelión a la renuncia es enigmático. Otros verán el desenlace como prueba de genuino arrepentimiento, unido a una auténtica vía de salvación personal. Cabe en ese sentido citar estas líneas de Dostoievski: “Si es indispensable para la existencia humana poseer una convicción de inmortalidad, podemos pensar que esta convicción es la condición normal de la humanidad; y si esto es así, entonces la inmortalidad del alma es un hecho indudable”. (19). No comparto este razonamiento; no creo que sea un argumento convincente y que de las premisas expuestas se desprenda la conclusión enunciada. Hay que admitir la finitud, y ello es preferible a autoengañarse. En todo caso me acojo a la siguiente aspiración, formulada por Ludwig Wittgenstein en sus *Diarios secretos*: “Si me llega ahora el final, ojalá que tenga una buena muerte, sin desmerecer de mí mismo. Ojalá que no me pierda nunca de mí mismo”. (20) Un final así no acompañó a Iván Ilich. ☼

(1) Platón, *Apología de Sócrates*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2014, p. 94

- (2) León Tolstoi, *La muerte de Iván Ilich*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 25
- (3) L. F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, Madrid: Edhasa, p.234
- (4) A. de Waelhens, *La filosofía de Martin Heidegger*, Madrid: CSIC, Instituto L. Vives de Filosofía, 1945, p. 374
- (5) Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1953
- (6) Tolstoi, pp. 15, 18, 21-22
- (7) Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 111-112
- (8) Platón, *El Banquete, Diálogos*, Vol. III, Madrid: Editorial Gredos, 1988, pp. 253-255
- (9) Citado por Simone de Beauvoir, *El Marqués de Sade*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1969, p. 122
- (10) Céline, p. 26
- (11) Elías Canetti, *El libro contra la muerte*, Madrid: Debolsillo, 2019, p. 26
- (12) Tolstoi, pp. 52, 59-60
- (13) *Ibid.*, pp. 62-63, 71-72, 74
- (14) *Ibid.*, pp. 84, 86, 91
- (15) *Ibid.*, pp. 91-97
- (16) *Ibid.*, p. 96
- (17) Citado por Henry Miller en *Los libros en mi vida*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1973, p. 91
- (18) R. Caillois, *El hombre y lo sagrado*, Mexico: FCE, 1996, p. 12
- (19) Citado por E. H. Carr, *Dostoievski 1821-1881. Lectura crítica-biográfica*, Barcelona: Editorial Laia, 1972, p. 258
- (20) L. Wittgenstein, *Diarios Secretos*, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 53

ENSAYO >> LECTURA DE UN CLÁSICO

Una aproximación a la barbarie

Imponente narrador nacido en la ciudad de Berdichev, en 1857, Joseph Conrad adoptó la lengua inglesa, con la que escribiría una extraordinaria obra narrativa. La novela corta *El corazón de las tinieblas*, publicada en 1899, es una de sus obras inigualables

LORENZO DÁVALOS TAMAYO

En 1899, Joseph Conrad publica esta *novella* de mirada desencantada que le muestra al lector lo frágil e ilusoria que es esa estructura que hemos construido a lo largo de miles de años de historia y a la que llamamos civilización. *El corazón de las tinieblas* examina el proceso de disolución de aquello que nos distingue como hombres civilizados. Cuando tal disolución ocurre, cuando decidimos despojarnos de ese peso que es el sentido de culpa, caemos al interior de la barbarie. En esta novela, un hombre civilizado, luego de permanecer un tiempo suficiente en un entorno virgen (ignoto, oscuro, salvaje, hostil), se metamorfosea en un ser despiadado capaz de cometer crímenes atroces. *El corazón de las tinieblas*, puede leerse como una crítica europea (y a la vez un acto de contrición), que realiza un hombre civilizado en el momento en que cobra conciencia de la barbarie que el hombre blanco perpetraba en África a finales del siglo XIX, un tiempo que coincide con el período durante el cual Leopoldo II, rey de Bélgica-quien había logrado convertir el territorio al que denominó Estado Libre del Congo (actual República Democrática del Congo), en parcela para usufructo privado de sus recursos naturales-explotaba con escasa consideración hacia los habitantes de ese territorio, recursos naturales como el caucho y el marfil, riquezas que el monarca expoliaba utilizando a los nativos como mano de obra prácticamente esclava.

El corazón de las tinieblas estuvo inspirada en el viaje que durante el verano de 1890 realizó Conrad al Congo, casi diez años antes de la publicación de la novela. Conrad partió de Burdeos y navegando por la costa occidental de África llegó al Estado Libre del Congo. Desde allí prosiguió el viaje remontando un tramo de 100 kilómetros del río Congo hasta llegar a Boma, en un vapor semejante al que describe en la novela. Después de pasar unos días en esta tórrida ciudad, continuó su viaje río arriba hasta Matadi, ciudad fundada por Sir Henry Morton Stanley en 1879 con la idea de que funcionara como un centro de comercio, dado que tenía el puerto fluvial más remoto construido sobre el río Congo. A esta región, Conrad denominaría *el corazón de las tinieblas*. Durante los días que pasa en Matadi, Conrad se encuentra con el irlandés Roger Casement, quien trabajaba al servicio de la Compagnie du chemin de fer du Congo. Desde Matadi, Conrad viaja por tierra a Kinshasa, y desde allí aborda otro vapor, *Le Roi des Belges*, en el que viaja río arriba durante un mes para asistir a un vapor varado. Luego de haber registrado con meticulosidad en un diario su travesía de mil quinientos kilómetros remontando el río Congo, Conrad interrumpe súbitamente la escritura. Se sabe que, a comienzos de septiembre de 1890, el *Roi des Belges* inicia el viaje río abajo, ahora con Conrad como capitán. Al llegar a Kinshasa, Conrad recibiría nuevas asignaciones,



JOSEPH CONRAD (1916) / NEW YORK PUBLIC LIBRARY

que le disgustaron, puesto que involucraban tareas relacionadas con el comercio del marfil y la madera. Ello, junto a complicaciones de su salud deben haber acelerado su decisión de disolver el contrato laboral y retornar, primero a Matadi hacia el mes de diciembre, y luego a Londres, en un viaje de unos dos meses y varias escalas.

