

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



Kálathos ediciones ha puesto en circulación el volumen *Diario de la peste*, el diario que el narrador venezolano llevó entre enero de 2020 y julio de 2022. Se publican aquí las primeras nueve entradas del mismo

EDNODIO QUINTERO

Sábado, 25 de enero, 2020.

Dar inicio a un diario en un día tan señalado pudiera tener algún significado “esotérico”, en el cual, por supuesto, no creo pero que me servirá de excusa para intentar registrar lo que suceda en el día a día a lo largo de un año. ¿Por qué escogí el inicio del año de la Rata para esta nueva aventura que a primera vista pareciera una descarada exhibición del yo? Pues no lo sé. La rata es un animal rastrero que tiene mala prensa en el mundo occidental. Sin embargo, es muy apreciada por los chinos que la sirven en algunos restaurantes como un exquisito manjar. Quién sabe cuántas habremos comido en los pequeños trozos de carne del chop suey. Desde el punto de vista simbólico se asocia a la rata con la inteligencia y la astucia, pero también con la agresividad y la pestilencia.

Leo *Vamos, venimos*, la última novela de mi admirada Victoria de Stefano. En la página 122 escribe: “La cifra pura y simple de la estéril, por inútil, espera de potencias ajenas a nuestro dominio, aquellas potencias de las que solo somos fantoches”. Acaso somos juguetes del destino, me pregunto yo.

El filósofo francés Pascal Quignard (cuyo signo se corresponde con el año chino de la Rata, nace el 23 de abril de 1948, al igual que mi hermana Leyte, 5 de julio de 1948, y mi amigo Enrique Vila-Matas, 31 de marzo de 1948), con quien comparto su admiración por las *Confesiones* de San Agustín, escribe en alguna parte: “Solo existen tres mundos: verdugos, víctimas y muertos”. Cito de memoria.

Breve crónica de una desgracia: once chicos, entre ocho y dieciocho años, mueren calcinados en un cañaveral de Aragua. Por esa zona se acostumbra prender fuego a los cañaverales para cazar conejos.

Domingo, 26 de enero, 2020.

Conmoción en el mundo del deporte por la muerte de Kobe Bryant.

¿Quién recordará a los chicos calcinados en Aragua?

En un almuerzo con Alicia y su amiga Marbella me entero de algunas anécdotas acerca de la increíble, azarosa y milagrosa vida del doctor Andrés Zavrosky, matemático ruso de fama mundial, que huyó de la URSS del cruel Stalin atravesando Siberia y llegando hasta las costas de Japón. Vivió varios años en el país del sol naciente y luego de una estancia en Brasil recaló en Mérida, mi herida. Tuve la suerte de ser alumno suyo en Estadística II, curso que dictaba en la Escuela de Ingeniería Forestal. El profesor Zavrosky era un personaje fascinante, genio del cálculo, poseía una memoria prodigiosa y además sabía catorce idiomas. Desde su llegada a Mérida vivió con la familia de Marbella. Todas sus hermanas le decían abuelo, y a la hermana menor, Analydis, cuando era apenas una ni-

ESCRIBE ANTOLÍN SÁNCHEZ LANCHO: Sin embargo, ni Garrido, ni Balza ni nadie más podía imaginarse que *Caracas sangrante*, más que representar la violencia de los años noventa vaticinaba un escenario mucho peor. Si alguien duda, basta revisar las estadísticas (...) de asesina-

tos acaecidos en el país en el período 1981-2020 indicando el total por quinquenios. 1981-1985: **8.835**; 1986-1990: **9.682**; 1991-1995: **19.374**; 1996-2000: **27.743**; 2001-2005: **48.189**; 2006-2010: **73.902**; 2011-2015: **118.676**; 2016-2020: **106.557**.



•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo e. riveranelsonrivera@gmail.com/https://www.elnacional.com/papel-literario/ •Twitter @papeliterario

NARRATIVA >> DÍAS DE CONFINAMIENTO



EDNODIO QUINTERO / © LISBETH SALAS

Diario de la peste

ña le enseñó inglés y japonés. Creo que el profesor Zavrosky merece un amplio perfil, incluso una biografía. ¿Me atreveré?

Martes, 28 de enero, 2020.

Consulta con el doctor Hernán González, el oftalmólogo que me atiende desde hace años. El año pasado, una infección hospitalaria afectó seriamente mi ojo izquierdo, el doctor Hernán ha intentado salvarlo. Dice que lo mejor será un trasplante de córnea. Vamos a ver, dijo un ciego y no vio un coño.

Trabajé tres horas en mi novela *Moza tan hermosa*.

Kobe Bryant, la Muguruza, España muestra su espalda ibérica.

Margo Glantz cumple noventa años.

Miércoles, 29 de enero, 2020.

Curso de literatura japonesa. Ihara Saikaku. Tentación de concertar un *mikkai*. Creo que por los vientos que soplan será mejor proponerle un *shinju*.

Domingo, 2 de febrero, 2020.

¡Capicúa!

En la madrugada, Rosbelis y yo vimos la película *Parásitos* del director coreano Bong Joon-ho. Rosbelis la definió como un film sobre la pobreza. A mí me pareció una puesta en escena acerca de la familia. Creo que ambos tenemos razón.

Martes, 4 de febrero, 2020.

Muerte de George Steiner. Todo el mundo comenta su entrevista “póstuma” publicada en *El País* de España. Leí a Steiner hace mil años en su magnífico y esclarecedor ensayo *La muerte de la tragedia* publicado por Monte Ávila en su época dorada. Recuerdo también esa maravilla que es *Lenguaje y silencio*. Tuve la suerte de

haber asistido en el Palacio de Bellas Artes de México DF durante mi estancia sabática en la UNAM a una conferencia de Steiner, traducida y moderada por mi amigo Adolfo Castañón. Dos días después, en el auditorio de la Escuela de Filosofía y Letras de la UNAM, Susan Sontag con su característico mechón blanco a lo Miguel Aceves Mejía dictó la suya (su conferencia), que al final derivó hacia una charla con estudiantes, y ante una pregunta acerca de la presencia de Steiner en México dijo sin que le temblara la voz: “Ah, ese judío pedante”.

Miércoles, 5 de febrero, 2020.

Curso de Literatura japonesa. Leemos fragmentos escogidos de *Yo, el gato* de Natsume Sōseki. Referencias a las guerras de Japón con China (1895) y Rusia (1905). Le muestro a los estudiantes –diez, incluyendo a Rosbelis, Jesús Duque (Chucho) y tres oyentes más– un precioso libro con ilustraciones de shunga (arte erótico japonés), un par de libros de manga actual, incluyendo *El detective basura*, el preferido de mi amigo Ryukichi Terao. Y el primer tomo, también en manga, del *Gengi monogatari* de Murasaki Shikibu (la genial novelista de la primera década del siglo XI): la colección completa en doce tomos me la regaló en 2007 Yoshinori Ogawa, un estudiante japonés de Literatura Hispanoamericana. Recién llegado a Tokio, en septiembre de 2006, Yoshinori fue mi guía por esa inmensa metrópoli hasta que regresó Ryukichi que andaba de gira veraniega por España con un grupo de estudiantes de la universidad femenina de Yokohama. Con Yoshinori he mantenido el contacto durante todos estos años.

Ambiente muy relajado en el curso de hoy. Nos divertimos de lo lin-

do con alusiones a Jesucristo, Balzac, Esquilo y la tortuga que le destrozó el cráneo, Haruki Murakami y su supuesta obsesión por el premio Nobel, el harakiri de Yukio Mishima, la muerte por “sobrebarriga” de Kōbō Abe y con algunos chistes freudianos. Un estudiante distraído preguntó si Kōbō Abe se había intoxicado en algún restaurante colombiano de Tokio donde servían el plato típico llamado “sobrebarriga”. Risas y más risas. Roxana aclaró que el genial autor de *La mujer de la arena* la había palmeado como San Lucas: muerto de hambre y harto de cucas.

Muerte del centenario Kirk Douglas. Recuerdo *Espartaco* y *Senderos de gloria*, ambos films de Stanley Kubrick protagonizados por el padre de Michael Douglas. A propósito de los entretelones de la filmación de *Espartaco*, Kubrick cuenta en sus memorias que a Kirk Douglas mientras lo maquillaban y aguardaba entre dos o tres horas para salir a escena, un ayudante le llevaba una chica, de las muchas que aguardaban afuera, para que se la almorzara. Dos por sesión para envidia de Kubrick que era monógamo y fiel.

Viernes, 7 de febrero, 2020.

Día muy productivo. Siete páginas de la revisión de “El silbato y el espejo”, un cuento de Kōbō Abe traducido por Ryukichi. Más tres nuevas páginas de *Moza tan hermosa*.

En *El País* de España aparece una entrevista con mi amigo Héctor Abad Faciolince a propósito de la aparición de su diario *Lo que fue presente*. La edición colombiana salió en diciembre, y aprovechando el viaje de María Magdalena a Bogotá se la encargué. Es un libro muy extenso que he estado ojeando con interés. Aprecio mucho a Héctor, es un tipo muy

franco y generoso. Lo conocí en la Feria del Libro de Medellín en enero de 1995 y desde entonces hemos mantenido una bonita amistad. Sin duda alguna, el mejor y más notable de los libros de Héctor es *El olvido que seremos*, extraordinario testimonio sobre el asesinato de su padre por parte de unos paramilitares.

Sábado, 8 de febrero, 2020.

Por la noche recomienzo la lectura de la novela de Samuel Beckett, traducida al español ibérico con un título arbitrario: *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. En el original: *Dream of Fair to Middling Women*. Fue su primera novela, Beckett la escribió a sus veintiséis años y fue publicada póstumamente por decisión expresa del autor. La he venido leyendo muy lentamente, capítulo a capítulo, rumiando cada frase. Al retomarla encuentro unos párrafos subrayados que no resisto la tentación de citar aquí:

“Leer a Balzac es como obtener la impresión de un universo cloroformizado. Es dueño y señor de su materia, puede hacer lo que le venga en gana, puede predecir y calcular hasta las mínimas incidencias, puede escribir el final del libro antes de haber terminado el primer párrafo porque ha convertido a todos sus personajes en repollos mecánicos y puede dar por hecho que se queden quietos donde sea necesario o que se pongan en marcha a la velocidad que sea y en la dirección que el mismo decida”.

Menuda cachetada al realismo balzaciano. Lo de “repollos mecánicos” me parece sencillamente genial. ☺

**Diario de la peste*. Ednodio Quintero. Pórtico: Héctor Abad Faciolince. Kálathos ediciones. España, 2023.

NOVELA >> LA CRISIS VENEZOLANA

Javier Moro hace historia, política, denuncia y literatura en *Nos quieren muertos*

Javier Moro tuvo la tentación de hacer un libro sobre el chavismo y se dio cuenta a tiempo de que por ahí no iba la historia. Este escritor, Premio Planeta y superventas, se ocupa del caso Venezuela, y lo hace con una novela de acción en la que todo lo que cuenta es verdad, y es la verdad del proceso de Leopoldo López bajo el régimen tiránico de Maduro y Diosdado Cabello, y es la historia del sufrimiento de Lilian Tintori y su transformación de figura de TV en activista por la libertad de su marido. *Nos quieren muertos* es un thriller en el que no faltan los villanos

JUAN CARLOS ZAPATA

La silla

En el estudio de Javier Moro está la silla en la que se sentaron Leopoldo López y Lilian Tintori y contaron la historia central de *Nos quieren muertos*. En ella también recordaron y narraron Antonieta Mendoza de López y Leopoldo López Gil, la madre y el padre de Leopoldo López. Y estuvieron las hermanas y otros personajes de “esta novela de acción” en la que, dice Javier Moro, todo es verdad, ya que el producto es una novela de no ficción en la cual se cuenta la verdad de Leopoldo López, “su verdad”, sobre la persecución, cárcel y tortura que sufrió bajo el gobierno de Nicolás Maduro. La silla perteneció a la mamá de Javier Moro, doña Bernardette Lapierre, quien murió en 2019, y en esa silla extensible de color piel, le gustaba leer a doña Bernardette. Cientos, muchas, tal vez quinientas entrevistas hizo en total Javier Moro, allí en la vieja silla del estudio, o por teléfono y zoom, o en otros lugares de Madrid y España, en Washington, en Miami, al conjunto global de personajes con los que le interesaba hablar y sacar adelante el libro que es también, señala, “la historia de muchos venezolanos”. El propio autor grababa y transcribía las entrevistas, arduo trabajo que, sin embargo, tiene la recompensa de que al hacerlo, se entra en el fondo de las voces, en lo profundo de los sentimientos, en los detalles de la historia, y así el relato se mete dentro del autor, desde la piel hasta la memoria, y lo recuerda, y camina con él, y se levanta con él, pues Javier Moro trabaja desde las siete de la mañana, hace un alto hacia mediodía y hacia la tarde vuelve a retomar la escritura, y sigue este horario y esta rutina hasta que termina, para que el libro no se le



JAVIER MORO / GRUPO EDITORIAL PLANETA

escape del cuerpo. *Nos quieren muertos* es el libro sobre la épica de Leopoldo López. Su inhabilitación política, la cárcel tras las rejas, la cárcel en casa, su refugio en la embajada de España y la huida. Es la historia de Lilian Tintori, su mujer enamorada, que salta de ser presentadora de programas de TV a convertirse en una activista y figura política por la causa de la libertad del marido, y de pronto se ve reunida con el papa, con Mariano Rajoy, con Felipe González, con Donald Trump, entre otros líderes del mundo. El libro de Javier Moro es un ayudamemoria para los venezolanos que seguimos de cerca los episodios desde que Nicolás Maduro se alza con el poder hasta la huida de Caracas y la llegada a España de Leopoldo López. El acierto de Javier Moro es hacernos vivir de nuevo la historia y ponernos a decir, ¿todo esto ocurrió? ¿Pueden ocurrir tantos episodios en tan poco tiempo? Pues ocurrió eso y mucho más. Porque el otro acierto de la novela es que relata lo que no entonces no vimos. Lo que entonces sufrían los protagonistas. Lo que no se podía leer en un titular de prensa ni en las redes sociales. Lo que solo sabían ellos, el torturado en prisión, y los torturados también en casa, en las calles, en el país, porque cuando alguien tiene un amigo o un familiar preso, se sufre la tortura que sufre el preso, se sufre de otra manera, pero al fin y al cabo se sufre como esposa, como madre, como padre, como hermano, como amigo, como activista de una causa. Por si fuera poco, esta es la historia, y qué historia, de los que encarcelan, los que torturan, los que matan, los que siembran el terror, los que, dice Javier Moro, han secuestrado a un país, y aplican un manual de uso, el método de las dictaduras, el que impone el régimen de Cuba en Venezuela, el manual de “un Stalin pasado por el trópico”.