Preliudio de la novella

En el cuento publicado en 1897, "An outpost of progress", Conrad presenta por primera vez una historia en la que dos europeos deben enfrentarse a la incertidumbre y riesgos de la selva africana en una estación comercial a la orilla del río Congo. Estos dos personajes, el Jefe Kayerts y el Asistente Carlier, han sido designados para trabajar en la estación comercial más remota. Ahí los dejará el vapor con provisiones suficientes para seis meses. Los acompaña Makola, un nativo negro que habla inglés y francés, quien es responsable de llevar al día la contabilidad y -Conrad dice de Makola- "en lo profundo de su corazón les rinde culto a espíritus oscuros". Makola tiene esposa y tres hijos. Los acompañan diez miembros de una tribu lejana que viven cerca de la estación en chozas primitivas y funcionan como guardianes. De varios modos, Conrad nos informa en este cuento que la selva africana es un lugar oscuro y terrible. Dice que el Espíritu Maligno del que Makola es devoto gobierna las tierras al Sur del Ecuador. Habla también del carácter salvaje de la selva y cómo esta iba a afectar a los dos hombres blancos: "Dejados sin ayuda para enfrentar la tierra virgen, una tierra virgen que se hacía más extraña, más incomprensible, por los misteriosos avistamientos de la vigorosa vida que ella contenía". Y entonces, justo después de esta frase, introduce la hipótesis que llevará al extremo en *El corazón de las tinieblas*: "Eran dos individuos perfectamente insignificantes e incapaces cuya existencia se hacía posible solamente gracias a la elevada organización de las masas civilizadas (...), las masas que creen ciegamente en la

fuerza irresistible de sus instituciones y su moral, en el poder de su policía y de su opinión". Puesta en términos más concretos, Conrad parece sugerir que la civilización no sería ese conjunto de atributos que nos son inseminados durante nuestra infancia con el fin de que tomemos las decisiones que permitan perseguir la buena vida. Más bien, lo que se infiere de la idea de civilización que Conrad describe acá, es que ella sería externa al hombre y estaría fundada sobre la estructura social, conformada por: "la organización (de las masas civilizadas)", la "fuerza irresistible de las instituciones", la "moral", el "poder de la policía" y la "opinión". Residirían en esta estructura externa al ser humano que es la civilización los mecanismos que constriñen su conducta y previenen que se expresen sus pasiones y emociones más primitivas; sería también esa estructura la matriz dentro de cuyo seno se incubaba y desarrollaba la razón hasta su expresión más madura. Despojado el hombre de esa estructura externa, arrojado dentro de la selva inconmensurable e impenetrable, los rasgos que denotan civilización sufrirían un proceso gradual de desmoronamiento y disolución. No hay avan-

zada posible del progreso, ni de la civilización que lo hace posible, si se está rodeado de una selva de misterios inexpugnables. Este argumento que desarrolla Conrad en las primeras páginas del cuento ayuda a predecir qué pasará con los dos hombres a los que el vapor no recogerá en la fecha convenida (seis meses) y las provisiones se agotarán. Makola, quien parece obrar de acuerdo con una lógica comercial brutal e inclemente, tomará una decisión (entrega a un grupo de comerciantes de marfil, a los diez nativos que los cuidaban, a cambio de que ellos le entreguen un buen lote de marfil que él registrará como haber para la Compañía) que acelerará el desmoronamiento de ese recuerdo y vestigio en que se convierte la civilización, con sus normas y sus valores morales, cuando uno habita aislado el interior de la selva. Al final, como si fuera Meursault (Camus), Kayerts dispara y mata a Carlier, en un acto irreflexivo que parece determinado por las circunstancias. El consiguiente suicidio de Kayerts justo cuando llegaba el vapor que se había retrasado no es más que el eslabón final de una cadena de eventos infortunados que, vistos en retrospectiva, parecían predeterminados. La descripción de Kayerts y Carlier como "seres perfectamente insignificantes e incapaces" nos hace pensar si, otros seres, de carácter fuerte y sobresaliente capacidad no podrían haber tenido un final distinto en esa misma estación aislada y remota, río arriba. ¿Pensaba acaso Conrad que seres humanos extraordinarios, podían resistir el efecto devastador que ejerce la selva sobre el hombre civilizado?

Kurtz

Uno de esos seres extraordinarios sería Kurtz, personaje central de *El corazón de las tinieblas*. Sin duda un personaje muy distinto de Kayerts y Carlier. Sin embargo, hubo una debilidad en Kurtz que, al igual que a estos dos, allá en el corazón de la selva, lo condujo al extravío. Todo hace pensar que lo perdió, no su falta de genio (que lo tenía en demasía), sino su ansia de poder y su codicia,

que parecieran haberse despertado y crecido cuando se internó en la selva congoleña. Sin embargo, veremos que esta conclusión peca de simple porque la dicotomía planteada en la novela de Conrad no oprime solamente una periferia civilizada en la que impera el hombre blanco, a un corazón oscuro de la selva, al que se ha llegado lentamente, en el que imperan hombres bárbaros capaces de perpetrar crímenes atroces. Subyace al argumento filosófico de Conrad un postulado de origen neoplatónico según el cual el macrocosmos estaba contenido en el microcosmos, que era también un modelo del hombre. En una de sus versiones, esta idea se refiere al tópico de la vida como viaje, no a lo largo de un camino recto o sinuoso, sino a través de un laberinto que reproduce ese otro laberinto que tenemos en nuestro interior que es el inconsciente, matriz de todos los laberintos internos. Si concebimos a la selva ignota y oscura, de difícil penetración por la densidad inextricable de su vegetación, el río serpenteante que se adentra en su corazón sería una representación literaria del viaje interior hacia el inconsciente individual, espacio lejos de la consciencia, y por tanto de la razón y la civilización, hacia las fuentes del inconsciente. Ese viaje río arriba sería lo que degradaría lentamente la conducta de los hombres civilizados. Es un proceso que crea la ilusión de que la civilización es una capa o película delgada que recubre nuestra identidad animal y bárbara. Kurtz habría sufrido este proceso cuando se internó en lo profundo de la selva. Uno como lector llega a convenirse de que es tan poderoso el influjo de la selva, que reproduce esta de un modo tan perfecto la estructura del inconsciente, que el narrador de la novela, Charles Marlow, quien sigue en un viaje los pasos de Kurtz, tampoco será invulnerable a ese influjo y se mostrará incapaz de salir de ese laberinto sin consecuencias nefastas. Marlow se haría gradualmente semejante a Kurtz; no por influencia de este, sino por influencia de la selva, que es un espejo de su propio inconsciente, y por tanto también del inconsciente de Kurtz, y del de todos nosotros.

En una ocasión que asumió un trabajo como capitán de un buque a vapor, Conrad encontró que compartía ese barco con un grupo de personajes poco amigables que hablaban con frecuencia de un tal Kurtz, a quien describían como alguien temible y admirable a la vez. Como "esencialmente un gran músico, un periodista, un hábil pintor, y un genio universal". Utilizando esas historias, Conrad construyó a Kurtz como un brillante europeo que había recibido la mejor educación. En la novela, quienes lo han conocido lo designan con epítetos que inducen a pensar que era un ser moral e intelectualmente superior ("un prodigio", un "emisario de piedad, ciencia y progreso", un "hombre de inteligencia superior, amplias simpatías y unidad de propósito" absolutamente indispensable para desempeñar las tareas que le había encomendado la Compañía). Ese hombre superior, llegado al corazón del África, se muestra incapaz de preservar su civilización, no logra que su raciocinio le impida cometer actos que la justicia hubiera penalizado gravemente, y la moral considerado inaceptables. Una posible explicación a la conducta de Kurtz, sería que para sobrevivir en un medio plagado de peligros, él había tenido que recurrir a habilidades y destrezas muy distintas a aquellas que había desarrollado en la sociedad civilizada. Por tanto, antes de juzgarlo, habría sido necesario enfrentar una serie de peligros y riesgos semejantes a los que él enfrentó cuando se internaba en el interior de la selva. Y solo si luego de ese experimento real o mental de empatía, la lucidez y juicio moral quedan incólumes, sería posible juzgar a Kurtz. En la novela de Conrad, Charles Marlow, quien ha ido a la selva a buscar a Kurtz, mientras viaja, realiza un ejercicio de empatía semejante.

(Continúa en la página 10)



Una aproximación a la barbarie

(Viene de la página 9)

La rama dorada

Kurtz podría haber sido un lector de *La rama dorada*, la obra sobre el asesinato ritual del Rey del Bosque y la magia simpática. Incluso es posible que Joseph Conrad, haya leído esta obra. Lo cual no es improbable si se considera que la obra de Frazer se publicó en 1890, y la primera edición completa de *El corazón de las tinieblas*, se publicó en 1903 (aun cuando una versión seriada de la novela fue publicada en *Blackwood Magazine* en 1899, solamente nueve años después de la publicación de *La rama dorada*). Las relaciones entre estas dos obras son tan obvias que, en *Apocalypse Now*, la película de Francis Ford Coppola inspirada en la novela de Conrad, el coronel Kurtz (interpretado por Marlon Brando) tiene el libro de Frazer sobre su mesa junto a *From Ritual to Romance*, obra escrita por Jessie Weston (que el poeta T.S. Eliot cita como fuente de su poema *Waste Land*). Sir James George Frazer, escocés e historiador de las religiones nacido en 1854, aspiraba con su obra presentar una síntesis del pensamiento mágico en etnias aborígenes de los cinco continentes. Recurriendo al concepto de magia simpática, Frazer parecía haber hallado una explicación a la persistencia de narrativas semejantes en las etnias estudiadas. Frazer cuenta que lo motivó a escribir esta obra investigar la ley que regulaba la sucesión en el sacerdocio de la diosa Diana en Aricia, comuna de la provincia de Roma en el Lacio. Cerca de Aricia, existía en la antigüedad un bosque de robles dedicado a Diana que llegaba hasta la ribera del lago Nemi. En tanto que bosque dedicado a una diosa, sus árboles y el bosque, eran sagrados. Alrededor de uno de esos árboles vivía un hombre, corroído por la angustia, que blandía una espada desnuda y acechaba todo el tiempo hasta el más mínimo detalle del entorno que lo rodeaba. Era el sacerdote y rey del bosque sagrado. Vivía en permanente temor e incertidumbre porque ignoraba cuándo llegaría aquel que lo fuera a asesinar. Sabía que, si se descuidaba, podía ser asesinado por un sucesor más fuerte o hábil que tomaría su puesto. Este era el método de sucesión. En algunas de las versiones antiguas que describen esta tradición, se añade que el asesinato del sacerdote y rey del bosque sagrado tenía que ser cometido por un esclavo fugitivo que, antes de retar a muerte al rey en ejercicio, debía desprender una rama de cierto árbol que no podía ser tocado por cualquiera. Esta rama, “era aquella rama dorada que Eneas, aconsejado por la Sibila, arrancó antes de intentar la peligrosa jornada a la Mansión de los Muertos”. Frazer explica que la rama dorada es el muérdago, que crece sobre el roble y que en la mitología germana estaba asociada a Balder, dios de la luz de cabellos dorados al que Loki mata con una flecha, fabricada con madera de este árbol que le dispara por la espalda. Según Frazer, el ritual de Aricia sería un caso particular del asesinato del rey del bosque por un rival que busca sucederlo. Este ritual sería un recurso imaginado por el hombre primitivo para garantizar que aquellos que gobiernan a los miembros de una comunidad sean los más fuertes, diestros, hábiles y sabios. Mientras el rey sea el mejor, no podría ser derrotado por rival alguno. Además, Frazer postula que, en el pensamiento primitivo, el rey encarnaba al reino, de modo que su salud, fertilidad, fuerza y prosperidad eran las mismas que las del reino. A esta idea Frazer llamó simpatía, la cual actuaría de acuerdo con dos mecanismos: uno que dice que lo semejante produce lo semejante, y otro que dice que las cosas que una vez estuvieron en contacto se influyen mutuamente a distancia, aún después de haber sido cortado ese contacto. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo principio ley de contacto o contagio. La magia simpática formaría parte de un pensamiento que precede al concepto de causalidad, que vincula las cosas, no mediante leyes de causa y efecto, sino mediante principios de isomorfismo o vecindad física. Aun si el mecanismo



FOTOGRAMA DE APOCALYPSE NOW / FRANCIS FORD COPPOLA

que relaciona la causa con el efecto es fantástico o imaginativo, en el universo del hombre de la antigüedad, la regla sucesoria a la que hemos hecho referencia, creaba un mecanismo de selección que definía reglas y oportunidades para desafiar los gobiernos de soberanos débiles, pusilánimes, ineptos o ancianos. Este ritual emulaba un mecanismo de selección natural o artificial semejante a aquel que opera en la naturaleza y produce la supervivencia de los mejor adaptados. En el universo de *La rama dorada*, todo rey que deja de ser hábil, fuerte, sabio o capaz está condenado a morir o ser depuesto. Los mecanismos de selección natural y las contiendas y competencias diseñadas por los pueblos estudiados por Frazer, en su extrema versión original, o suavizadas por la civilización, permitirían seleccionar a los gobernantes más fuertes o mejor adaptados. Con el paso del tiempo, las prácticas que buscaban garantizar que el gobernante no había perdido su vigor y agudeza, dejaron de ser brutales y dieron origen a la institución de contiendas, pruebas, torneos que, sin causar la muerte del rey, ni amenazar su integridad física, garantizaban que este fuera el más capaz o, si ello no era el caso, que fuera reemplazado por un rey que reuniera los atributos esperados.

Marlow

A Marlow le informó la Compañía que tenía la tarea de remontar el río para encontrar a Kurtz en el corazón de la selva y traerlo de nuevo a la civilización. Marlow emprendió su navegación por este río y a medida que avanzan, y viajan desde la periferia hacia el centro de la selva, él y sus hombres se van como despojando de esa piel gruesa que era la civilización. Quizá Marlow, que es uno de los sobrevivientes en ese viaje, se parezca demasiado a Kurtz. Eso explicaría que cuando finalmente se encuentra con él, le reconoce una grandeza que no esperaba que tuviera y comprende cómo ha llegado a ese estado de pensamiento cuasi salvaje. Kurtz tenía el mérito de no haber disfrazado su brutalidad; él mismo había descrito su trato hacia los nativos utilizando términos como exterminio. De algún modo, el coronel Kurtz se había convertido en el bárbaro monarca de un bosque virgen escondido en lo profundo de la selva. De acuerdo con el guion de Frazer, Marlow desempeñaría el papel de aquel que desafía al rey del bosque. Cuando llega a su destino, Marlow podría, si lo hubiese deseado, apoderarse del reino que Kurtz había erigido en la selva, pero no era el poder lo que buscaba. En el momento en que Marlow emprendió el viaje Kurtz ya se había convertido en un hombre enfermo y agonizante, cuya enfermedad no le impidió saber con anticipación que Marlow se acercaba con el objeto de llevarlo de regreso a la civilización. Marlow se aproxima a Kurtz por el único camino que –Conrad imaginó– podría acercarse un hombre civilizado a otro que se halla en lo profundo de la selva: navegando río arriba. Marlow dirá: “Remontar ese río era como viajar hacia los más tempranos comienzos del