La foto

Conserva Javier Moro en su estudio una foto histórica debidamente montada, con marco y cristal. La del rey Juan Carlos I recibiendo a Carlos Andrés Pérez en el aeropuerto de Barajas en noviembre de 1976. Era el primer viaje de Pérez a España, y era el primer viaje de un presidente de Venezuela a España y Europa, venía Pérez de un largo recorrido, y había estado en la reunión de la Internacional Socialista en Ginebra de donde se trajo a Madrid al joven dirigente del PSOE, Felipe González. La foto es del momento previo en que Pérez le informará al rey que trae contrabando y el contrabando es Felipe González, quien ingresará a España clandestino por la puerta de atrás, pero entrará. En la foto, caminando hacia donde es-

tán a punto de juntarse y saludarse el Rey y el presidente Pérez, camina Julio Moro, el papá de Javier Moro, a la sazón jefe de campo y operaciones en Europa de Viasa, la línea aérea bandera de Venezuela. Y la foto con el papá vestido de piloto es la prueba de los vínculos tempranos de Javier Moro con Venezuela, de sus veranos a los 17 años en la selva, en el Salto Ángel, en el río Orinoco, el río Apure, Caracas, Barquisimeto, San Fernando de Apure. Imaginen a Javier Moro haciendo *autostop* de Caracas a Cumaná, Javier Moro cuando no era Javier Moro, haciendo *aviónstop* en el aeropuerto de La Carlota para ir al sur, al Amazonas venezolano. Ese Javier Moro siguió yendo a ese paraíso que era Venezuela, y escribió un reportaje sobre un campamento en el Alto Orinoco, y las visitas a la selva lo llevaron a estudiar Antropología. Ese Javier Moro entonces soñaba con vivir en Venezuela. Y dicho esto a nadie puede extrañar que por allá en 2014 y 2015 y 2016 y en los años siguientes, este mismo y otro al mismo tiempo, Javier Moro, leía sobre un preso político, y leía sobre una esposa y una madre que movían cielo y tierra por sacarlo de la cárcel, y un día estaban en Madrid, y otro en Roma, y otro en París, y otro en Washington. Y es el mismo Javier Moro que mucho después conocería a Leopoldo López y a Lilian Tintori y se dio cuenta de que había allí una historia que debía ser contada, y le gustaba, le gustó como “vector” el relato de Lilian Tintori, hija, novia, esposa, mujer, compañera, activista, y con la ventaja de que Lilian Tintori, sabe contar, sabe decir las cosas, y mientras la oía, Javier Moro cayó en cuenta de la palpitante historia de la que Lilian Tintori, le pareció, a veces ni siquiera era consciente. Así que se puso manos a la obra en 2020, y en 2023 estuvo listo el libro. Nunca se planteó hacer un libro solo para venezolanos. Pensó en un público internacional, un público medio que se identificara con Lilian Tintori y Leopoldo López, y la familia de ambos. No le caben dudas a Javier Moro que Leopoldo López encarna la imagen del héroe clásico terco, que mantiene sus ideas, que se empeña en sus principios, que prefiere ir a la cárcel antes que poner en riesgo su carrera política, y es la misma terquedad o consecuencia, compara, de Alexéi Navalny en Rusia y de monseñor Rolando Álvarez en Nicaragua. ¿Por qué se entregó Navalny? ¿Por qué Monseñor prefirió quedarse en Nicaragua? ¿Por qué Leopoldo López optó por entregarse a los villanos? Pudo haberse ido. Pudo haber comenzado una nueva vida en Miami. Pudo haberse empleado en una multinacional. Javier

Moro entendió que la respuesta a la pregunta de por qué no huyó, la obtendría escribiendo el libro, y es una respuesta que el lector encontrará en *Nos quieren muertos*.

Los afiches

En el estudio de Javier Moro, entre y sobre las estanterías de la biblioteca, hay varios afiches. Afiches de promoción de los bestsellers que ha escrito. Y los afiches arrojan la pista de la dilatada carrera de este autor que ya se acerca a los 70 años de edad, pero que desde hace 30 vive de los derechos de autor, y ganó el Premio Planeta en 2011 con el *Imperio eres tú*, y eso también da cuenta de la calidad de la obra, y que sea traducida, y que se lea en sitios tan remotos como India y Brasil. Este es el autor que ha escrito *Nos quieren muertos*. Sobre Venezuela escribimos los venezolanos reportajes, ensayos, análisis político, testimonios, y venezolanos como Moisés Naim, Karina Sainz Borgo, Saskia Luengo y María Elena Morán, novelas, y el mexicano Enrique Krauze un excelente ensayo sobre Hugo Chávez, *El poder y el delirio*, pero nunca un novelista de España o de cualquier otra parte del mundo, y superventas para mayor fortuna, había tomado el riesgo de abordar el caso Venezuela. Javier Moro estuvo tentado a escribir un libro sobre el chavismo. “Quería contarle todo. Pero había que elegir”. De todas formas, *Nos quieren muertos* es una obra política. Es una denuncia. Es un manifiesto. Es un grito. Y es acción. Es un thriller, con personajes que el lector podrá clasificar sin necesidad de recurrir a los exquisitos méto-

El otro preso

El lector puede llorar. Pero también a veces puede reír. En *Nos quieren muertos* está la historia de Gilber Caro. Un ex delincuente que Leopoldo López le abrió las puertas de la política y se redimió, llegó a ser diputado. Es experto en prisión, experto en sufrimiento, experto en tiempo muerto. Pero Gilber Caro no es solo el dirigente de Voluntad Popular, el partido fundado por López: es el amigo, es el hombre consecuente, dispuesto a volver a la cárcel por pedido de su líder. “Leopoldo se mete en la boca del lobo por idealismo y Gilber Caro por hacerle un favor a su amigo”. Gilber Caro es el caso de los personajes secundarios que se roban una película y ganan el Oscar, y en cierto modo en este libro es el héroe sentimental, cuyo rol conmueve. “Él solo merece un libro”, sentencia Javier Moro.

dos del crítico. Los villanos de la novela son los villanos de un país. Javier Moro los enumera con facilidad, Diosdado Cabello, Nicolás Maduro, Jorge Rodríguez, Delcy Rodríguez, el ministro Miguel Rodríguez Torres, la jueza Susana Barreiros, el fiscal Franklin Nieves y la fiscal general, Luisa Ortega Díaz, entre otros. Cabello, obsesivo con Leopoldo López, de quien quería su cabeza, quería hacerlo su preso, y meterlo en la cárcel. “Era su gran victoria. Era su preso”. Los hermanos Rodríguez, “la personificación del mal, represores, vengativos, melifluos, que quieren hacerse amigos y al mismo tiempo te están metiendo la puñalada”. La jueza Barreiros, “ella es mala de principio a fin”. Pero están los otros. Los tres jóvenes que, a pesar de la tortura, se mantuvieron firmes y se negaron a declarar contra Leopoldo López. Representan la dignidad y la conciencia del país. Como digno Quintero, el custodio en la cárcel de Leopoldo López. Digna la lingüista Rosa Amelia Asuaje, que construye un testimonio honesto, y no sucumbe ante las presiones del chavismo, siendo ella chavista. Digno el embajador de España, Jesús Silva, que se atreve a más de lo que el cargo le permitía para proteger a Leopoldo López, huésped en la embajada. “Me sentí orgulloso de la diplomacia española”. Es la mujer de Silva la que saca a López en la maleta del carro que ella misma conduce con placa diplomática para que pueda huir. Digno Rajoy por llevarle la contraria a sus asesores y recibir a Lilian Tintori, entrevista que le abre las puertas de los gobiernos de Europa. La verdad es que en la novela España parece un escenario. El poder de España, y sus figuras clave. Rajoy, José María Aznar, Pedro Sánchez, José Luis Rodríguez Zapatero y Felipe González. Este con mención especial. El primer dirigente de peso de la izquierda que critica al chavismo, que lo condena, que dice lo que es. “Ahí empezó el fin del chavismo”, señala Javier Moro y lo afirma en el sentido de que desde entonces ya nadie se comió más el cuento del chavismo libertario. “Por eso yo quería que Felipe presentara el libro”, y lo presentó. Zapatero y González, apunta, representan las dos caras de la izquierda en España, y muestran la fractura que sufre. Este es el libro. Nada de ficción. Aunque “todo está dramatizado y todo es verdad”. Si faltaba poco, hay un valor agregado en el libro. La estrategia de cómo se defiende a un preso político de un régimen autoritario, represor y asesino. Lea el libro y siga el guion que siguieron Lilian Tintori y Antonieta Mendoza, por si, y Dios no lo quiera, le tocara defender a un preso político de esos lobos llamados Maduro y Cabello. ●

ENSAYO >> AMOS OZ, ESCRITOR ISRAELÍ

Premiado una y otra vez –Premio Israel de Literatura (1988), Premio Goethe (2005) y Premio Príncipe de Asturias de las Letras (2007), Amos Oz (1939–2018) fue novelista, cuentista, ensayista y articulista. Su obra ha sido traducida a casi 40 lenguas

ELIZABETH ROJAS PERNÍA

Lo que me rodeaba no me interesaba. Todo lo que me interesaba estaba hecho de palabras.
Amos Oz



AMOS OZ / THE TIMES OF ISRAEL

Las palabras citadas en el epígrafe encierran una profunda verdad del pueblo judío: su historia, su religión, sus orígenes están indisolublemente ligados a la palabra. Primeramente, es la palabra directa de Yahveh, dictada a Moisés, mediante una zarza ardiente. Luego, Dios le habla a quien sería el gran patriarca del pueblo judío, Abraham, el primer *navi* o intermediario: “Y siendo Abram de edad de noventa y nueve años, se le apareció Jehová y le dijo: Yo soy el Dios Todopoderoso; anda delante de mí y sé perfecto. Y aún más: Deja tu tierra natal y la casa de tu padre, y ve al país que yo te mostraré. Yo haré de ti una gran nación y te bendeciré; engrandeceré tu nombre y serás una bendición. Bendeciré a los que te bendigan y maldeciré al que te maldigan, y por ti se bendecirán todos los pueblos de la tierra”. Estas palabras sellan un pacto indisoluble y una promesa. Y todo esto ocurre mucho antes de que el hombre, a su vez, le hablara, dialogara con Dios. Es de la palabra, de una sola vía, con intermediación o directa, como surge la historia de este pueblo, su religión y su literatura. Es en la Palabra donde reside el vínculo sagrado y eterno entre Dios y su pueblo.

II Nada más empezar su gran novela autobiográfica, *Una historia de amor y oscuridad*, Amos Oz (Jerusalén, 1939 - Tel Aviv, 2018), nos introduce en esa complejidad lingüística que era la vida de sus padres y de los millones de judíos que poblaron el mundo antes de la creación del Estado de Israel, en 1948, cuando, por fin, el idioma hebreo se entronizó como oficial en el país que se asentó en los antiguos territorios, que una vez, muchos siglos antes, ya había sido hogar de este pueblo errante. Sus progenitores, políglotas, decidieron que su hijo –quien llegaría a ser uno de los escritores más entrañables, premiados e importantes de Israel–, solo hablaría hebreo:

“Por cultura leían sobre todo en alemán y en inglés, y por supuesto por la noche soñaban en yiddish. Pero a mí me enseñaron única y exclusivamente hebreo: quizá temían que si aprendía otros idiomas también yo quedaría expuesto a la seducción de la espléndida y mortífera Europa. En la escala de valores de mis padres, cuanto más occidental fuera algo, más culto resultaba: Tolstói y Dostoievski eran afines a su alma rusa, pero creo que Alemania –a pesar de Hitler– les parecía más ilustrada que Rusia o Polonia, y Francia más que Alemania. Inglaterra estaba para ellos por encima de Francia”.

En este breve párrafo Oz nos muestra la ambigüedad que a los judíos del siglo XX les producía Europa. ¿Cómo no admirar a sus grandes y exquisitos escritores, y al mismo tiempo no temer a la mortífera seducción que la cultura europea, que terminó por asestar el golpe mortal casi final a esta raza, podía ejercer sobre ellos?

Así que el pequeño Amos creció en

Las historias de oscuridad y amor de Amos Oz

una especie de torre de Babel hogareña, pues él aprendía exclusivamente el hebreo –lengua recuperada y vuelta a la vida por el enorme esfuerzo que desde el siglo XIX inició Eliézer Ben Yehuda para reunificar al pueblo judío–, y sus padres (Yehuda Arie Klausner, nacido en Lituania, y Fania Mussman, nacida en Polonia), en cambio, se hablaban entre ellos en ruso o en polaco, sobre todo, para que el hijo único que procrearon no pudiera entender sus conversaciones.

Este escritor en ciernes ya sentía desde muy niño la fascinación por la sensualidad que las palabras le producían y hacían hervir su imaginación y el anhelo por lugares menos polvorientos que la tierra donde inició su vida:

“Las palabras ‘cabaña’, ‘prado’, ‘pastora de ocas’ me fascinaron durante toda mi infancia. Tenían el aroma sensual de un mundo auténtico, alejado de los polvorientos tejados de uralita, de los montones de chatarra, los cardos y los áridos terraplenes de una Jerusalén asfixiada por el yugo del verano abrasador. Bastaba con susurrar ‘prado’ para oír el mugido de las vacas con pequeñas campanas al cuello y la corriente de los arroyos. Con los ojos cerrados veía a la pastora de ocas descalza, que me parecía sexy hasta la locura aun antes de saber nada”.

Sentimos también su irrefrenable sentido del humor cuando nos cuenta que, a veces, paseando con su padre por Jerusalén, y este le señalaba a alguien con admiración, “¡Mira, ahí va un intelectual de renombre!”, él pensaba que *renombre* era una enfermedad de las piernas puesto que los señalados señores caminaban con piernas tambaleantes acompañados de un bastón que tanteaba las calles delante de sus pasos.

Y más fino humor cuando recuerda que aún niño, pero ya siendo un ávido lector, descubre que su barrio era enteramente *chejoviano*:

“Kerem Abraham, nuestro barrio, pertenecía a Chéjov. Al cabo de los años, cuando leí a Chéjov (traducido al hebreo), tuve la certeza de que él era uno de los nuestros: el tío Vania vivía justo encima de nosotros, el doctor Samuilenko se agachaba y me tocaba con sus anchas y fuertes manos cuando tenía anginas o difteria, Ibaski, con sus eternas migrañas, era primo segundo de mi madre, y los sá-

bados por la mañana íbamos a oír a Trigorin en la Casa del Pueblo”.

El retrato que nos regala de la vida en el lado de Jerusalén donde creció –muy diferente del esplendor de la zona sofisticada y culturalmente fascinante que floreció durante el Mandato Británico durante los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX– nos muestra su aguda capacidad de observación y la riqueza que ya le habían aportado a su joven alma sus múltiples lecturas, después de todo creció en hogar de apenas treinta metros cuadrados, pero repleto de libros.

Su afilado sentido crítico, que estaba ya instalado en su temprana sensibilidad, le permitía ver las contradicciones de los adultos que lo rodeaban, “los tolstoianos del barrio”, quienes se declaraban ardientes pacifistas, deseosos de arreglar el mundo, profundamente compenetrados con la naturaleza, ¡pero eran incapaces de cuidar una macesta en sus casas!

Amos creció –y no era el único– sintiéndose temeroso del mundo exterior, o *el Gran Mundo* como lo llamaban, cuando no se referían a él como “civilizado, exterior, libre o hipócrita”. Y que el pequeño solo conocía por su colección de sellos:

“El mundo entero estaba lejos, era atractivo y enigmático, pero muy peligroso y hostil para nosotros: no quieren a los judíos porque son perspicaces, astutos y sobresalientes, pero también escandalosos y jactanciosos”.