mundo, cuando la vegetación floreció en la tierra y los grandes árboles eran reyes. Un río vacío, un gran silencio, una selva impenetrable”. Es decir, el viaje que realiza Marlow, y que antes que él realizó Kurtz, constituye también un viaje hacia un tiempo pretérito; uno en el que todavía la luz de la razón no imperaba en el mundo y el hombre podía toparse casualmente, con la oscuridad del inconsciente. Para impedir que Marlow llegue a su destino, Kurtz intenta detenerlo o disuadirlo, enviando a un grupo de nativos para que ataquen el pequeño vapor en que viajaban él y sus hombres. Durante el enfrentamiento muere uno de los miembros de la tripulación de Marlow. Pero Kurtz no quiere matar a Marlow, aunque tiene la certeza de que cuando Marlow llegue, él morirá.

Al emprender el viaje río arriba hacia donde está Kurtz, Marlow, que no persigue ni el poder ni la riqueza, va en pos de una visión y una sabiduría. La visión de la sombra, a la que pocos europeos habían tenido el valor de mirar de frente y que él intuye que puede ser la fuente clave de un conocimiento sobre sí mismo al que ese andamiaje que es la civilización le impide tener acceso. El lector sin embargo puede quedar indeciso sobre si eso que Marlow espera conseguir está allá en lo profundo o es más bien una sabiduría que provendrá de recorrer el camino. Quizás la respuesta más fácil es pensar que hay dos premios a los que todo viajero puede acceder: el que se deriva del recorrido, que para Marlow constituye la mejor oportunidad para preparar su mente y su cuerpo para experimentar algo de lo que Kurtz sintió mientras se internaba en lo profundo de la selva y al hacerlo desarrollar empatía con aquel a quien persigue. Y está el otro conocimiento, aquel al que espera acceder al llegar a su destino. Es posible que mientras viajaba, Marlow se haya preguntado: ¿Qué sintió Kurtz cuando se asomaba a esos abismos oscuros cuya experiencia le es negada al hombre civilizado? Marlow, mucho tiempo después de sucedidos los hechos, recordará a Kurtz y pensará: “La suya era una oscuridad impenetrable. Lo miré como se mira a un hombre que yace en el fondo de un precipicio al que nunca ilumina la luz del sol”. Esa visión que tuvo Kurtz de la profundidad de su propio abismo, el valor con que contempló las caras más oscuras de la naturaleza humana, era ese conocimiento al final del camino lo que Marlow tanto ansiaba. “Y quizás en esto reside toda la diferencia; quizás toda la sabiduría, y toda la verdad y toda la sinceridad, simplemente están comprimidas en ese inapreciable momento de tiempo en el que pisamos el umbral de lo invisible”. Las figuras que usa Marlow para describir la experiencia de Kurtz son de una rara y oscura belleza poética: “el fondo de un precipicio en el que no brilla el sol”, o “pararse sobre el umbral de lo invisible”. Quizás Marlow logró empatizar con Kurtz hasta el punto de visualizar él mismo ese abismo oscuro que Kurtz había contemplado y que se asemeja a aquello que el psicólogo Carl Gustav Jung designa como *la sombra*, una

parte oscura de nosotros mismos cuya existencia negamos con mucha frecuencia y cuyo reconocimiento constituye una etapa ineludible en el proceso de individuación. La filosofía de la Ilustración pretendía iluminar al mundo con la luz de la razón al tiempo que persistía en promover su sistemático desencantamiento, despojándolo de mitos, magia, fantasía, en suma, de las múltiples metáforas del inconsciente. Uno debería pensar que Marlow tuvo acceso a las dos clases de conocimiento. Por tanto, una moraleja de la historia de Conrad es que todo viaje hacia las profundidades de los laberintos con que nos topamos en nuestro mundo interno, así como de aquellos con los que nos topamos en el mundo externo (que son espejo y metáfora de los primeros), nos presentan riesgos y nos prometen un premio.

Epifanía

Lo extraordinario en Kurtz, lo que no es común a otros que han realizado ese viaje hacia la profunda soledad de la selva, es su capacidad para hacer a un lado los velos y figuras fantasmales, reales o imaginadas, y mirar las consecuencias de los actos que ha cometido durante la temporada que ha pasado en el infierno. Es lo que se podría llamar una oportunidad para la lucidez, que le llegó como epifanía, como revelación que se prendió y apagó fugazmente justo antes de morir. Como si la grandeza de Kurtz naciera de su capacidad para darse cuenta de su locura, las atrocidades cometidas. La lucidez le llegó tarde: “Creo que el conocimiento le llegó hacia el final, solo cuando fue realmente el final”, dice de él Van Shuyten, uno de los hombres blancos a los que Kurtz había encantado. Muchos conocen esas últimas y memorables palabras: *The horror, the horror*. Permiten imaginar qué clase de cosas extremas había sido capaz de hacer, propiciar o auspiciar. Como aquellos rituales inefables (*unspeakable rites*), aquellas danzas sagradas que bailaron los salvajes para Kurtz delante de él.

La historia que nos cuenta Conrad también muestra lo innecesario que era el viaje como recurso para conocer las tinieblas, las propias o las de otros. Conrad señala al comienzo de la novela, hablando a través de Marlow, que en el río Támesis, donde estaba navegando placidamente, en el pasado había tribus bárbaras muy distintas de las que uno se podía seguir en África. Una consecuencia de esto es que, aunque cuando el hombre civilizado se adentra en el corazón de la selva ignota y oscura, su moral y sus normas de conducta pueden relajarse, diluirse y llegar a la obliteración en la vecindad de un centro urbano como Londres, que es modelo de civilización. En el pasado remoto también hubo barbarie, y se cometieron en esos tiempos actos tan atroces y brutales como los que cometió Kurtz en el corazón de África en el presente. Y nada garantiza que, si la civilización se rasga o desgarrar, esta clase de actos no puedan volverse a cometer, no de un modo puntual y circunstancial sino más bien masivo, en el corazón del Reino Unido, o en el mis-

mo corazón de Europa. El Holocausto es una de las evidencias más trágicas de lo frágil que es ese velo o costra al que llamamos civilización.

Hay otro mensaje más críptico que nos envía Conrad en esta novela. Que el poder con el que uno se topa en el seno de la selva o, alternativamente, en el corazón de la civilización, es la mejor metáfora de la oscuridad. O quizás se podría parafrasear esta proposición afirmando más bien que este constituye una de las peores amenazas a la civilización. Lo que nos llevaría a pensar que quizás Kurtz se marchó al corazón de la selva buscando la esencia del poder. Conrad nos dice que Kurtz era un hombre con carisma y genio, pero sobre todo, tal como lo recuerda Marlow, era un hombre con un don de palabra mágica y envolvente que hipnotizaba. “Sus palabras –recuerda Marlow en cierto pasaje–, tenían para mí, para mi mente, la maravillosa capacidad de sugestión que tienen las palabras que escuchamos en los sueños, frases proferidas en las pesadillas”. Y en otro pasaje dice: “Oh sí yo escuché más que suficiente. Y yo estaba también en lo cierto. Una voz. Él era muy poco más que una voz. Y yo lo escuché –la escuché– a esta voz –otras voces– todas ellas eran muy poco más que voces –y el recuerdo de esa época persiste a mi alrededor, impalpable, como la vibración agonizante de un inmenso farfalleo, tonto, atroz, sórdido, salvaje, o simplemente cruel, carente de todo sentido”. En esa palabra mágica que Kurtz pronunciaba residía su poder; era esta palabra la que lo había enredado y tejido una red de la que luego no pudo escapar. Es como si el poder mismo se hubiese trocado en una gigantesca y compacta madeja, un ovillo pegajoso tejido con palabras, en el que el rey se internó poco a poco hasta que, de repente, un día se dio cuenta de que ya no podía salir. Había olvidado cómo salir. Es en esa clase de olvidos cuando se pierde la lucidez. La embriaguez, la corrupción de la carne y del espíritu, la desfiguración y decaimiento del cuerpo y de la mente, contribuyen a destruir la lucidez. El tiempo había atrapado a Kurtz dentro de ese ovillo que era el ámbito sobre el que gobernaba y dentro del cual ejercía su poder. Lo que él creyó que eran nuevos hilos de esa madeja, de repente se dio cuenta de que no eran otra cosa que hilos discursivos, constituidos por los silogismos que habían construido sus palabras vacías, las promesas incumplidas, las mentiras que había propuesto como verdades de seda, aunque tuviera la certeza de que tan solo eran ilusiones. A Kurtz lo perdió su búsqueda concupiscente de un poder que había ejercido a su arbitrio en su pequeña comarca en el interior de la selva, manipulando como titiritero los hilos discursivos con los que quiso tejer una red que atrapara en su interior a todo los que creyeron en él como si fuera un dios. En la película de Coppola, justo en el momento en que llega Marlow, Kurtz lee el poema de T.S. Eliot, *The Hollow Men*, cuyo epígrafe dice: “Mistah Kurtz, He dead”.

(Continúa en la página 11)

ENTREVISTA >> LINA MERUANE, CHILE, 1970

“Nos encontramos siempre con la vulnerabilidad de nuestros propios cuerpos”

Lina Meruane es narradora, ensayista y dramaturga. Algunos de los reconocimientos que ha recibido son la Beca Guggenheim (2004), el Premio Anne Seghers (2011) y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2012)

CLAUDIA CAVALLIN

Cuando transitamos por los caminos diversos que se apropiaron del uso de la literatura como parte de la historia, vemos claramente cómo Lina Meruane incluye en sus obras —escritas en español o en inglés y traducidas en cinco idiomas—, los arduos tropiezos de las relaciones familiares, metafóricamente representados a través de nuestros ojos. Meruane, quien fue galardonada con el premio Sor Juana Inés de la Cruz, por su novela *Sangre en el ojo* (2012), sigue recibiendo valiosos reconocimientos por reasentar a sus lectores, desde ese mundo oculto de los pensamientos refugiados en la ceguera, hacia los valores de una mirada atenta, frente a todo lo que sucede a nuestro alrededor.

Claudia Cavallin: En primer lugar, quisiera felicitarte por el Premio Metrópolis Azul 2023, otorgado al valioso conjunto de tu obra. Iniciándonos con tu novela *Sangre en el ojo*, vemos cómo un cuerpo, el de Lina ante la ceguera, refleja su existencia en la oscuridad de una casa vacía, en la entidad de su pareja temerosa, en la metáfora de una ausencia de luz, y en aquella ceguera interna que, como señalan, era “mi odio ciego a esa vida de la que quería divorciarme”. ¿De qué otra cosa más profunda se aleja Lina a través del no-mirar? ¿Del quiebre de una identidad que varía en los idiomas o en los países donde ella habita?

Lina Meruane: Querida Claudia, en primer lugar, muchísimas gracias. A más de una década de haber pensado y publicado esta novela, he adquirido cierta distancia para leerla desde un lugar más crítico del que tuve cuando la escribí. Lo que yo percibo en Lina es que, al dejar de mirar hacia el exterior y conectarse, de manejar subjetiva y visual, con ese mundo, el de los otros, concentra su mirada en su propia sobrevivencia. Este es un personaje que va moviéndose hacia un lugar más oscuro, en el sentido metafórico del término, al exigirle a la medicina, y a su médico, que se cumpla la promesa de la mejoría del paciente. Ella está determinada a sobrevivir, a recobrar la vista, a recuperar un ojo, y en ese sentido se va aliando a un individualismo cruel y brutal. Entonces, me parece que allí hay una transformación de la identidad de la mujer, que pensamos siempre como una identidad de cuidado, una identidad de sacrificio, hacia otra que la pone en otro tipo de alianza, con el patriarcado, con el médico, con el individuo, con las cuestiones más extremas de nuestra sociedad actual.

C. C.: Me mudo ahora a otra de tus obras que nos lleva al imperio de la mirada en la escritura. En *Zona ciega* (2021) volvemos al poder en los ojos, cuando citas a José Saramago, a Carlos Droguett, a John Milton. En un



LINA MERUANE / RODRIGO FERNÁNDEZ, CREATIVE COMMONS

contexto político, ¿qué significa abrir los ojos? ¿Darnos cuenta de la diatriba que nos amenaza a todos, como en Chile?

L. M.: Me parece interesante cómo articulas la primera pregunta con la segunda, porque creo que aquí el gesto mío se repite, y una ciudadanía con los ojos cerrados solo parece estar mirándose a sí misma, únicamente sometida a los mandatos del poder, un poder neoliberal. Entonces, abrir los ojos también es mirar a los otros. Esa conciencia y lucidez de la mirada —de la mirada atenta, de la mirada crítica—, que ocurrió en un momento puntual en Chile, hace que la policía militarizada chilena, y, diría, del mundo, quiera volver a negar la crítica, a inhabilitar a la ciudadanía para la protesta. Al mismo tiempo, quieren hacerlo de manera precisa y literal, atacando los ojos, encegueciendo, para obligar a los otros a no mirar. Es la extrema violencia y también, para el Estado, es exhibir su impulso del capitalismo gore, como diría Sayak Valencia. Allí, el gesto allí es doble: por un lado, es obligar a la ciudadanía a volver a cerrar los ojos, cegándola, y por otro es hacer esto de una manera tan extrema y tan gore, tan sangrienta, que esa violencia termina en representar y exhibir la fuerza del Estado.