El futuro ganador del Premio Príncipe de Asturias de las Letras pronto se dio cuenta de que el mundo exterior, otro mundo, también crecía dentro de Israel; los jóvenes nacidos y educados en Israel eran diferentes de los judíos de la diáspora, eran “bronceados, robustos, silenciosos y eficientes”. Eran los pioneros y pioneras. “Y allí donde ellos vivían ocurrían las cosas verdaderamente importantes”. En todo caso, eran muy diferentes a los habitantes de Kerem Abraham, la zona donde Amos y sus padres, juntos a muchos ruidosos chejovianos, vivían.

En aquel lugar, más allá de las montañas se estaba construyendo un nuevo país. Allí se araba el desierto y se componía una nueva poesía; allí los desechos humanos eran materia prima para hacer un pueblo luchador. Con todo esto empezó a soñar el joven

Amos, que en ese momento todavía se apellidaba Klausner, pues no había ocurrido la tragedia que lo llevó a cambiar su apellido: cuando él aún era un niño de doce años su depresiva madre se quitó la vida. A los catorce, él se fue a vivir a un kibutz y escogió el apellido Oz, que en lengua hebrea significa coraje...

La experiencia de vida en el kibutz, labrando la tierra, quedó tatuada en él, pero años después diría reiteradamente que “El kibutz fue un gran intento de cambiar la naturaleza humana, pero es imposible porque no puede cambiarse. Era naif pensar que, si todos visten y trabajan lo mismo, saldrán personas mejores sin egoísmo, celos, etc. Era un sueño”.

Mucho de la literatura de Oz gira en torno a las familias. Es de lo que le importaba escribir, y al hacerlo, nos hablaba de su pueblo, de su larga y sufrida historia, y también daba voz al sentir íntimo para el cual no siempre existían palabras en esa lengua hebrea recién desempolvada, y en esa raza tan acostumbrada a inhibirse después de siglos de represión:

“...en aquella época había una gran carencia de palabras: el hebreo no era aún una lengua natural, y por supuesto no era una lengua íntima, era difícil saber lo que ibas a decir cuando hablabas hebreo. Nunca podían estar seguros de no hacer el ridículo, y ese miedo al ridículo los atemorizaba día y noche. Tenían un miedo mortal. Incluso personas como mis padres, que sabían bastante bien hebreo, no lo dominaban del todo”.

Y fue la palabra que retrata, revela y comparte lo íntimo, uno de sus mejores aportes a la literatura hebrea contemporánea. En su novela *Mi querido Mijael*, Jana, la joven protagonista, narra el momento en que conoció al hombre con quien se casaría, así:

“Un día de invierno, a las siete de la mañana, yo iba por las escaleras. Un joven desconocido me agarró del codo. Su mano era grande y fuerte. Vi unos dedos cortos con las uñas planas, unos dedos pálidos con pelos negros en los nudillos. Se apresuró a evitar mi caída. Me apoyé en su brazo hasta que cesó el dolor. Me sentía confusa porque era humillante estar así, de repente, delante de extraños: ojos curiosos y escrutadores y sonrisas maliciosas. Y estaba desconcer-

tada porque la palma de la mano del joven desconocido era ancha y cálida. Cuando me sujetó sentí el calor de sus dedos a través de la manga del vestido de lana azul que me había hecho mi madre. Era invierno en Jerusalén”.

Con lo cual, sus palabras no solo abren una enorme puerta para que penetre la intimidad, al describir no solo el día, el lugar y las manos, dedos, uñas del joven que sostiene a la protagonista, sino también al transmitirnos el estado de ánimo de Jana, sus sensaciones y turbación al contacto con Mijael. Y sí, como escritor, se coloca cómodamente en la piel de una mujer. Mujer que ha sido considerada una moderna Madame Bovary. Nada menos.

III Su postura política frente al complejo e incendiario tema palestino-israelí le cosechó severas críticas y ser acusado muchas veces de *traidor*: Era firme partidario de crear un Estado Palestino Independiente, que pudiera coexistir junto al Estado de Israel, como única alternativa para ambos pueblos:

“No hay otra solución porque los palestinos no se van a ir, no tienen adónde. Los judíos israelíes tampoco nos vamos a ningún lugar, no tenemos adónde. No podemos ser una gran y alegre familia porque no somos una familia. Somos dos familias muy infelices. Debemos dividir la casa en dos apartamentos más pequeños. No hay otra opción”.

Quizás Amos aprendió rotundamente la necesidad, y la dificultad, de la convivencia en su sencillo barrio natal, pues hasta la compra semanal de queso para consumo familiar se convertía en un debate ideológico y religioso. ¿Debían comprar el queso producido por los pioneros, aunque era un poco más caro y no tan gustoso como el del tendero árabe de un poco más allá? ¿Obligarse a comprar solo el queso producido en los kibutz no era traicionar los valores universales de hermandad? Pero, de nuevo, ¿comprar queso árabe no era una ofensa sionista? Cualquier opción generaba vergüenza, siempre había un sentimiento de vergüenza presente.

Se empeñó en ampliar la mirada del conflicto palestino-israelí y, por lo tanto, profundizar en el tema del fanatismo dentro de los apenas 20.325 km² del Estado de Israel y fuera de él, pues en su opinión, el fanatismo es algo intrínseco a la naturaleza humana, una especie de gen malo. En su libro de ensayos *Queridos fanáticos*, dice:

“El fanático no discute. Si algo le parece mal, si tiene claro que algo está mal a ojos de Dios, su obligación es erradicar de inmediato esa abominación, aunque para ello tenga que asesinar a sus vecinos o a todo aquel que se encuentre casualmente por los alrededores”.

(Continúa en la página 4)

NARRATIVA >> SEGUNDA NOVELA DE CAROLINA LOZADA

Las vidas minúsculas

Fisiología de las cosas pequeñas, la más reciente novela de la narradora venezolana Carolina Lozada (1974) ha sido publicada en España por la editorial La Moderna

MAGDALENA LÓPEZ

Carolina Lozada es una de las pocas narradoras venezolanas de su generación que aún vive y escribe en su país. Es mayormente conocida por sus cuentos. Entre sus libros de relatos destacan *La culpa es del porno* (2013), *El cuarto del loco* (2014) y *El perro estar* (2019). En los últimos años también ha incursionado en el género de la novela. *Fisiología de las cosas pequeñas* viene a ser la segunda tras la publicación de *Todo es lo que parece* (2023). En ella, como en su anterior libro, detectamos la destreza de una escritura lúdica que no duda en cuestionarse a sí misma al tiempo que plantea ineludibles preguntas alrededor de temas como la soledad, la memoria, el amor y la muerte. Lejos de una escritura de tipo representacional sobre la crisis venezolana tan en boga en la narrativa nacional de los últimos años, Lozada se muestra más interesada en una búsqueda expresiva que dé cuenta de las dimensiones existenciales de pequeños personajes atrapados en tramas cotidianas que puedan ser extrapoladas a distintas experiencias y contextos de nuestra contemporaneidad. En este sentido, sus narraciones comparten aires de familia con ciertas obras de Kafka, Pirandello, Lispector y Di Benedetto, autores que han dejado una fuerte impronta es su propia escritura.

En 2014 Lozada ganó el concurso de cuentos de *El Nacional* con su relato “Los pobladores”. Tratándose del premio de cuentos más importante y antiguo en Venezuela, el reconocimiento que obtuvo visibilizó un tipo de narrativa poco frecuente en lo que va del doloroso siglo XXI venezolano. Con una escritura distanciada de propósitos testimoniales o periodísticos, y de cualquier sensibilidad épica, nostálgica o grandilocuente, su escritura constituye un ejercicio especulativo acerca de la precariedad de lo humano y, a menudo, de las implicaciones de la experiencia del totalitarismo. En “Los pobladores” asistimos al abandono paulatino de una aldea



CAROLINA LOZADA / ©DARÍO SOSA

amenazada por una ocupación que nunca se nos muestra. En esta historia, los últimos sobrevivientes intentarán reconfigurar su utopía por medio del repoblamiento con figuras talladas en madera. Y es que buena parte de la narrativa de Carolina resulta mucho más cercana a ciertas escrituras centro europeas como las de Kundera, Gopodínov, Tokarczuk y Blandiana que a una escritura militante o “comprometida” latinoamericana. Sin embargo, a diferencia de esos autores hay, en muchos de sus relatos, una dimensión corporal y un tono irreverente y juguetón que se *vacila* los dramas de sus personajes, volviéndolos no solo tragicómicos, sino también piezas del “mundo alucinante” caribeño.

Apartando el inicial lirismo de los primeros libros de Lozada, habría que distinguir, quizás, dos grandes faces que a menudo se entremezclan, para entender ciertas características de su narrativa. En los relatos de *La culpa es del porno* y en otros publicados aisladamente en antologías y suplementos literarios, encontramos personajes disparatados cuyas peripecias hilarantes van ganando intensidad a medida que se avanza en la lectura. Las tramas se sostienen sobre cierta hiperbolización de lo corporal; sus excrecencias e incompletitudes, sus defectos y excesos. Así, por ejemplo, asistimos a las divertidas historias de una vegana fundamentalista con un olfato implacable, y a otra sobre un patán Santa Claus con labio leporino. No se trata, cier-



tamente, de un humor inocente. Lo escatológico y lo risible a menudo se expresan en un humor negro que alude a cierta oscuridad de lo humano solo revelado mediante la negación de cualquier altisonancia retórica o ideológica.

Por su parte, los libros *El cuarto del loco* y *El perro estar* suponen un giro en la escritura de Lozada. Tal como la misma autora ha declarado, ambos libros corresponden al período más extremo de la crisis socio-política venezolana cuando, a partir del 2014, la escasez de alimentos y las interrupciones de servicios básicos como la electricidad, el agua y el transporte público redujeron la vida de las personas a la mera sobrevivencia diaria.

Los personajes entonces, aparecen como sujetos aislados en una realidad que los reduce a lo animal, a la disolución de sus propios cuerpos, a la expropiación incluso de la capacidad del habla. La soledad que impide concebir cualquier sentido de comunidad, expresa un ahogo colectivo frente al cual la muerte a veces resulta la única salida. Tal es el desenlace, por ejemplo, en “Balance de una mala idea”, donde una sombra controla el cuerpo de una mujer y no queda otro remedio que morir de inanición para liberarse de la sombra tirana. El hambre invasiva y aniquiladora se expresa igualmente en cuentos como “El desconcierto”, “La vaca” y “Las aves”. La atmósfera opresiva en todos estos relatos hace que el humor que encontrábamos en *La culpa es del porno* se repliegue, para revelar lo humano despojado de toda singularidad inclusive aquella que podría ser tragicómica. Lo animal (las aves, el gato, el ratón, la vaca, el mosquito) enuncia la vida despojada de ciudadanía; aquella que ha sido capturada por un vacío que resulta ser la “forma política del hambre”.

Las novelas de Lozada suponen otro giro en su obra. Un giro que expresa una ruptura, pero también una continuidad. La primera y segunda faces antes descritas parecen reconciliarse para retomar lo lúdico y reforzar la noción de la escritura como divertimento. Esto ocurre, sin embargo, sin abandonar cierta melancolía para ahondar en temas como el de la soledad y la muerte, el totalitarismo

y el amor. En ambas novelas emerge con mucha fuerza la presencia de una narradora que se entromete en la vida de sus personajes para hacer evidentes varias problemáticas sobre la representación ficcional y la (in)dependencia entre el narrador y sus personajes. Los elementos metaficcionales se expresan como un diálogo constante con otros autores (Oz, Varela, Kafka, Grantz, Chejfec, Calvino, Gramcko, De Stefano, entre muchos otros), pero también como una mirada interior sobre el propio proceso al escribir. Aquí reaparece el sentido del absurdo para poner en cuestión la finalidad de toda vida y de toda ficción. Los personajes, antiguos habitantes del cuento “Los pobladores” se reconfiguran ahora viviendo en las ciudades de estas novelas, ya no como personas aisladas en procura de una fantasía restauradora de la utopía, sino como “los pequeños seres” que van dando vida a un tejido de relaciones en los que poder salvar su propia y mínima singularidad.

Fisiología de las cosas pequeñas es y no es una historia de amor. Puede ser leída incluso como una divertida disquisición sobre el vínculo entre el escritor y su obra a través del uso de referentes de la cultura popular y de la alta cultura. La novela se nos presenta como una secuencia de pequeñas historias proliferantes de torno a la relación de una mujer solitaria de “rostro olvidable” con un locutor de piernas cortas. El uso de memoria, la preocupación por el sentido del tiempo, el desmontaje de los estereotipos y la risa acompañan a estos personajes dentro una secuencia de minirelatos que bordean lo ridículo porque, como expresa bien la narradora, “Yo no malgastaré mi ratico de ficción con tanto miserable realismo”. Si en los cuentos de *El cuarto del loco* y *El perro estar* hay un vaciamiento de la vida cotidiana bajo el peso de un poder opresivo, en esta novela se recupera el valor de lo cotidiano sin que, no obstante, se prescindiera de un reconocimiento de la omnipresencia de ese poder. *Fisiología de las cosas pequeñas* nos trae una intimidad recobrada; una intimidad en la que nuevamente el cuerpo y sus pulsiones componen un universo tragicómico que parece decirnos que incluso en contextos totalitarios o meramente autoritarios hay siempre un resto vivo que no puede ser aniquilado. Percibimos que, al desenfocar el centro de nuestros universos referenciales, las vidas minúsculas importan sin que haya una causalidad afectiva, una finalidad histórica o moral que las legitime. La propuesta es la de una comunidad de “solos” en la que la propia voz narradora se integra para decirnos que “a veces la vida no es más que un ridículo e incontinente acontecimiento”.

Las historias de oscuridad y amor de Amos Oz

(Viene de la página 3)

Y enseguida honesto, contundente y consciente de su rol, ¡confiesa que él también fue un fanático sionista-nacionalista con el cerebro lavado durante su infancia en Jerusalén! Pronto descubrió el precio que, a menudo, hay que pagar por atreverse a cambiar. Cuando sus habituales compañeros de juego descubrieron que él se había hecho amigo de un policía británico que hablaba hebreo, conocía casi de memoria la Biblia y creía en la redención que sería la vuelta del pueblo judío a Israel, sus amigos lo tildaron de traidor. Amos tenía solo ocho años y se había atrevido a salir un poco del estrecho círculo sectario que le habían dibujado alrededor. No estaba permitido. Vergüenza.

Con maestría logra colar este tema también en sus novelas. De su perso-

naje Shmuel, en su libro *Judas*, dice:

“Le gustaba mucho dar discursos ante quien fuese, sobre todo ante sus compañeros del círculo para la renovación socialista: le gustaba aclarar, sentenciar, refutar, contradecir, innovar. Hablaba largo y tendido, con placer, con vehemencia y con visión. Pero cuando le respondían, cuando llegaba su turno de escuchar las ideas de los demás, Shmuel enseguida se impacientaba, se distraía y se cansaba tanto que hasta se le cerraban los ojos y la desgredada cabeza caía hacia la alfombra del pecho”.

¿No está aquí descrita una de las características de una incipiente actitud fanática? ¿No es la conducta de interesarnos solo por nuestras propias ideas y mostrar desdén por



las de otros lo que luego puede derivar en sectarismo fanático? Escuchar a los otros, reconocer la otredad, esa premisa básica de la convivencia humana, no está presente cuando el germen del fanatismo se ha activado... Como dejó dicho Machado, “el ojo que ves no es ojo porque tú lo

veas, es ojo porque te ve”.