C. C.: Concentrándonos en ese abrir los ojos que relatas, en tu obra también mencionas a Borges, su valentía y heroísmo ante la ceguera. No obstante, cuando te refieres a las mujeres añades que “valentía es una palabra que rara vez se le adjudica a una mujer y aún más raramente a una mujer que declara su sufrimiento o lo traspone en su obra”, pues “en la escritura de las mujeres la pérdida está desacreditada, es vista como un acto declarativo sin densidad literaria, carente de todo valor”. ¿Cómo defines el símbolo de la ceguera entre nosotras?

L. M.: A mí me llamó la atención la

Gabriela Mistral, Marta Brunet, Josefina Vicens, de mediados y finales del siglo XX, prefieren solo hablar de sus dificultades físicas en cartas, en entrevistas íntimas, pero no escribir sobre ellas. Esto de que las mujeres no hablen de sus cuerpos, de sus pérdidas, de sus maternidades, con o sin hijos, ha sido silenciado y, en ese sentido, la ceguera es sencillamente otro objeto u otra condición que marca en las mujeres socialmente un signo de debilidad.

C. C.: Desde esa condición, actualmente, ¿cómo se asume la posición de la mujer? Citas a Guadalupe Nettel, para señalar que cada ceguera es un idioma distinto...

L. M.: Guadalupe Nettel es una de esas escritoras, tiene dos libros que tratan sobre el tema de la ceguera: en uno, *El Huésped* (2006), la ceguera se politiza y en otro, *El cuerpo en que nació* (2011), hace un relato más testimonial sobre un problema en su propio ojo, sin ocultarlo y, al mismo tiempo, sin debilitar su posición narrativa. También hay otras como Mercedes Halfon, en *El trabajo de los ojos* (2017), quien es un claro ejemplo de una escritora más joven, que profundiza en el tema de la ceguera y la dificultad visual. Verónica Gerber habla de su ojo torcido, Cristina Rivera Garza sobre su miopía, María Gainza sobre la osadía del nervio óptico. En todos estos casos hay una valoración de ese “no mirar” directo, de esa mirada lateral, torcida, dificultada, un poco ciega, que les permite a las escritoras jóvenes, las de mi generación y menores, producir otras perspectivas, otros saberes, es decir, producir conocimiento.

C. C.: Partiendo de esta idea de una conexión que va más allá de lo corpóreo, retorno ahora al *Sistema nervioso* (2019) y al símbolo de la familia. De nueve los pronombres, Ella, Él, o las categorías en mayúscula como Padre, Primogénito, Mellizos, Amiga, amplían la identidad anónima y compartida de los protagonistas. En cosas simples, como las notas de estudio intervenidas que allí aparecen, hasta en las más complejas como las infames sonrisitas de las enfermeras y de las jóvenes auxiliares que están acostumbradas al exhibicionismo de sus pacientes ¿Existe una ceguera colectiva que nos impide ver ciertas crisis corpóreas?

L. M.: *Sistema nervioso* es una novela que escribí pensando en una familia que está articulada en torno a sus problemas físicos. Con esto quiero decir que es gente muy atenta a la materialidad y a la vulnerabilidad de los cuerpos, tanto los propios como los de la familia, más todo lo corporal en el entorno de cada uno de ellos. Antes o después, nos encontramos siempre con la vulnerabilidad de nuestros propios cuerpos, de nuestros familiares, o del entorno más amplio, y vivimos de manera directa o indirecta, o solitaria, las fragilidades de nosotros. Por supuesto, alguna gente prefiere cerrar los ojos frente a esta situación porque permanentemente estamos en contacto con una suerte de condiciones que nos confieren vulnerabilidad. Esta es la gente que estaría menos preparada para una crisis tan poderosa como una pandemia.

C. C.: Entonces, ¿hubo cierta premonición en tu escritura ante la posterior crisis de identidad y de valores que vivimos todos con la pandemia del COVID-19?

L. M.: Escribí una tesis doctoral, que ahora es un libro llamado *Viajes virales* (2012), sobre la pandemia que le tocó a mi generación en la década de los ochenta y de los noventa, del siglo pasado. En ese momento, una pan-

demia era una sentencia de muerte para quien contraía el virus del SIDA, el VIH y, en las generaciones posteriores, una enfermedad endémica todavía de muchísimo cuidado y que sigue matando gente. Yo no creo que mi novela —ni yo misma—, haya tenido algún tipo de premonición, lo que yo tengo es una preparación para pensar en la pandemia y en las enfermedades que vienen, por un lado, de mi propia condición de salud, que ha sido compleja desde la infancia. Siendo miembro de una familia de médicos, aunque yo misma no lo sea, siempre estoy muy atenta a las situaciones y a los casos clínicos. Yo escribí sobre esa pandemia y pensé en su recurrencia, en sus signos, en sus respuestas y, en cierta medida, yo misma estaba preparada para la pandemia del COVID-19, pero porque la he estudiado. No me parece que hubo una premonición, sé que no era una premonición, porque como lectora de los temas de salud sabía que, en algún momento, íbamos a tener una pandemia zoonótica, es decir, una pandemia por contacto muy cercano con especies con las que no debemos tenerlo. Esas especies tienen virus que, si se pasan a nuestros cuerpos, nos encuentran sin inmunidad y, por tanto, nos pueden matar. Así que, más bien, hubo una premisa y pensaría, por llevarlo de vuelta a la novela, que en ella los personajes también estaban capacitados para una pandemia de la manera siempre incierta en la que uno podría prepararse para algo de esa categoría.

C. C.: Finalmente, quisiera hacerte una pregunta sobre *Plan equis* (2022), que ha sido definido como el retrato de las familias chilenas ante la ideología, ante la presencia de una relación madre/hija donde, políticamente, la primera es de derecha y la segunda de izquierda, mientras generacionalmente cuestionan un supuesto legado allendista, ya que la hija descubre a “La Madre envalentonada. La Madre arrebatada. La Madre salida de madre”. Ante una crisis política presente, ¿cómo definirías la figura de una madre?