Este autor galardonado con casi todos los más importantes premios literarios del mundo –solo el Premio Nobel no llegó a estar en sus manos, aunque varias veces fue nominado– recuerda cómo en la inocencia de la niñez, mediante ese ritual que son los juegos infantiles, las razas y credos casi siempre –no siempre– sucumben ante el espíritu lúdico universal. Jana, de nuevo, relata su infancia en un barrio de Jerusalén, donde jugaban niños judíos y árabes, y juntos insultaban a los policías británicos –único enemigo común de entonces– cuando todavía no había aparecido el negro rostro del sectarismo. Todavía eran muy jóvenes. Ya habría tiempo.

“Había un descampado en cuesta con piedras, cardos y chatarra, y al final de la cuesta estaba la casa de los gemelos. Los gemelos eran árabes, Jalil y Aziz, los hijos de Rashid Shajada. Yo era una princesa y ellos mi guardia de Corps. Yo era una conquistadora y ellos mis oficiales.

Yo era guardabosque y ellos cazadores. Yo era capitán y ellos marineros. Yo era espía y ellos agentes secretos. Deambulábamos por calles vacías, nos pateábamos los montes, pasábamos hambre, jadeábamos de cansancio, atormentábamos a los hijos de los ortodoxos, entrábamos a hurtadillas en el monte de Saint Simeón, insultábamos a los policías ingleses”.

Aunque... ya atormentaban a los hijos de *los ortodoxos* y Jana, la niña judía, siempre llevaba la voz cantante frente sus compañeritos árabes... Hmmm.

IV

En el Génesis, que narra la Creación, se dice que en el séptimo día Dios contempla arrobado la belleza de su obra. Esa palabra que inició la larga e intensa historia del pueblo judío, de la literatura judía, y que hasta el siglo XXI ha dado tan magníficos y laureados narradores y poetas, debe tener arrobado, nuevamente, al Creador y Señor de la palabra.☺

NARRATIVA >> NOVELA DE CESIA HIRSHBEIN

Götterdämmerung, el ocaso de los dioses wagnerianos, en clave femenina

“La novela no se queda en la cruel experiencia del campo de exterminio nazi, muestra un proceso de transformación. Comienza con el recuerdo de la invasión nazi a Polonia, la entrada de las tropas alemanas justamente por el pueblo fronterizo de Kozminek donde vivía la familia de Miriam; prosigue con el traslado inhumano en trenes de carga de animales al campo de concentración y con los dolorosos hechos de esos años”

ANA MARÍA VELÁZQUEZ
ANDERSON

La novela *El hilo de Miriam*, de la autora venezolana judeo polaca, Cesia Hirshbein, que reside en la actualidad en México, presenta una historia de supervivencia femenina que es un importante legado para mantener viva la narrativa del Holocausto.

Hirshbein coloca a la mujer en el centro de su narración para mostrar la versión de lo femenino sobre los terribles hechos ocurridos en Europa durante la persecución del pueblo judío en la Segunda Guerra Mundial y, luego, la reinvención de la vida en el nuevo país de los judíos. Su novela es una mirada femenina sobre sus gestas personales. El “hilo” se convierte en un tejido de palabras que representa un trabajo interior de reconocimiento del dolor y de la necesidad de traerlo al presente para reconfigurarlo y darle sentido. A la vez que se exorciza el mal colectivo del pasado judío, se “atan cabos” de la propia historia personal. Leer *El hilo de Miriam* permite establecer un diálogo con el alma a quien trata de sobrevivir en cualquier mundo adverso, sea cual sea su religión o experiencia de vida.

Miriam y su nieta, Débora, se acompañaban en un tejer que superponía tiempos diversos. En esas tardes de encuentro convivían la caricia del mar de Haifa junto con la visión de millones de judíos desaparecidos, muertos o tratando de escapar de una Europa en caos. Miriam conserva la memoria del campo de concentración, pero, también, la de un gran viaje de liberación que la llevó a huir de una Polonia empobrecida por la guerra, cruzar Francia y embarcarse para llegar por mar a Palestina, el *Eretz Israel* de sus ancestros.

Tanta muerte había presenciado en su juventud, durante su confinamiento a trabajos forzados en el campo de exterminio de Auschwitz, siendo apenas una adolescente, que, intuitivamente, la presentía siempre en su vida. Había pasado el tiempo, es verdad. Ya no tenía los quince años de cuando la confinaron, era ya una mujer mayor que compartía la labor



CAMPO DE EXTERMINIO DE AUSCHWITZ / ARCHIVO

del tejido y recordaba una época de mucho sufrimiento. Estaba ya a salvo lejos de los campos del autoritarismo nazi y había vivido una buena vida con su esposo Yehúda. Sin embargo, las deportaciones, los guetos, las pérdidas familiares, el hambre y el frío de los helados campos polacos, aparecían de nuevo en sus visiones de vez en cuando. Por eso tejía, para ordenar un mundo caótico que siempre amenazaba con regresar. Para ella, trabajar, *arbeit*, aquella palabra que colgaba en la entrada de todos los campos de concentración nazis, significaba preservar la vida. Sí, trabajar, pero no esclavizada por los militares nazis, sino trabajar para hacerse de un destino propio, un destino que comenzaría a vislumbrar apenas los nazis, sabiéndose derrotados, abrieron las puertas de Auschwitz el 27 de enero de 1945, y la joven vio la llegada de la prensa y de las cámaras que querían registrar aquel terrible lugar. Fue entonces cuando se dio cuenta de que había sobrevivido y ya era libre.

Cesia Hirshbein presenta en su nueva novela, publicada en México, en 2022, por Ediciones del Lirio, y disponible en su página web, un testimonio femenino de resistencia y de supervivencia. Miriam Linial, su protagonista, es una mujer real que aún vive y que un día le contó su vida a la hermana de la autora, Judith Hirshbein Tiano. La autora le pidió entonces a su hermana que la escuchara hablar cada semana, que anotara todo lo que le dijera y que se lo tradujera del hebreo al español para poder ir armando una novela. La historia le resonó porque se enlaza con su propia historia. Su familia también había sido superviviente del exterminio nazi, pero por suerte, pudo tomar un barco hacia el exilio. El padre de la autora prefirió Venezuela para establecerse porque un familiar había llegado antes al país y le ofreció su ayuda. Cesia Hirshbein conocía su historia familiar y podía llenar los vacíos que los fragmentos de la narración de la otra mujer dejaban. Así se estableció entre ambas un diálogo entre realidad y ficción. La palabra no dicha en su momento por Miriam, por vergüenza, por miedo al rechazo, la retomó ahora la autora y la hizo suya. Con pasión investigadora, por haber sido profesora de literatura, Hirshbein comenzó a indagar. Su hermana era el puente entre la autora y Miriam. De esta forma, una triada femenina tomó el hilo de los recuerdos en sus

manos y construyó un testimonio para el futuro.

En la novela aparece la figura de la superviviente, la joven mujer que se arriesga a tomar un barco y marcharse a un mundo desconocido para hacerse un lugar en la vida. Es la mujer que ama y respeta a sus mayores, pero también la que critica el silencio y la pasividad de los rabinos durante los confinamientos en los campos nazis alegando que así lo quiso *Hashem*. “Ella amaba al Señor. Pero aprendió a la fuerza que no se podía vivir en la inercia” (p.25).

Miriam aprende a vivir en sus propios términos, sin rendirle pleitesía a nadie. En su nueva lengua, el hebreo que tendrá que aprender en su nueva tierra, legará una enseñanza a los demás. Hablará a su nieta de la libertad femenina de elegir su propio destino. Este nuevo mundo de los judíos le había dado una visión nueva de una libertad incluyente; ser emancipada, sí, pero sin olvidarse de las palabras sagradas del rezo que sostuvo siempre a sus ancestros en los momentos de grandes crisis: “*Shmá Israel Adonai ejad...*” (p. 133).

La novela no se queda en la cruel experiencia del campo de exterminio nazi, muestra un proceso de transformación. Comienza con el recuerdo de la invasión nazi a Polonia, la entrada de las tropas alemanas justamente por el pueblo fronterizo de Kozminek donde vivía la familia de Miriam; prosigue con el traslado inhumano en trenes de carga de animales al campo de concentración y con los dolorosos hechos de esos años. Sin embargo, después la novela cambia. Continúa con la liberación del campo y una espectacular huida de una mujer sola, sin dinero ni documentos, su viaje en un barco francés y varios hechos poco conocidos de lo que ocurrió en aquellos primeros años de la posguerra con los sobrevivientes judíos regados por aquí y por allá en una Europa que se había convertido en un solo llanto doloroso. Al llegar tampoco hay tregua. A Miriam la detuvieron y tuvo que ir a la cárcel por indocumentada, como la mayoría de los que vinieron en el barco. Desde su nuevo confinamiento, a través del cerco, podía ver a lo lejos su anhelado objetivo, pero no podía entrar a Haifa hasta que se resolvieran asuntos internacionales que escapaban a su control. Increíblemente estuvo detenida en otro campo de concentración, o de “refugiados”, en la misma

Palestina mientras el mundo se ponía de acuerdo en qué hacer con los judíos supervivientes de los campos alemanes. Entonces se dio cuenta de que no bastaba llegar a la tierra prometida, había que lograr una nueva identidad, adaptarse, aprender una nueva lengua porque ni el polaco ni el yiddish le iban a ser de mucha ayuda. Así mismo, y dolorosamente, Miriam descubrió que, en esos primeros años, a nadie le importaba su testimonio como superviviente porque a muchos les daba vergüenza que los judíos de Europa central no hubieran combatido a los nazis. Aún no había nacido la narrativa de la Shoá. Nació después y fue cuando el mundo pudo ver la magnitud de la tragedia ocurrida. Esto ocurrió gracias a los que conservaron intacto en su memoria el horror padecido.

Miriam estaba clara de que la lucha de los judíos fue su supervivencia. Alejar a la muerte cada noche en el campo de concentración, más que un acto de valentía, fue un acto de fe inquebrantable en la vida y en su devenir. Sin embargo, los supervivientes que iban llegando callaban por “vergüenza, turbación, trauma o negación” (p. 157). Miriam se acordaba de las burlas de los guardias del campo advirtiéndole de que eso les pasaría, de que nadie les creería lo que les habían hecho.

Aún tendría Miriam que esperar para ser escuchada. Solo fue diez años después, cuando atraparon en Argentina al criminal de guerra nazi, Adolf Eichmann, y cuando comenzó el juicio histórico contra este, que se permitió el testimonio a viva voz de los supervivientes. Ahí nació una narrativa propia de la Shoá. Los judíos eu-

ropeos por primera vez fueron escuchados por las autoridades. Dieron su testimonio en las audiencias a petición del fiscal Gideon Hausner, quien encabezó el juicio en 1961, puesto que de los diecisiete países europeos a los que se les pidió que remitieran las pruebas para condenar a uno de los jefes máximos del nazismo, solo nueve lo hicieron. De esa forma se reunificó la memoria de todo un pueblo.

Ese fue el momento del *Götterdämmerung*, “el ocaso de los dioses wagnerianos” (p.158). No fueron los juicios de Núremberg ocurridos entre 1945-1946, contra los jerarcas nazis, los que dieron la oportunidad de poner voz al sufrimiento. El momento en el que las compuertas del dolor realmente se abrieron y el mundo escuchó de primera mano los testimonios de los supervivientes del Holocausto, fue en el juicio a Eichmann, el 27 de abril de 1961. Finalmente se logró la justicia histórica y se cerró el círculo de oscuridad. Aunque por años siguieron los golpes, el hambre y los gritos de los *sonderkomandos*, siempre regresando en las pesadillas de la protagonista: “*Arbeit, achtung, verboten, juden raus*” (p.144).

El hilo de Miriam narra ese importante proceso de creación de una memoria colectiva. Logra transmitir la importancia cultural de ese legado intangible de todo un pueblo. Aquí reside otro aspecto novedoso de esta novela tan bien documentada y narrada impecablemente por una autora que maneja muy bien el recurso del lenguaje.

Bajo la bóveda del cielo de Auschwitz quedó la desolación por siempre, pero también nació la fortaleza de muchos, en especial, la de una joven que pudo vencer a la muerte y medirse cara a cara con ella. Junto con el dolor, quedó la fe inquebrantable en la vida, quedó el espíritu firme, imposible de doblegar del ser humano que es capaz de trascender el horror y volver a comenzar una y otra vez porque así lo exige el momento que le ha tocado vivir. Quedaron intactas la capacidad femenina de resistencia y la esperanza de que todo futuro siempre será mejor. Esta novela de Hirshbein es un testimonio valioso para todas las mujeres del mundo. Con su mirada femenina, enseña a sobrevivir en circunstancias adversas, no una, sino tantas veces como sea necesario. ☺

**El hilo de Miriam*. Cesia Hirshbein. Ediciones del Lirio. México, 2022.



Un extenso reportaje, que recoge el testimonio de numerosos de sus participantes, ofrece un recuento del histórico montaje de *Pinocho* realizado por el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, en 2006. Se publica aquí la primera parte del texto, cuya versión completa puede leerse en la sección *Papel Literario*, en www.el-nacional.com

LUIGI SCIAMANNA

A Nicolás Curiel, director proa del Teatro Universitario de la UCV y a Gonzalo J. Camacho, verdadero Geppetto

Había una vez

Una maestra de primaria llamada Cristina Musacchia que daba clases en el Colegio Michelangelo Buonarroti en la urbanización El Paraíso de Caracas. Esta maestra entre sus alumnos tenía a un pequeño de nombre Luigi. Sucedió que la madre de Luigi un día no pudo buscarlo al colegio y le pidió a su cuñado, Guido, que le hiciera ese quite doméstico. Guido se acercó hasta el colegio y viendo a la maestra Cristina quedó tan prendado que, inspirado por el flechazo de Cupido, comieron *confetti* y en 1975, cuando Luigi tenía 8 años y cursaba el segundo grado “A”, recibió como regalo de Guido y Cristina el que ha considerado siempre como su primer libro: *Pinocho*. Se trata de una edición hecha en Valencia, España, Ediciones Gaisa, publicada en 1967, año de mi nacimiento, y con un resumen de la narración de Collodi según la versión filmica de Disney e ilustrada con las imágenes del célebre estudio del tío Walt. Nada podía imaginar a esa edad que en ese maravilloso regalo hacían alquimia elementos nutritivos como literatura, familia, fe, Italia, historia, lo maravilloso y mágico en lo real, cine y teatro. Pinocho llegó y desde entonces va y viene, pero no se ha marchado...

Poniendo de pie a la marioneta

Año 2005. Continúo como director invitado del legendario Teatro Universitario de nuestra Alma Mater. La Universidad Central de Venezuela. Veníamos de un éxito emocionante. Pero era hora de mirar la programación de 2006 y considerar ya pasar el testigo. Nos tomamos dos semanas para deliberar y la carta que propuse jugar con el elenco era esta. *Pinocho* de Carlo Collodi.

“El Teatro Universitario había alcanzado un nuevo momento en su historia, había estrenado, y llevado a varias salas, festivales y ciudades, una versión de *El proceso de Kafka* y al año siguiente, *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare”. Germán Manrique.

“El montaje de *Pinocho* empezó en un momento de euforia para los miembros del Teatro Universitario. El montaje anterior, *Trabajos de amor perdidos*, había sido un éxito. Luego de varias temporadas en la Sala de Conciertos de la UCV y de giras para presentar la obra en el interior del país, el grupo estaba de lleno de entusiasmo y energía para empezar el nuevo montaje”. Ana María Navas.

“(…) Confieso que tuve la inicial resistencia al cambio; con ganas de continuar explorando textos clásicos, del nivel de Shakespeare. Conocer a Collodi fue distinto, era una historia más cercana a la infancia y tuve la

PINOCHO >> 140 AÑOS DE SU PUBLICACIÓN INTEGRAL

Del *Pinocho* de Collodi al *Pinocho* del Teatro Universitario (UCV)



TEATRO UNIVERSITARIO, UCV, 2006, PINOCHO / ©ROLAND STREULI

inevitable tendencia a pensarla como un teatro para niños; después me di cuenta que más allá de la historia que se nos dio a conocer cuando niños, estaba una historia más adulta, de mucho aprendizaje”. Juan Pablo Rosales.

Pocos de los integrantes del grupo parecían convencidos. Cuando anunciamos el título, las autoridades de la Dirección de Cultura también arquearon las cejas y aún más nuestros colegas amigos y mejores vecinos del grupo El Chichón. Recuerdo una hermosa conversación con el entrañable Edgar Paredes, recordado cariñosamente como Juanacho, estupendo colaborador en nuestros trabajos con el TU, hombre fundamental de El Chichón, y que con muchísima curiosidad quería escuchar los motivos por los que se había hecho tal selección.

“No recuerdo que alguien del equipo hubiera dudado en aceptar. Sobre todo porque cada año hicimos obras muy distintas entre sí, era muy interesante esa exploración”. Germán Manrique.

Como le sucede a la mayoría del público, la inquietud del elenco se debía a que creían conocer de qué se trata *Pinocho* porque recordaban haber visto la versión de los estudios Disney. Hermosísima. Una joya. Sin embargo, una visión muy parcial de la historia completa. Sí, está en el género de la literatura infantil, cierto; pero hablamos de uno de los libros traducidos a la mayor cantidad de idiomas existentes; un libro con aristas religiosas, políticas, históricas, mitológicas, éticas, morales, sociales; un material perfecto para ofrecer una mirada adulta sin desestimar los elementos cándidos que contiene. No tenían por qué desaparecer el grillo, el hada, el zorro, el gato. Se trataba de leer el cuento en otra clave.

“El ambiente estaba cargado de expectativa los días antes de que Luigi anunciara el siguiente proyecto. El día del anuncio, creo recordar que pusimos caras de incrédulos –¿*Pinocho*? ¡En serio vamos a montar *Pinocho*?– y Luigi enseguida nos aclaró que se trataba de una versión para adultos y no de las populares versiones infantiles (...) también tuvimos muchos retos como grupo. El montaje anterior había demostrado que podíamos trabajar de manera armónica. Sin embargo, el montaje de *Pinocho* tuvo algunas trabas. Algunos miembros del grupo comenzaron a faltar a algunos de los ensayos, mientras que a algunos de nosotros memorizar nuestros libretos nos estaba tomando más tiempo del esperado”. Ana María Navas.

“Al principio pensaba que iba a ser un montaje con tendencia hacia lo clásico, pero a medida que fuimos estudiando el texto original, la versión

y montando las escenas, se fue revelando lo poco convencional de la estética y sus denuncias. Sin dudas mostraba rasgaduras del juego político”. Germán Manrique.

Con la necesidad de abrirle al elenco esa ventana, el primer paso debía ser y fue leer juntos y en voz alta el original de Collodi y comentarlo. Lo hicimos en cuatro sesiones fuera de la sede del Teatro Universitario. Resultó un delicioso (re)descubrimiento transitar los episodios de este universal y polémico personaje que (tristemente) ha quedado grabado en la conciencia colectiva solo como emblema de la mentira.

“Con la mano. Qué risa. Era mi propio brazo, de perfil, y lo iba estirando. Estuvimos por varios días dándonos golpes con la idea y al final llegó Luigi un día y dijo: ‘Lo tengo. Es tu propia mano’ Resultó ser lo más sencillo y bonito. Como siempre dice Luigi”. Mauricio Gómez Amoretti.

“No pasó mucho tiempo antes de que empezáramos a comprender que en efecto no se trataba de cualquier versión de *Pinocho*. Recuerdo que poco a poco, cuando las piezas del rompecabezas –o cada una de las escenas– empezaron a juntarse, comencé a comprender que se trataba de la vida de una persona que se enfrenta con los aspectos más crudos y violentos de la sociedad”. Ana María Navas.

Lo que deseaba en ese 2005 era estar muy cerca de Collodi porque, y esto lo sostengo aún hoy, quería servir a los adultos esa historia sin cambiar las claves narrativas porque precisamente en ellas está la gravedad para hablarle también a los más adultos. Condición que está en el centro de la gran literatura infantil. Desde el comienzo, y así lo hicimos saber estando de acuerdo nosotros los integrantes del TU, el montaje sería presentado y promocionado para mayores de 18 años.

“(…) no solo era un cambio radical con lo que se venía haciendo el año anterior con una comedia romántica de Shakespeare; fue un trabajo arduo, con muchos ensayos, un texto con diálogos más densos, pero mucho más interesante; mi trabajo como actor lo vi mucho más nutrido por el personaje que tuve en la obra”. Rodrigo Gómez.

“Era emocionante porque cuando uno está estudiando teatro estas son las cosas que quieres hacer: que hablen, que trasgredan, que escandalicen, que sacudan a la gente”. Germán Manrique.

“Cada ensayo lo recuerdo como una oportunidad de adentrarnos en un clásico, conocido por grandes y chicos... pero con referentes más actuales que lo hacían una propuesta moderna... atrevida, al tiempo que nos invitaba a reflexionar sobre nuestra

realidad en ese momento”. Geraldine Harb.

A partir de las distintas lecturas que se han identificado en la obra original de Collodi, se tomaron las decisiones para trabajar la adaptación. Como sucede en los relatos infantiles, este también es educativo y moralizador. De alguna manera el centro lo constituye la creación de una familia colocándola como eje de la vida en sociedad. Los personajes de Gepetto y el Hada, Pinocho y el Grillo son fundamentales porque cada uno de ellos puede funcionar respectivamente como representación del padre, la madre, y los hijos.

“En mi caso, yo era una estudiante de antropología con algo de experiencia en teatro, pero no con la formación necesaria para emprender el complejo proceso de construcción de personaje. Viendo hacia el pasado, creo que puedo describir este trabajo con la analogía de la escultura. Nosotros nos parábamos en el centro del escenario de la sala de ensayos a demostrar cómo imaginábamos nuestro personaje”. Ana María Navas.

“Luigi tomó lo más oscuro y particular de la novela infantil de Carlo Collodi y los mezcló junto a una crítica social, política, y lo más nefasto de la post guerra italiana; fue una obra controversial, con escenas que te hacían cerrar los ojos, pero un increíble y hermoso mensaje”. Rodrigo Gómez.

Según algunas interpretaciones, Geppetto podría ser la metáfora de Dios creando al hombre usando madera en vez de barro y la estructura del viaje no es más que la transformación de esa criatura de madera en un hombre de carne y hueso; es decir, el nacimiento del ser humano y, detalle importante, a partir del sufrimiento. Una suerte de Pasión. Lo interesante es que leída en estas claves, el Hada madrina vendría a ser una representación de la Virgen María y el Grillo una metáfora del Espíritu Santo. Si seguimos revisando la obra bajo la óptica religiosa cristiana, encontraríamos que los personajes que ayudan a Pinocho podrían ser considerados representaciones del alma y como el alma es femenina, en nuestro montaje estos personajes fueron interpretados por actrices y, en cambio, los personajes que representaban el mal estuvieron a cargo de actores. Al fin y al cabo nuestro contexto era el fascismo y la Segunda Guerra Mundial. Es decir, un asunto de hombres: guerra y totalitarismo. Salvo ella, La serpiente; no solo por la etimología castellana, sino porque la mujer, en lo religioso, estuvo asociada a la tentación, al mal.

“Luigi nos observaba pacientemente, (...) nuestro director aprovechaba los aportes individuales a la vez que

nos hacía sugerencias hasta que lograba que lo que veía en el escenario reflejara lo que esperaba de su imaginación. Así cogió forma el personaje del Grillo; entre sugerencias de Luigi sobre cómo las mantis rozan sus patas delanteras y algunos movimientos del ‘estilo mantis’ que yo había aprendido en clases de kung fu algunos años antes. Por último, el vestuario del Grillo le dio su toque final”. Ana María Navas.

Otros han leído la pieza en clave histórica observando el contexto en que la obra apareció y la situación política de Italia en el siglo diecinueve, en pleno movimiento independentista, el Risorgimento, para alcanzar la unidad nacional y convertirse legal y políticamente en un solo país. Con esta mirada, Pinocho venía a ser la Italia desmembrada, hecha de partes, de pedazos, carente de unidad, pero que lucha por ser una nación y la final transformación en niño de carne y hueso, era la magnífica metáfora del logro de esa unidad. Los italianos bien pronto descubrirían que hacer a los italianos, hacerse a sí mismos, era más difícil que unificar geopolíticamente al territorio nacional.

Uniendo la fuerza moral del relato original, con su clásico enfrentamiento del bien y el mal, y estas posibilidades religiosas, políticas e históricas, trasladamos la acción del cuento a la Italia de la Segunda Guerra Mundial, la Italia del llamado Ventennio. Los veinte años de régimen mussoliniano. Este contexto podía ofrecer a nuestros espectadores una mayor identificación y conexión emotiva e intelectual.

La de Collodi es una historia habitada por personajes oscuros, peligrosos; necesitábamos entonces para nuestro héroe, Pinocho, una gran contrafigura representando el mal, contrapuesta además a la gran figura que representa el bien, Gepetto. La responsabilidad de este trabajo recajó sobre Mangiafuoco, el dueño del circo. En nuestra versión le dimos mayor protagonismo del que posee en el relato original y acentuando lo histórico político lo caracterizamos como Mussolini, logrando de esta forma un puente directo con el público en cuanto a su significación e importancia y haciendo contemporáneo el asunto de la obra.

“Yo estaba encantado de que los engranajes de la cabeza de todas estas personas estuviesen en movimiento, sacudidos. Hablando bien o mal, pero razonando sobre el tema. Como hombre de teatro y parte del proyecto, me sentía cumpliendo con el deber”. Germán Manrique.

No hicimos a un lado lo mitológico ya que Pinocho está tratado arquetipalmente como un héroe. Repasemos algunas de esas características. Muchos héroes son de origen semi divino o a veces mágico; Geppetto, recordemos, lo talla y arma a partir de un tronco de árbol que posee dones mágicos. Pinocho cuenta también con dos importantes instructores o guías iniciales, el Hada y el Grillo, que le ofrecen constantemente la que suele denominarse “Ayuda mágica”. Pinocho debe cumplir sus trabajos o tareas, los denominados “Trabajos del héroe”: eludir las tentaciones del Zorro y el Gato, salvar a su amigo Mecha, estudiar, obedecer al padre, tomarse su medicina y, como decíamos, la que más ha trascendido: no mentir.

“Luigi pretendía rescatar la crudeza y el drama de la novela original de Carlo Collodi, con su simbolismo y oscuridad e incluir referencias más cercanas a nuestra realidad venezolana, pero enmarcada en la universalidad que los clásicos otorgan. De esta manera creamos una obra de más de dos horas, completamente desprovista de escenografía, donde los actores eran el recurso principal”. Mauricio Gómez Amoretti.

(Continúa en la página 7)



TEATRO UNIVERSITARIO, UCV, GONZALO J. CAMACHO Y NICOLÁS CURIEL, 2006 / ©ROLAND STREULI

Del Pinocho de Collodi al Pinocho del Teatro Universitario (UCV)

(Viene de la página 6)

Al igual que todo héroe que se respete, Pinocho debe visitar el Infierno y lo hace transitando el episodio clásico del “Ventre de la ballena”, que en el cuento de Collodi es un tiburón, pero en nuestra versión, y por motivos ya revelados, se trataba de una prisión subterránea llamada “La ballena”. Como puede sucederle a algunos héroes, Pinocho fallece intentando cumplir su obra más noble: salvar al padre. Lográndolo y como premio a su sacrificio, recupera el don de la vida ahora como niño de carne y hueso.

El otro episodio importante a rescatar era el ahorcamiento en el árbol. Episodio con el que tengo entendido Collodi pretendía finalizar la historia. Sí. Pinocho ahorcado. Fue tal la protesta de los lectores que tuvo que revivirlo con el Hada y seguir adelante hasta llegar al final que conocemos. “Cuando me enteré, quise formar parte inmediatamente. Yo había interpretado el personaje en una versión infantil hacía muchos años atrás, en mi primera experiencia teatral, y representaba una historia muy importante para mí. Pero mi referencia más cercana era la película de Disney y no tenía ni idea de en lo que me estaba metiendo”. Mauricio Gómez Amoretti.

Una imagen de presentación

Necesitábamos una imagen muy clara, casi explícita, al momento de promocionar este *Pinocho* nuestro y recurrimos a un alumno de la Escuela de Artes que había formado parte del elenco en nuestro montaje de *Los bandidos* de Friedrich Schiller. Un día durante los ensayos del Schiller, estamos ahora en el año 2003, este ucevista me hizo ver uno de sus cuadernos de trabajo con dibujos realmente fascinantes que revelaban la presencia de un talento y una sensibilidad que han quedado confirmados por el tiempo. De inmediato le pedí que realizara la ilustración para el cartel promocional del Schiller y su ingenio fue rápidamente notado. De uno de sus dibujos ya existentes en este revelador cuaderno, surgió la imagen para el Kafka que haríamos el año siguiente. Este diseño en particular fue tan, pero tan exitoso, que recorriendo los espacios de la universidad para vigilar la permanencia de los anuncios, descubrimos que la gente se llevaba los afiches a su casa o arrancaban la parte de la ilustración dejando el resto de la información. Para el momen-

to de nuestro *Pinocho*, Felipe Muñoz no formaba parte ya del elenco del TU y fue un motivo de orgullo subir una vez más a conversar con la profesora Josefina Benedetti, directora de Cultura, y explicarle que en esta ocasión debíamos otorgar honorarios para Muñoz reconociendo su talento artístico, un talento artístico de nuestra comunidad ucevista, y hacerlo de manera profesional y a la par con los departamentos artísticos de vestuario, utilería o tocados. La profesora Benedetti entendió el argumento y accedió de inmediato. Para nuestro montaje, Muñoz creó una hermosa imagen titulada “Transfiguración”. Ahora radicado en Chile, tierra de origen de sus padres, Felipe Muñoz ha llevado su talento a Nueva York y Barcelona y como integrante activo del Dadá Art Collective ha participado en muestras en Zúrich y Milán.

“El proceso de ensayos no fue nada sencillo. Al principio de nuestros encuentros, Luigi seguía trabajando en el texto final, y a menudo llegaba con ideas nuevas que quería poner en práctica para ver si funcionaban. Muchas horas de pruebas y exploraciones físicas que a veces había que descartar. Recuerdo que a mitad del proceso fue eliminado uno de mis monólogos favoritos, el más largo de ellos. Me puse muy triste y molesto. Pero al final pude entender, que a pesar que la obra tuviera un protagonista, eran los demás personajes los que delimitaban el camino de su transformación, y que de esta manera era yo quien estaba al servicio de ellos y no de manera contraria. Una lección de humildad y de trabajo en equipo que llevo conmigo hasta el día de hoy”. Mauricio Gómez Amoretti.