L. M.: Gracias por mencionar este cuento que apareció primero en inglés y después en español. *Plan equis* es un relato largo que escribí para antología en inglés cuya comando estaba la idea de cómo contar el golpe de estado chileno. Yo pensé en una situación tal vez poco conocida y es que, durante el gobierno del presidente Allende, socialista, democrático, y también durante el largo periodo de la dictadura militar, el país estuvo dividido. Quería contar cómo eso ocurre, cómo se piensa y se trabaja en una situación de madre e hija, donde hay una gran confrontación ideológica y posiciones totalmente opuestas. Al mismo tiempo, hay un lazo de amor que es el familiar, donde esas conversaciones políticas se vuelven mucho más complejas. En este relato yo narro una gran tensión entre la madre que apoyó la dictadura y una hija historiadora, socióloga, quien ha estudiado el tema, pero no lo ha vivido. La hija ha podido entender, más panorámicamente, cómo ocurrió el golpe y cuáles fueron sus efectos. Allí hay una tensión muy grande pues, al contar la historia desde el punto de vista de una hija que descubre a la madre envalentonada, arrebatada, salida de lo que es ser madre, una madre que está convencida de que su posición es la única y verdadera, querría también pensar en el problema de la certeza y las *fake news*, que completan y martillan las verdades únicas. En Chile, esto nos lleva a una crisis política del presente, en la que todavía hay un país que no se pone de acuerdo en cuál es la verdad sobre ese pasado. Justo ahora, me interesan estas figuras femeninas que encarnan todas las nociones del patriarcado capitalista autoritario y creo que es importante sacar a las mujeres, en general, y a las madres, en particular, de una serie de posiciones estereotipadas sobre la bondad y el sacrificio, por un lado, y la demonización, por el otro. Uno de los proyectos de mi escritura ha sido otorgarle a la presencia de los personajes femeninos una densidad y una subjetividad mucho más compleja. ●

*Una versión más extensa de esta entrevista está disponible en la sección *Papel Literario*, en www.el-nacional.com.



declaración que hace Borges pues, a la vez que se niega a contar el posible drama de su ceguera, la reconfigura como un modo de vida de los valientes. Me interesaba esta idea porque la pérdida, en Borges, y en muchos otros hombres de esta generación o anteriores, se ve como un obstáculo que un hombre valiente debe superar. La pérdida está reconfigurada allí de una manera épica, mientras que en las mujeres la pérdida es una condición de debilidad. En una mujer, nadie piensa en la pérdida más que como una declaración sentimental que debilita su posición. Entonces, lo que les pasa a las escritoras y, sobre todo a las escritoras ciegas sobre las que también hablo en *Zona ciega*, es que prefieren callar cualquier pérdida o falencia física, no sea que caigan en el campo de la debilidad y de la pérdida de las valoraciones de sus propias obras, cosa que les pasaba con demasiada frecuencia a las escritoras de antaño. Las mujeres escritoras como

PUBLICACIÓN >> ENSAYOS DE FEDOSY SANTAELLA

Un libro en blanco

Narrador y poeta, Fedosy Santaella (1970) incursiona ahora en el ensayo. El que sigue pertenece a *Las libretas*, libro recién publicado por ABediciones (UCAB)

FEDOSY SANTAELLA

Es curioso leer en el diccionario que una libreta es un libro, y resulta curioso, porque, en su primer momento, la libreta se conforma de páginas en blanco y, por el contrario, asumimos que todo libro está escrito: compramos libros, vamos a ellos porque están escritos. Las librerías, claro está, los venden rellenos de letras, si no qué sentido tendría. Pero, tal como se ha dicho, un libro no necesariamente tiene que estar escrito. En su primera acepción, la Real Academia señala que un libro es un conjunto de muchas hojas encuadradas que forman un volumen; no dice, por ningún lado, que debe estar escrito. De modo que, en ausencia de la especificación, podemos asumir que un libro puede estar conformado por hojas en blanco.

Cabe acotar que libreta es sinónimo de cuaderno. Ambos, eso sí, son libros. No obstante, para la Real Academia, una libreta, antes que nada (quiero decir, en su primera definición) es un pan de una libra.

¡Qué maravilla que una libreta sea pan, alimento, esa cosa de los dioses que llamamos harina! Y no digo esto de gratis: en *El taller blanco*, Eugenio Montejo compara el aspecto artesanal de la escritura poética con lo que concibe como el taller blanco, aquellas viejas panaderías, “como ya no existen”, donde se amontonaba leña, se almacenaban cientos de sacos de harina y se disponían los rectos tabloncillos donde la masa tomaba cuerpo lentamente durante la noche antes del horneado. En esos lugares, repletos de harina, la blancura “lo contagiaba todo: las pestañas, las manos, el pelo, pero también las cosas, los gestos, las palabras”.

Montejo dice que la trastienda de la panadería de su padre fue su taller de poesía y que cuando escribe poe-



FEDOSY SANTAELLA / @VASCO SZINETAR

mas lo hace guiado por las “técnicas” que aprendió allí (el oficio en la nocturnidad, el reposo de la masa/poema, la leña que arde como lo acumulado en la vida). Por los caminos de la reflexión que me ocupa, no puedo menos que pensar en la libreta también como un taller, el lugar en blanco donde ensayamos ideas que irán a darle vida a textos más complejos, donde depositamos las pequeñas iluminaciones más o menos frecuentes que le dan sentido a la escritura y a nuestra vida. Delacroix escribe en uno de sus diarios: “Todos los días que no se han anotado equivalen a días que no han sido”.

Sigamos, no obstante, con la libreta, y por allí derivemos hacia el cuaderno. La segunda definición de libreta es, ya sí, la de un libro pequeño o un cuaderno destinado a las anotaciones o cuentas. Nada más acertado que señalar la libreta como el lugar de las notas, esas observaciones manuscritas y de carácter marginal. Porque la nota suele ponerse al margen, y la libreta podría ser algo así como el libro de notas al margen de otro libro que se está escribiendo y borrando constantemente: el libro de nuestra mente. Vilas-Mata escribió *Bartleby y compañía* como un libro de notas al margen de libros que no fueron escritos por autores que dejaron de escribir. La libreta, en cambio, son notas

al margen de un libro que siempre está reescribiéndose, de un libro que fluye, que no se detiene ni siquiera en la muerte, porque la humanidad toda es pensamiento que no para de escribirse. Mark Strand dijo en alguna parte que al hombre le tocó ser la conciencia del Universo. El hombre piensa y habla y escribe sobre los acontecimientos del Universo; es su testigo.

Pero ya parezco Tristram Shandy, incapaz de explicar cualquier cosa de manera sencilla. La libreta, reto-

mo, es el libro de las anotaciones y los adeudos (las mías llevan aquí y allá afanosos compromisos monetarios) y el cuaderno es un conjunto de pliegos de papel, doblados y cosidos en forma de libro donde se “escriben algunas noticias, ordenanzas o instrucciones”. Así, pareciera ser que el cuaderno es el territorio de asuntos más formales. Existe incluso el cuaderno de bitácora, que registra las incidencias de los viajes marinos, que sin duda es cosa seria, porque con el mar no se juega. Se dice así del cuaderno

“

Montejo dice que la trastienda de la panadería de su padre fue su taller de poesía”



El gran vallenato, el memento mori de Joaquín Ortega

“Estas historias no tienen piedad, pero al mismo tiempo, de una extraña manera, son compasivas. Su lenguaje te envuelve, te lleva por un laberinto de imágenes en vértigo y te arroja al centro del horror. No puedes parar de leer, aunque sepas que su lenguaje cubista y barroco te está llevando a los abismos más oscuros de la humanidad”