Entra a escena el entrañable Gonzalo J. “Trabajar con el maestro Camacho fue una experiencia inolvidable”. Rodrigo Gómez.

Me tocó conversar intensamente con la profesora Benedetti para lograr que alguien no perteneciente al estudiantado ucevista se sumara al elenco. Durante las audiciones en 2004 para el Kafka no se había presentado nadie con las condiciones para el personaje de Huld. No digo que no existiese en nuestra Alma Mater. Sencillamente no se presentó a audicionar. Nuestra convocatoria no tuvo ese alcance. Entendiendo las razones artísticas que me tocó plantear, la Dirección de Cultura, defendió las condiciones por demás justas y que no se podían negociar: que esa persona invitada fuese joven, universitaria y

que al igual que los estudiantes ucevistas que integraban el TU, no percibiera ningún pago.

Alexander Solórzano, de la Universidad Santa Rosa, era el candidato y lo puedo decir con total felicidad: no nos equivocamos. La participación de Alexander como actor invitado, apareciendo en el personaje de Huld en *El proceso* Kafka y como Don Adriano de Armado en *Trabajos de amor perdidos* de Shakespeare, fue sencillamente estupenda. Esta experiencia previa hizo que se abriera la puerta para así tener dentro de este viaje creativo con Collodi una presencia que resultó un verdadero ejemplo de vida y ética para los integrantes del TU. La presencia de nuestro entrañable Gonzalo J. Camacho en el papel de Geppetto.

“Mi segundo reto fue el manejo de la voz. Para trabajar este aspecto del personaje tuve la suerte de contar con la ayuda del maestro Camacho. El Grillo de este montaje es un personaje que tiene un carácter fuerte. Como la personificación de la conciencia de Pinocho –un personaje que no deja de tomar las peores decisiones– el Grillo pierde la paciencia y estalla en gritos de frustración (...) el maestro Camacho notó cómo mi voz se iba resintiéndose desde el inicio hasta el final de la pieza mostrando mi falta de técnica (...) Entonces, Camacho no solo me explicó sobre el proceso de respiración y proyección (...) Sus consejos y recetas me funcionaron perfectamente. Recuerdo que el maestro también me surtía de caramelitos de miel para mi garganta que yo continué comprando poco después. (...) uno de los recuerdos más vivos que tengo es cómo fue compartir escenario con él. Hacia el final de la pieza, el Grillo y Geppetto se abrazan y lloran desconsoladamente por la muerte de Pinocho. En esta escena, el maestro Camacho inundaba el escenario con su energía que me arrastraba a mí para representar la tristeza de los personajes. Mis amigos, los otros actores miembros del TU, siempre me preguntaban cómo hacía para llorar de esa manera. Yo les contestaba que solo imaginaba o recordaba momentos tristes, pero tengo que admitir que el maestro Camacho también me ayudaba a aflorar y canalizar esas emociones”. Ana María Navas.

Por supuesto que para nuestro querido maestro Camacho logramos que su participación fuese remunerada. Se trata de un actor que en vida se definió a sí mismo siempre como un “obrero del teatro”, un trabajador; un actor que por su edad, pertenecía a una generación de actores de teatro a la que ya le había tocado hacer una larga parte de su trayecto sobre las tablas sin percibir ningún pago; no procedía pedirle que viniera a trabajar por tantos meses sin remunera-

ción alguna. Todo sería ganancia para nosotros. En contraprestación a esta experiencia que, hay que justamente decirlo, para Camacho también significó un período de felicidad, el maestro ofreció entrenar vocal y físicamente al elenco.

“En la producción teníamos a destacados diseñadores y realizadores del teatro caraqueño. Éramos estudiantes, pero Luigi nos trataba como profesionales. Ni hablar de lo que fue la oportunidad de compartir elenco y escenas con el maestro Camacho”. Germán Manrique.

Nuestro querido y recordado crítico, Carlos Herrera, argumentaba con razón cuando escribió en su crítica: “Sin embargo y espero que no se me tome a mal, el TU es teatro de universitarios dirigido para universitarios, su elenco más allá que sean estudiantes que optaran por estudiar Artes o Medicina, Letras o Derecho, deben integrar un elenco de jóvenes a quienes el TU estimule, con el hecho maravilloso del teatro, práctico a entenderlo, valorarlo y sentirlo no como algo complementario sino como un valor inestimable que rendirá frutos en el futuro de cada individualidad. La presencia de talentos profesionales que suplan papeles de alto nivel en cualquiera de las propuestas, pues restaría posibilidad a que algún buen actor de las filas de este colectivo pueda ‘embraguetarse’ en el difícil asunto de construir para cada proyecto, papeles que, en apariencia, no pueden ser asumidos sino con personal artístico invitado. ¡Ojo con esto!”. (*ARumbear.com* / Bitácora crítica / Caracas 15/05/2006).

“Tenía que ver con mi personaje del Pez... recuerdo que fui con Rogers Lombano, que interpretaba a Mecha, fuimos a casa del maestro Camacho y me ayudó; creo que yo estaba pensando en el personaje como algo serio (...) asociaba la sabiduría con una voz gruesa, pesada, que yo no tenía (...). Se tomó el tiempo de escuchar, de ponerme ejercicios para poder conectar (...) era fácil cuando él lo decía (...) ese don de conectar algo que uno sabe y luego poder manifestarlo en tu personaje (...), ese don lo tenía el Maestro Camacho”. Geraldine Harb.

La otra cara a la razonable y amable advertencia de Carlos Herrera, fue lo que significó la presencia de Camacho. Cada tarde, de lunes a viernes, por una hora, a su edad, con su cuerpo enjuto, magro y huesudo, descalzo, en mono, viendo a Camacho moverse y respirar, moverse y respirar teatro, resultó un ejemplo ético y de vida que superaba con creces la propia enseñanza teórica ofreciéndose así a nuestros histriones ucevistas una mirada más profesional, completa y compleja del trabajo artístico del actor. Camacho mismo era la mejor enseñanza porque no solo fue un

hermoso “obrero del teatro”; dentro de la comunidad teatral fue siempre respetado y reconocido por haber sido un gran padre de familia. ¿Quién mejor que él?

Producir Pinocho: las tareas de nuestros héroes

“Nos gustó también, por supuesto, la puesta en escena lograda por Sciamanna. Insiste en hacer un teatro sin escenografías y con el mínimo de utilería, crear atmósferas, componer situaciones, utilizar momentos lúdicos y hacer juegos escénicos y, como es lógico, dirigir a sus actores en claves farsescas, aunque estos sean modestos aficionados que lo que consiguen es ser ellos mismos. En esta ocasión contó con el apoyo del primer actor Gonzalo J. Camacho, quien encarnó al padre de Pinocho, el artista aquel que talla un muñeco y que ve asombrado cómo el muchachito se comporta como un ser humano, vive su proceso y se hace hombre, porque se trata de una hermosa metáfora sobre la vida de los seres humanos” (Edgar Moreno Uribe / *El Mundo* / Cultura página 17 / Caracas, martes, 23 de mayo de 2006)

No se puede hacer un recuento de este montaje sin hablar del espectacular traje realizado por Ghislaine Latorraca para el personaje de Pinocho. Bendita sea la hora, el punto, el mes y el año, cuando, sentados juntos, comenté a Ghislaine que veía un traje hecho con listones que se adherían unos a otros con velcro, lo que llamamos popularmente “cierre mágico”. Lo que tenía en mi fantasía era el sonido de nuestro Pinocho arrancándose esos listones de madera para finalmente ganar y revelar su cuerpo humano. Teníamos que alcanzar dos metas muy importantes con ese traje. Una meta visual y otra acústica. Ghislaine Latorraca como resultado de su sabiduría encontró para ello una tela de tapicería de un grosor, textura y color, que parecían diseñados a voluntad para nuestras necesidades escénicas. Por supuesto que la tela era la mitad del camino, pero cuando Ghislaine presentó el diseño y las piezas realizadas, no se podía creer. La algarabía en el elenco era absoluta.

“Había mucha conmoción por parte de mis compañeros, porque dicho momento requería de un desnudo frontal para representar la recién ganada humanidad del muñeco. Todos me preguntaban si no me sentía nervioso o avergonzado de mostrarme desnudo frente al público, pero la verdad era que después de haber estado por más de dos horas ataviado con ese traje que solo me dejaba descubierta la boca, ¡yo estaba más que contento de poder quitármelo! La verdad es que era un momento muy impactante. Hoy en día, muchos años después, me consigo con personas que recuerdan haber visto la obra y que me hablan de ella con emoción, sin saber que era yo el actor detrás del traje”. Mauricio Gómez Amoretti.

“Admiré profundamente el trabajo de mi amigo Mauricio Amoretti”. Geraldine Harb.

Ghislaine Latorraca creó un sensacional traje que se armaba sobre el cuerpo desnudo del actor. Cuando Mauricio Gómez Amoretti, al final de la obra, comenzaba a arrancarse los listones, esto puedo decirlo, lográbamos uno de los mejores finales que he podido poner en escena. En la medida en que el público entendía que veríamos a Pinocho desnudo de carne y hueso, el silencio y la contención de la respiración se hacían más graves y lo que ayudaba a construir esta atmósfera extraordinaria de suspense era el sonido dramático, expresionista, del rasgado en aquel maravilloso velcro encontrado por Ghislaine.

El vestuario de este Pinocho ha sido uno de los más ricos y variados que hemos puesto en escena y tengo la alegría de haber sumado a mi madre, Rosanna Denti, como creadora y realizadora ofreciéndole la oportunidad de mitigar algo de la oporvillosa sensibilidad artística que el trayecto de su hoja de vida no le ha permitido realizar. ☺

*La versión completa de este reportaje de Luigi Sciamanna está disponible en la sección *Papel Literario*, en www.el-nacional.com.

ANIVERSARIO >> 30 AÑOS DE UN HITO: CARACAS SANGRANTE

Caracas sangrante: semiosis poética de la violencia caraqueña

“La obra que nos ocupa deja ver el cuerpo herido de un paisaje que nunca termina de morir y expone, sin mitigarlos, esos vacíos. Los hace sangrar, permitiendo así que de ellos fluyan las penas, los olvidos, las víctimas y los excluidos de una ciudad insistentemente violenta”

HUMBERTO VALDIVIESO



CARACAS SANGRANTE / NELSON GARRIDO

La conmemoración de los treinta años de *Caracas sangrante* de Nelson Garrido, en vez de fijar un hito, supuso un llamado a la acción. No obstante, volver a pensar esta imagen, en la segunda década del siglo XXI, ha significado seguir escuchando esa voz inquietante que no ha dejado de interpelarnos como ciudadanos, de llamarnos a una disidencia lúcida contra la enloquecida realidad del país. Esta obra ha evitado, gracias a su incisiva vigencia, convertirse en un discurso moralizante. Ella sigue siendo un llamado a la acción, un gesto indicativo que apunta a la inconformidad con la propia cultura, a la disidencia inteligente ante formas brutales de poder y actitudes ciudadanas abyectas. Por eso en el contexto de su aniversario no se realizó una muestra tradicional o un acto para perpetuar la nostalgia de la historia de la fotografía y el arte venezolano. El maestro –y ya veremos en qué sentido lo es– y un grupo de cómplices optaron por una

operación cultural –que también rindiera homenaje a Margarita D’Amico– para multiplicar la intensidad de un mensaje que continúa señalando lo que no se quiere ver.

Un disidente es aquel que opta por separarse del grupo y señalar desde otro lado. Con su acción genera un instante incómodo y provoca el estremecimiento del colectivo. Su gesto indicador, en este caso la imagen, apunta a donde nadie quiere mirar: a los espacios vacíos. Toni Morrison en *Unspeakable Things Unspoken*, aclara que lo invisible no necesariamente deja de estar ahí, que un agujero puede estar vacío pero no ser un vacío. Ese agujero es la forma de una ausencia y el testimonio de una injusticia. La obra que nos ocupa deja ver el cuerpo herido de un paisaje que nunca termina de morir y expone, sin mitigarlos, esos vacíos. Los hace sangrar, permitiendo así que de ellos fluyan las penas, los olvidos, las víctimas y los excluidos de una ciudad insistentemente vio-

lenta. Son los torrentes de sangre de quienes han sido invisibilizados por su condición social, su género, su raza o cualquier otra categoría considerada marginal.

A modo de discursos ilimitados, semiosis poéticas de la violencia caraqueña, los hilos de sangre de la imagen no claudican en sus bordes. Estos, lejos de marcar un límite, son una invitación a continuar hacia otras obras, interpretaciones, acciones o formatos. De ahí que esta fotografía se haya convertido en una voz colectiva, en un referente del dolor común no solo de los caraqueños sino de muchos venezolanos dentro y fuera del país. El diseminarse en los otros y entregar el trabajo libremente a la sociedad es fundamental en el trabajo de este hacedor de imágenes. Él ha desestimado siempre los derechos de autor y el mercado del arte. Su aspiración es que cualquiera de las fotografías que hace circule por las calles con la misma eficiencia y humildad de las estampitas de

“

Un disidente es aquel que opta por separarse del grupo y señalar desde otro lado. Con su acción genera un instante incómodo y provoca el estremecimiento del colectivo”

los santos populares. No convierte a la imagen en un fin en sí, una llegada o un argumento de vanidad. La obra es una acción política y poética a la vez, su valor únicamente puede trascender si genera sacudidas en la vida cotidiana del país, si habla sin tapujos en medio de todos los habitantes y si vincula, en la astucia de esos hilos rojos en fuga a través de los bordes, múltiples discursos: obras de arte, textos literarios, pasquines de protesta y artículos de prensa entre muchos otros. La obra es el detonador de una acción colectiva cuyo referente no es la historia sino el transcurrir del presente, la emergencia de la vida cotidiana.

La operación cultural, hecha en la galería D’Museo en septiembre del 2023, estuvo conformada por proyecciones, coloquios, liberación de los archivos que recopilaban todos los documentos asociados a la obra y una instalación efímera con trabajos realizados por Juan Toro Diez, Beto Gutiérrez, José Vivenes y Déborah Castillo. Las imágenes de estos alumnos de Garrido, al igual que los archivos y la voz de los visitantes, eran parte de la semiosis poética de los hilos de sangre. En su conjunto, cada uno de los discursos –visuales, lingüísticos y gestuales– reveló el alma de *Caracas sangrante* desde la profundidad de la *poiesis* del fotógrafo: esa que le otorga un carácter homeopático a la imagen. Es decir, que le concede la capacidad de sanar al cuerpo sangrante de la ciudad confrontándolo a sí mismo. Todo esto dado en su sentido político más contundente: acción ciudadana y estética de la disidencia.

Caracas Sangrante ha llegado a su madurez sin perder fuerzas en el camino. Hay sin duda un aspecto dramático en ello pues su vigencia es también la del dolor y la furia. Pero, hay otro donde su contundente actualidad queda justificada sin importar los años: es la obra de un maestro. Y en el caso de Nelson Garrido este título está sostenido literalmente por el oficio de agitar el pensamiento, enseñar a otros, insistir en que cada provocación forme una conciencia que pueda ser replicada al infinito.☉

Caracas sangrante... 30 años...

“Presentada, inicialmente, como una postal, la obra destila crítica e ironía. Recordemos que en su uso tradicional la tarjeta postal guardaba la idea de mantener comunicación, sintetizando en una imagen una porción del lugar que se visita y del cual queremos hacer copartícipes a otros, involucrándolos en nuestra experiencia”

JOHANNA PÉREZ DAZA

Profecía, síntoma, grito, advertencia... Postal, franela, taza, portada, NFT... Del artista, mía, tuya, nuestra, de estos, de aquellos, de todos...

En la obra *Caracas sangrante* (1993) del venezolano Nelson Garrido (Caracas, 1952) copulan estas palabras, engendrando confusión, inquietud e incomodidad. Tres décadas de recorrido, interpretaciones, relecturas y apropiaciones, ubican esta obra en las agitadas aguas del arte contemporáneo con sus característicos vaivenes. Concebida para la muestra colectiva *Caracas utópica* (1994), la obra de Garrido supuso un alarido rabioso, reacio a sucumbir ante ideas complacientes o edulcoradas, un sacudón frente al espejismo de la modernidad anhelada e interrumpida. En su planteamiento, la ciudad de los techos rojos se transforma en la ciudad sangrante. Es una Caracas bañada en la sangre de sus habitantes a causa de la violencia. Es también una metáfora de la descomposición social, económica, política y moral del país. La otrora ciudad heroica, ejemplo a seguir, ahora herida y maltratada, agresiva y amenazante. Por sus íconos

arquitectónicos (Las torres de Parque Central) y emblemas naturales (el majestuoso Ávila) corre indetenible la sangre mostrando una acción en curso, inconclusa, tristemente interminable, sangrante ante nuestra mirada impotente, estremecida o aletargada, según el ánimo y las circunstancias.

Presentada, inicialmente, como una postal, la obra destila crítica e ironía. Recordemos que en su uso tradicional la tarjeta postal guardaba la idea de mantener comunicación, sintetizando en una imagen una porción del lugar que se visita y del cual queremos hacer copartícipes a otros, involucrándolos en nuestra experiencia. En el caso de *Caracas sangrante*, la imagen resume una situación desgarradora, la sangre cubriendo la ciudad es el recuerdo que perdura, la evidencia que se comparte, el testimonio potente y abreviado. La estampa de Venezuela.

¿Cuánto ha transitado en 30 años esta obra? Ha pasado por diferentes formatos, se ha movido entre paredes, telas, papeles, objetos, píxeles y redes sociales. Ha sido parte de exposiciones nacionales e internacionales (*Bienal de arquitectura de Venecia*, 2006), portada de un libro de culto (*Pin pan pun*, de Alejandro Rebolledo, 2010), de un disco

(*Caracas sangrante. El soundtrack del apocalipsis*, Humano Derecho, 2016), motivado artículos académicos, reseñas en revistas, tesis de grado, clases y ponencias. Ha dado pie a más obras, por lo que ha sido releída y resignificada por otros artistas, desde distintas miradas y perspectivas. Incluso, hay quienes afirman que se ha utilizado como manifiesto político repartido en eventos públicos. No solo es un desahogo, es, además, una caja de resonancia. Más que una cicatriz, *Caracas sangrante* es una herida abierta.

Su fuerza estética se potencia en el rojo vibrante y colérico. La ciudad se desangra y la violencia se hace atemporal..., de ayer, de hoy, de mañana..., ¿de siempre? Es una violencia multivalente, compleja y camaleónica, que se cuece a fuego lento y cada cierto tiempo estalla ruidosa, o camina sigilosa en la cotidianidad, en la intimidad hasta que los muros ya no la contienen y se desborda por calles y avenidas, arrasando a unos, salpicando a otros, repartiendo roles entre víctimas, testigos, cómplices o victimarios..., sumando viudas, asesinos, verdugos, huérfanos..., así también entre oprimidos y opresores, entre pobres, estafadores y corruptos.

Desde su carácter premonitorio, la

obra puede vincularse, en la actualidad, con la marea roja asociada a marchas progobierno chavista, o a la tragedia de Vargas cuando la furia se desbordó en forma de rocas, agua y lodazal. En el ámbito de lo teórico, puede inscribirse en el llamado nuevo documentalismo fotográfico o documentalismo expandido que echa mano de las herramientas del momento para construir un discurso estético e histórico, para tomar posición y sacudir conciencias. El arte no es decoración, es ruptura y agitación, ha insistido Garrido.

La obra se ha desmaterializado y vuelto a materializar, como la sangre descontrolada que recorre la ciudad y se mueve en lo subterráneo, en lo que no vemos, pero intuimos, *Caracas sangrante* fluye a partir de Garrido, como punto de origen creador, y se bifurca en innumerables vías de circulación, exploración y experimentación dando paso a otras imágenes, inspirando palabras, suscitando reflexiones. Ya no le pertenece al artista, y eso le complace. La obra se ha diluido en lo colectivo, traspasando fronteras, trascendiendo la temporalidad, desmontando la autoría individual, como diría Whitman, siendo inmensa y conteniendo multitudes.☉

ANIVERSARIO >> 30 AÑOS DE UN HITO: CARACAS SANGRANTE

La sangre de los profetas

"Hacia final de los años setenta, el conjunto de Parque Central parecía destinado a convertirse en el nuevo ícono caraqueño. Conformado por ocho edificios de viviendas, dos torres de oficinas y amplias zonas adicionales, era promocionado como el futuro de la ciudad. Con 225 metros de elevación, las dos torres se convirtieron en las edificaciones más altas de América Latina (título que conservaron por más de dos décadas) y también en la obra en concreto de mayor altura en el mundo. El total de la superficie de las zonas comerciales, recreativas, residenciales (más de 2000 apartamentos), culturales y de oficinas del conjunto ronda el millón de metros cuadrados, cantidad que solo alcanzan unas pocas construcciones en todo el mundo"

ANTOLÍN SÁNCHEZ LANCHO

Torre Eiffel = París; Puerta de Brandeburgo = Berlín; Taj Mahal = India. La representación visual de ciudades y países utilizando una edificación emblemática es una práctica extendida. En esos casos, la obra se convierte en un ícono universal. ¿Qué determina que una construcción sea así reconocida? No hay una respuesta única. En algunos casos la importancia histórica es el factor determinante (Coliseo = Roma), en otros su singularidad arquitectónica (Opera House = Sidney), también puede ser su identificación con el poder (Capitolio = Washington). Además, pesa la facilidad con que la silueta o el volumen de esa edificación puede sintetizarse en forma gráfica. En todo caso, una vez establecido un ícono es difícil desplazarlo. Por más que durante las últimas décadas Londres se llenó de rascacielos, ninguno ha podido destronar al Big Ben (oficialmente nunca se denominó así, antes fue la Torre del reloj y desde 2012, Torre de Isabel) y al Puente de la Torre, eternas referencias de la capital británica.

En el caso de Caracas, recuerdo que en los años de mi infancia y adoles-



LA CAÍDA DE BABILONIA (1983) / ANTO LÍN SÁNCHEZ LANCHO

encia (década de los 60 y 70) la urbe era representada por las Torres de El Silencio, denominación que los caraqueños usábamos antes que la oficial Centro Simón Bolívar. Se trataba de un ícono reciente considerando que data de 1954. En publicaciones anteriores a esa fecha se puede apreciar que la ciudad fue representada mediante la torre de la Catedral, la estatua ecuestre de Bolívar en la plaza homónima, el Panteón Nacional y el Congreso Nacional, pero ignoro cuál de estas alternativas gozaba de primacía sobre las otras.

Hacia final de los años setenta, el conjunto de Parque Central parecía destinado a convertirse en el nuevo ícono caraqueño. Conformado por ocho edificios de viviendas, dos torres de oficinas y amplias zonas adicionales, era promocionado como el futuro de la ciudad. Con 225 metros de elevación, las dos torres se convirtieron en las edificaciones más altas de América Latina (título que conservaron por más de dos décadas) y también en la obra en concreto de mayor altura en el mundo. El total de la superficie de las zonas comerciales, recreativas, residenciales (más de 2000 apartamentos), culturales y de oficinas del conjunto ronda el millón de metros cuadrados, cantidad que solo alcanzan unas pocas construcciones en todo el mundo. Más allá de la escala, albergar el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (luego MACCSI), Fundarte, el Museo del teclado, el Ballet Internacional de Caracas, el Museo de los Niños y otras instituciones lo convirtió en una referencia cultural y recreativa. Los jardines ubicados en sus terrazas fueron diseñados por el arquitecto brasileño Roberto Burle Marx, considerado el gran maestro del paisajismo del siglo XX. En las áreas comerciales se establecieron refinados restaurantes y sucursales de tiendas lujosas. La Universidad Simón Bolívar instaló allí la coordinación de estudios a distancia. Por un tiempo, residir en Parque Central se consideró un privilegio. El evento de la ONU más importante celebrado en Venezuela, la III Conferencia sobre el Derecho del Mar, sirvió para estrenar los auditorios del conjunto en 1974. Con motivo de esta actividad, uno de los edificios residenciales se transformó en el Anauco Hilton.

Como han apuntado varios autores, existía interés político para que Parque Central sustituyese a las Torres del Silencio como ícono debido a que estas fueron edificadas durante la dictadura de Pérez Jiménez. Sin embargo, décadas después de su culminación, el gigantesco desarrollo no logró esa categoría. ¿Qué pasó para que no

fuese reconocido con esa condición?

La respuesta es compleja y obliga a revisar la historia reciente. Durante el período 1958-1998, Venezuela logró una significativa mejora en casi todos los indicadores sociales como esperanza de vida, alimentación, alfabetización, nivel de instrucción, servicios médicos y renta per cápita. Sin embargo, dos plagas fueron carcomiendo el andamiaje de la nación: gracias a la descomunal renta petrolera el Estado se convirtió en un monstruo hipertrofiado y derrochador. La sociedad en su conjunto se recostó sobre ese ogro disfuncional y le cedió casi todas las iniciativas. Por otra parte, la violencia criminal, baja al inicio de la democracia, se iría incrementando en forma dispar: lentamente hasta los ochenta para luego explotar.

El año de la culminación de las obras de Parque Central, 1983, se produjo la primera señal de una debacle latente, el famoso viernes negro (18 de febrero). Las reservas monetarias del país no pudieron respaldar la relación cambiaria del bolívar frente al dólar y se inició el primero de la nefasta serie de controles cambiarios que Venezuela ha padecido desde entonces. Sin embargo, este campanazo fue ignorado y todos siguió más o menos igual. En esos días inició la serie fotográfica *La caída de Babilonia, historias públicas y privadas*. Se trató de una visión tenebrosa de Caracas conformada por fotomontajes e inspirada en el capítulo XVIII del Apocalipsis. Una ciudad, hasta poco antes amable con sus ciu-

dadanos, empezaba a mutar en peligrosa y violenta. La primera imagen que compuse fue precisamente una vista de Parque Central. El conjunto, parcialmente destruido, es amenazado por un gigantesco dedo que emerge de un cielo negro.

Otros avisos de un futuro incierto se manifestaron en Caracas durante 1989 (Caracazo) y 1992 (intentos de golpe militar de febrero y noviembre). La violencia cotidiana aumentó tras estos eventos. Mientras, la administración de Parque Central era manejada desde su construcción por un ente estatal que excluyó de esta función a los propietarios de apartamentos, comercios y oficinas, situación que se mantiene hasta el presente. Existe en este hecho un perverso paralelismo con el país: un estado ineficiente acapara los recursos y castra

“

Nelson Garrido participó con *Caracas sangrante*, una fotografía intervenida digitalmente con la primera versión de Photoshop”

Caracas sangrante

IGOR BARRETO

En el manifiesto publicado por Glauber Rocha en los tiempos del Cinema Novo, se decía que la cultura del hambre era la violencia. La afirmación legitimaba un informalismo cinematográfico que en otros ámbitos de la época encontraría su consonancia en la lucha armada de los agitados años sesenta. Pero este no es el caso de la fotografía de Nelson Garrido titulada *Caracas sangrante*, aunque guarde una leve relación con el mencionado principio estético del Cinema Novo. Garrido pareciera abordar el tema de la violencia desde un ángulo más libre, más abierto, que permite ver la totalidad de la ciudad como un cuerpo agredido. Es una mirada

sin parcialidades ideológicas. La fotografía no celebra la violencia, como sí lo hacía el cine de Glauber Rocha. La imagen fotográfica se queja de una ola gigante de saña y rabia que se ha apoderado de la ciudad. Lo urbano dio paso a las expresiones del mundo marginal, caotizando la vida de la urbe. Si para Cabré, el Ávila fue un símbolo natural que definía a Caracas, para Garrido “la violencia” tomó el lugar de esa naturaleza exuberante. La sangre y su color rojizo suplantaron el verde de la montaña. Porque hoy día la violencia es un gesto que nos pertenece a todos, aunque solo tendamos a verla tras los muros de la vida menesterosa.

*Texto copiado de la página web de El Archivo, publicado el 25 de junio de 2020.

la iniciativa privada. Como era previsible, la decadencia del conjunto empezó a manifestarse rápidamente: áreas sin iluminación, ascensores dañados, estacionamientos inundados, áreas comunes vandalizadas. En definitiva, una ruina precoz.

En este contexto, durante 1993 se expone en la Galería de la Universidad Simón Bolívar la muestra colectiva *Caracas utópica* organizada por Ricardo Benaim. Nelson Garrido participó con *Caracas sangrante*, una fotografía intervenida digitalmente con la primera versión de Photoshop, para lo cual el autor contó con la colaboración de María Clara Fernández. Debe mencionarse que entonces se producía en todo el mundo una intensa polémica en el medio fotográfico sobre la validez del uso de la tecnología digital en la disciplina. Apelando a las célebres categorías de Umberto Eco en clave de lucha libre, se enfrentaban los Apocalípticos del Cuarto Oscuro con los Integrados del Pixel. Hoy sonroja leer los argumentos esgrimidos, o mejor sería decir excretados, en algunas de esas diatribas.

Regresando a la imagen de Garrido, se trata de una panorámica aérea de Parque Central. Sobre los edificios del conjunto, también sobre otras construcciones, aparecen líneas rojas que sugieren chorros de sangre escurriendo hacia las calles y autopistas. La luz es amable y en la lejanía se observa el Ávila, que también mana sangre. Considero que aquí reside la fuerza de esta fotografía: la tragedia sucede en un hermoso día tropical característico de la supuesta eterna primavera caraqueña. Veo esta foto y oigo la voz del eterno patriota optimista: “Sí, hay mucho muerto, pero vivimos en el mejor país del mundo”. Tras la exposición, la foto circuló en formato de tarjeta postal.

En 1999, una de esas postales llegaría a manos del escritor José Balza y este le dedica el texto *Imágenes sangrantes*, aparecido en la revista española *Quimera*¹. El escrito valora la foto de Garrido en dos vertientes: como símbolo de la violencia que sufría Venezuela y a la vez la contrapone, junto al resto de la obra de Garrido, con el complaciente arte postmodernista en auge durante esos años.