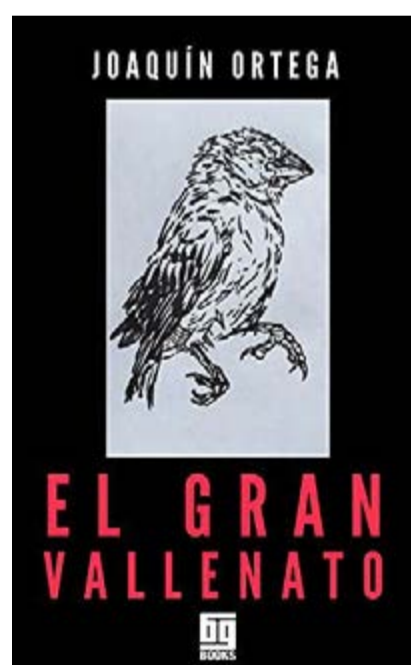
FEDOSY SANTAELLA

Joaquín Ortega nos entrega el libro *El gran vallenato*, relatos teñidos de género negro, de momentos cargados de tensión, de originalidad y de personajes fascinantes que no quisiéramos conocer en persona. ¿Qué es el gran vallenato? Pues podríamos decir que *Gran Vallenato* es en lo que se convirtió la Gran Colombia. Aunque las historias de este particular libro transcurren en Venezuela, me he quedado con la sensación de que ocurren en todas partes y en ninguna, lo que resulta inquietante, porque al comprender esto te ataca una sensación de desconsuelo y de amenaza

que no te suelta. Aunque no pretende serlo, *El gran vallenato* es un libro apocalíptico, distópico. Es Latinoamérica en cien años o dentro de pocos años, o incluso ahora mismo. Es nuestro continente hiperbolizado desde ya, llevado a los extremos del mal y del azar. Del mal y del absurdo. Ese absurdo regala momentos de desconcierto, pero también de un particular humor en el que el lector reconoce al Joaquín Ortega de la radio y de la televisión.

En consonancia con esa atmósfera de fin de mundo, este libro pareciera estar narrado por un predicador, y allí reconocemos a Ortega visionario que se aferra a la Biblia y a sus

creencias religiosas o espirituales para advertirnos que vamos directo al desbarrancadero. Digo pues, que esta voz que cuenta las debacles de *El gran vallenato* es la de alguien que ama el mundo y está lleno de furia porque el mundo es una porquería. Por alguien que sabe que con solo mostrar los abismos del hombre está haciendo su trabajo de anunciador del apocalipsis y su solicitud (o exigencia) de enmienda y redención. Sus personajes son, están vivos, y él los deja ser. Y si son imbéciles son imbéciles y mueren como imbéciles. Y si tienen un alma sensible y leen libros de botánica luego de matar, pues tienen un alma sensible y leen



libros de botánica luego de matar.

Estas historias no tienen piedad, pero al mismo tiempo, de una extraña manera, son compasivas. Su lenguaje te envuelve, te lleva por un laberinto de imágenes en vértigo y te arroja al centro del horror. No puedes parar de leer, aunque sepas que su lenguaje cubista y barroco te está llevando a los abismos más oscuros de la humanidad, allí donde una vida no vale nada y donde el dolor es el salario del día por tu buen trabajo

de bitácora: “Libro en que se apunta el rumbo, velocidad, maniobras y demás accidentes de la navegación”.

Pienso también en los cuadernos de clases. En ellos los alumnos anotan el conocimiento del profesor, las ciencias, la moral y la cívica, el análisis retórico y gramático, pero también, de vez en cuando, no se dude, pergeñan un dibujo erótico, o mejor, pornográfico, quizás como una forma de rebeldía contra la magistratura, contra el orden establecido, contra el cuaderno. O no contra el cuaderno, porque, valga decir, en ese instante el cuaderno se convierte en cómplice, amigo cercano, gran ojo que les hace un guiño a los chicos y sonríe con ellos.

Los cuadernos, para mí –en mi idea de lo que es un cuaderno–, llevan cuadrículas o rayas. Están sometidos a un parámetro, a una línea a seguir. Un cuaderno trae zonas restringidas y senderos permitidos. Las líneas azules, horizontales, indican el camino seguro, de la verdad y las buenas maneras. La línea roja (ah, roja), el lugar prohibido, el *No pase perro bravo*, la zona de peligro, radiactiva del margen. La línea roja vertical nos advierte que allí nada debemos poner, que de por allá no somos, que allá es la Nada, el vacío, la muerte. Al otro lado de la línea roja habitan las bestias y los demonios y quién sabe si nos espera un militar y su fusil.

Por eso yo prefiero las libretas sin líneas, en blanco, libres libretas abiertas, aquel campo blanco de flores negras, sin previos recorridos del arado intransigente. Y no hablamos solamente de la escritura. Porque una libreta es del dibujo inevitable. El cuaderno con rayas, ya lo he dicho, nos previene, nos dice, “Aquí tan solo se escribe, no te atrevas a otra cosa”. La libreta no, la libreta es también una invitación al dibujo. Hay algo allí, en la hoja en blanco, que suelta la mano, que libera al lápiz, nuestra mirada y nuestras ganas. La hoja en blanco desata algo en nosotros. Y lo mismo va para la libreta. El libro que es la libreta no solo invita a la escritura, sino también al dibujo, que siempre ha tenido algo de niño, de inútil belleza y, ante las geometrías del cuaderno, algo de magnífica rebeldía.

Las libretas son quizás el lugar intermedio entre la idea y el concepto, entre la imagen y el lenguaje, una frontera de transición pero también de equilibrio. Recuerdo lo que Remedios Varo dijo en alguna entrevista: “A veces escribo como si trazase un boceto”.

Y así, entre el chispazo, el dibujo, la anotación, la frase y el desalojo del olvido (o su intento), las libretas existen, y es así como nosotros –por lo menos yo– somos de ellas, incontestables devotos. ☺

**Las libretas*. Fedosy Santaella. ABediciones, UCAB. Caracas, 2023.

en las calderas del infierno.

Así de delirantes son sus historias, y así de delirantes y magnífico es su lenguaje que es y no es de ninguna parte. *El gran vallenato* es, ya lo he dicho, una nación, un continente, un no-lugar, y como no-lugar es un no-reposo, una no-casa, una no-paz, una no-alma. En nadie puedes confiar en estas historias, porque nadie tiene alma.

La literatura es un lugar para golpear y despertarte. Un lugar para alzar la frente de vez en cuando y mirar alrededor. Porque no miramos, amigos, no miramos alrededor, y vamos dormidos a nuestros trabajos tóxicos o a pasear por plazas comerciales protegidos por el aire acondicionado. Así que la literatura está allí susurrándonos al oído, y no nos dice exactamente “Acuérdate que vas a morir”; no, lo que nos dice es “Acuérdate que estás muerto”, y nos da el cachetón y nos resucita.

Pero nadie se asuste, *El gran vallenato* es una lectura adictiva, que te exige pero que te lleva, que te golpea pero que disfrutas. Joaquín Ortega lo ha logrado, nos ha abofeteado una vez más, por nuestro bien. Y ahí estamos nosotros, sus lectores, para sobarnos la mejilla y agradecerlo. ☺

**El gran vallenato*. Joaquín Ortega. Ediciones Breingush Master, 2023.