Sin embargo, ni Garrido, ni Balza ni nadie más podía imaginarse que *Caracas sangrante*, más que representar la violencia de los años noventa vaticinaba un escenario mucho peor. Si alguien duda, basta revisar las estadísticas criminales de Venezuela. Para no abarrotar este texto de números y de desaliento, resumiré las cifras de asesinatos acaecidos en el país en el período 1981-2020 indicando el total por quinquenios². 1981-1985: 8.835; 1986-1990: 9.682; 1991-1995: 19.374; 1996-2000: 27.743; 2001-2005: 48.189; 2006-2010: 73.902; 2011-2015: 118.676; 2016-2020: 106.557.

Así, el paso del tiempo ha permitido descubrir el carácter profético de *Caracas sangrante*. Este drama responde a la pregunta que quedó antes sin respuesta: Parque Central no llegó a ser el ícono de Caracas pues sintetiza la decadencia y las esperanzas rotas de una nación: primero de una democracia que se trunca, luego de una fracasada revolución que se transforma en dictadura. La sangre que brota en la foto de Garrido bien podría ser la que menciona el versículo final del capítulo XVIII del Apocalipsis refiriéndose a Babilonia: “Y en ella fue hallada la sangre de los profetas y de los santos, y de todos los que han sido muertos en la tierra”. ☉

1 Número 180, mayo de 1999.

2 Datos extraídos de: Briceño-León, Roberto. *La gramática social de la paz y la violencia en Venezuela*. Ensayo incluido en *¿Latinoamérica y paz? Propuestas para pensar y afrontar la crisis de la violencia*. Hatzky, Christine; Martínez Fernández, Joachim; Wagner, Heike (coordinadores). Editorial Teseo 2020, Buenos Aires, Argentina.

ANIVERSARIO >> 30 AÑOS DE UN HITO: CARACAS SANGRANTE

Un icono llamado *Caracas sangrante*

“Una foto modélica, casi una postal de las que promocionaban la otrora ‘Gran Venezuela’. Pero, de pronto, la clarividencia se enciende –el creador es un vidente, se ha dicho– y Garrido interviene digitalmente la fotografía con líneas de color rojo a manera de chorros que manan de todos los rincones de la ciudad, desembocando en un hermoso charco de sangre en el que flotan los conductores que transitan por la autopista”

ÁLVARO MATA

La nuestra es la época de las imágenes. Naufragamos en mares de imágenes mientras se nos va la vida deslizando el dedo sobre una fría pantalla. Millones de ellas nos bombardean desde todos los ámbitos, cada una más efecista y técnicamente impecable. O no. Pero cada tanto, una de ese montón se abre paso entre la mucha paja y pasa a convertirse en una referencia insoslayable. Su unidad conceptual y carácter irrepetible hacen que se vincule inmediatamente con el espectador, porque él ya *sabe* esa imagen en algún lugar de su interioridad. Este es el caso de *Caracas sangrante*, que dio a conocer Nelson Garrido en el año 1993, cuando el país sangraba a chorros por las muchas heridas de su vapuleada constitucionalidad.

Santo y seña de un tiempo infausto entrevistado hace tres décadas por este “hacedor de imágenes”, no hay dudas de que *Caracas sangrante* es la obra más emblemática de Garrido, porque desde el mismo momento de su aparición, pasó a formar parte del imaginario colectivo del venezolano. Y haber producido una pieza tan eficaz, tan bellamente lacerante, se debe a que su autor conoce a fondo esta tierra que mana petróleo y sangre, por ser un curioso impertinente que se zambulle en las zonas populares con el fin de registrar sus tradiciones, oportunidad que le dio el haber trabajado durante tres décadas para la Fundación Bigott en la creación del archivo fotográfico de cultura popular venezolana. Es evidente que ese valiosísimo material es el sustrato para elaborar una antropología de nuestra sociedad, a través de la violencia, el sexo y la religiosidad, principales motores de su desenfada obra.

Pero echemos un vistazo a los primeros trabajos de este artista para ir trazando una cartografía estética y sociopolítica que permita llegar al icono que nos convoca.

Hijo de diplomático presa del viejo conflicto entre las armas y las artes, Garrido estudia la primaria y secundaria en Italia, Francia y Chile, y se inicia en la fotografía en el taller de Carlos Cruz-Diez en París. Son los años previos al Mayo Francés y el ambiente político e intelectual es pro-



NELSON GARRIDO / ©LISBETH SALAS

picio para preguntarse por el sentido del mundo de entonces. De allí pasa a un efervescente Santiago prerrevolucionario, en el que experimenta con diapositivas intervenidas que llamó *Microencapsulados*, y que incluían animales como hormigas o abejas. En ese Chile fotografió a Nicanor Parra, hecho que lo acerca al universo de la poesía, o, más exactamente, al de la antipoesía, tan afín, también, al suyo. Por aquellos días, Garrido escogió su lugar: se inclinó por los bordes y el margen. En la adolescencia abandona la privilegiada casa paterna y se

instala en Carapita, una de las más fervientes zonas populares de la ciudad, en la que permanecerá una década. En el cerro, bastión desde el que podía enfocar mejor su mirada, se dedica de lleno a la fotografía: en el taller de Cruz-Diez, en el cine, dictando cursos y charlas alusivas, esto último en el marco del trabajo social que emprende bajo la guía de César Rengifo. Las tradiciones del pueblo y la gente sencilla, entonces, se convierten en la piedra de toque con la que confrontar las imágenes que poco a poco irá registrando. *Mayo 1979* será el testimo-

nio fotográfico de esos años: sucesos cotidianos, paisajes urbanos y algunos desnudos.

Para afianzar los rudimentos técnicos de su oficio, Garrido retoma los viajes que emprendió en su juventud. Fotografía lo que ve, o más bien lo que no ve: no directamente la persona sino su reflejo difuminado, la sombra y los velos que revelan intereses más que la faz natural. Así nace la serie *Reflejos humanos*, hecha en Europa, en la que se evidencia el ojo de un esteta que recorre las calles buscando sugerentes vitrinas, sombras, empaquetados, detalles del cuerpo femenino, y también animales muertos, gemas que brillan con fuerza por sobre las demás del conjunto. Eso que llaman “estilo” o “lenguaje” empieza a perfilarse con fuerza.

De regreso al país, comienza a oler a podrido entre nosotros. El viernes 18 de febrero de 1983 estallará una primera olla fétida en la cara de los venezolanos que acabará con la solidez y estabilidad de la moneda nacional. Se trata de un drama político y social que desembocará en el “Caracazo”, suceso que desató una espiral de irracionalidad y violencia que aún no ha sido posible controlar.

No poco de esta descomposición generalizada cristalizará en los motivos fotografiados por Garrido: los animales de la potentísima serie *Muertos en vía* (1987-1988). Gatos, perros, caballos, chivos, a un costado de la carretera, en un erial, solzados sobre sus tripas y putrefacción. “Rintintín después del ataque comanche”, “Muerto de la risa”, “Homenaje a Picasso o Chivo que se devuelve se esnuca”, son algunos de los nombres de estas capturas que sacuden porque nos recuerdan la muerte que seremos, pero al mismo tiempo, con el humor que transpiran sus títulos, podemos restarle severidad al asunto y percatarnos de la fugacidad de la vida, la vanidad del hombre y el absurdo que nos ciñe. Ante tal nada, la risa es el “don que alivia de la oscuridad”, como anotó Rafael Cadenas.

La de los años 90 será la década de los golpes de Estado fallidos, la aparición de la antipolítica y los mesías de turno. Las instituciones son severamente espoleadas y se tambalean los referentes que mantenían al ciudadano en pie.

Garrido no pierde dato y comienza a hurgar en las (des)creencias del venezolano a través de la iconoclasta serie *Todos los santos son muertos* (1989-1993). Partiendo de instalaciones fotográficas en estudio, el santo que protagoniza la estampa se acompaña de un aglutinamiento de elementos sacros y sacrílegos que dibujan el rompecabezas de nuestra antropología cotidiana: una violenta

imagen no exenta de humor que su autor empleó como metáfora de esa época y para aproximarse al vacío de la pérdida de la fe. En ellas, el abarrocamiento y el choque del color recuerdan un recargado retablo de la devoción popular.

En un contexto en el que las cifras de asesinatos se disparaban cada semana, la mejor forma de sacudir era con imágenes que golpearan. La fractura –o el fracaso– social fomenta en el artista ver en el envés de las cosas para agitar con un efecto espejo. En eso andaba Garrido, cuando, con su ojo de lince y feroz olfato de perro, engendra, con apenas ningún elemento, el que será su retablo mayor: *Caracas sangrante*.

La imagen en cuestión es la ciudad con las torres de Parque Central en primer plano y el Ávila como telón de fondo. No hay cielo. La toma fue hecha desde un helicóptero, y aunque apenas capta un extracto del todo, transmite una idea bastante completa de Caracas: la barriada humilde donde se hizo la exposición, los edificios emblema de la modernidad democrática venezolana y la milenaria montaña del Valle de los Toromaimas. Una foto modélica, casi una postal de las que promocionaban la otrora “Gran Venezuela”. Pero, de pronto, la clarividencia se enciende –el creador es un vidente, se ha dicho– y Garrido interviene digitalmente la fotografía con líneas de color rojo a manera de chorros que manan de todos los rincones de la ciudad, desembocando en un hermoso charco de sangre en el que flotan los conductores que transitan por la autopista.

Es notoria la claridad conceptual y la decantación del lenguaje del artista que da como resultado una síntesis de la balumba de violencia –política, social, de pareja, etc.– en la que se ha acostumbrado a bucear el venezolano. Por eso Garrido se propone “señalar, con la obra, que la violencia no es algo normal (...) La violencia en mi obra funciona como una medicina homeopática: introduzco una pequeña dosis para que el cuerpo del espectador reaccione”, dice. Y el remedio es eficaz, pues el paciente aletargado que somos reacciona de inmediato con la medicina alternativa que nos suministra el artista. Inoculados con algunas pocas rayas rojas, la imagen se anima en nosotros, comenzamos a vernos en alguno de los pequeños habitáculos de la sanguinolenta postal y hacemos consciencia de las gotas rojas de las que, de uno u otro modo, aportamos al gran caudal.

Atrás quedó la bucólica Caracas de los pintores viajeros del siglo XIX, lejano está el hermoso valle al que se entregaron con pasión los paisajistas de la Escuela de Caracas. La de Nelson Garrido es una Caracas sangrante, cónsona con el espíritu de los tiempos que le tocó vivir. Y en este arco que va de la Caracas de los techos rojos a la Caracas bañada en rojo, podemos leer la historia de una violenta transformación ciudadana, que no hemos sopesado con el debido rigor. Queda esta magistral alegoría de nuestros días para acometer la tarea.

Lo que vino después en el trabajo de este creador es una aguda y sostenida investigación en las fuentes de la violencia, “sin metáforas rimbombantes” (Cruz-Diez *dixit*) y con bastante literalidad, para estremecer, todavía más, desde el reflejo de anormales situaciones cotidianas. Los títulos de algunas series son más que elocuentes: *La nave de los locos*, *Estética de la violencia* o *Pensamiento único*, estrechamente vinculadas con la debacle política desatada por la marea roja revolucionaria.

A 30 años de esta antipostal de la ciudad, el carácter premonitorio de *Caracas sangrante* se hizo patente. “Fui un profeta del desastre”, dice Garrido, y remata: “Pero mi obra se quedó corta”. En todo caso, solo un destello de realidad eternizada en la fotografía es suficiente, porque –sabemos– mucha no soportamos. ☉

Caracas sangrante*

FABIOLA VELAZCO GARÍPOLI

En los años 90, la ciudad como tópic persiste en la fotografía documental, directa y en los ensayos fotográficos. Al mismo tiempo, este tema también adquiere relevancia en la vertiente artística y experimental. Dentro de este lenguaje se inscribe una obra icónica de Nelson Garrido (1952): *Caracas sangrante*. Aquí, la ciudad desquiciada de los balleneros adquiere tintes sangrientos. El poder de esta iconografía reside en su capacidad para connotar la disgregación del proyecto nacional moderno a manos de la violencia. En 1996, Nelson Garrido expuso *Caracas sangrante* en la muestra colectiva *Caracas Utópica* en la Universidad Simón Bolívar.

Luego multiplicó la visibilidad de la obra imprimiéndola en cartas postales. La imagen digital de la capital chorreando sangre era, sin duda alguna, una traducción estridente del miedo que embargaba a los ciudadanos debido a la escalada de la delincuencia, agravada por las tensiones y contradicciones que dejaron a su paso los fracasos de la democracia petrolera. En aquel momento ya habían ocurrido las revueltas populares del 27 de febrero (1989), el recorte presupuestario impuesto por el FMI, la caída de los precios del petróleo y las intentonas de golpe de estado de Hugo Chávez en febrero de 1992 y de Hernán Grüber Odreman el 27 de noviembre de ese mismo año. Caracas se desangra y el proyecto modernista, encarnado en los ostentosos rascacielos de las torres de Parque Central, también sucumbe en el baño de sangre.

En 1996, el escritor José Balza confiesa lo difícil que es convivir

con una imagen de ese calibre. Diez años después, pudimos ver la imagen en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y, en esa coyuntura de agudización de la violencia política y urbana, la obra parecía todavía más molesta e indigesta. Ahora, a más de veinte años de distancia, se considera que Caracas sangrante es la imagen profética de un Apocalipsis nacional en el que ciudadanos y políticos terminaron por ser sacrificados en el cepo de la historia, en nombre de la modernidad y del imaginario de la opulencia rentista. Finalmente, la ciudad sesentosa de los balleneros mutó en un pleonasma de salpicaduras que exacerbaba el sentimiento de fracaso de las veleidades modernistas.

*Fragmento del ensayo *El escenario urbano: un espacio del desencanto. Fotografía y crítica a la modernidad venezolana (1963-2003)*, de Fabiola Velasco Garípoli. Velasco Garípoli es doctora en Études Romanes espagnoles, axe arts visuels, Miembro del CRIMIC y profesora asociada en el Instituto de Estudios Políticos (SciencesPo Aix-en-Provence y SciencesPo Poitiers). El ensayo está disponible en internet.



RINTINTÍN DESPUÉS DEL ATAQUE COMANCHE, DE LA SERIE MUERTOS EN VÍA / NELSON GARRIDO

ENSAYO >> UNA EDUCACIÓN PARA NUESTROS TIEMPOS

Aprender a aprender en compañía

"Se habla de planificación estratégica como panacea de la organización para las cosas que no ocurrirán, diseñamos programas para estudiantes que están iniciando su vida y van a permanecer dieciséis años en la educación formal, cuando es casi imposible, saber lo que va a ocurrir cuando se incorporen al mundo del trabajo. El caso es que les inducimos a creer que con lo que están aprendiendo van a tener resuelto su futuro, mientras que lo razonable sería ayudarles a construirlo"

MIGUEL ÁNGEL ESCOTET

El ser humano en el instante de nacer lo hace en soledad. Por breves momentos está desamparado e incapaz de sobrevivir por sí mismo. Al contrario de otras especies animales, el homo sapiens necesita de apoyo y protección en los primeros años de su desarrollo. El ser humano, por instinto y por comprensión, transforma su soledad en solidaridad. Descubre la fraternidad en la razón de su propia existencia. Entiende que vivir es sinónimo de estar en relación con el otro.

Poco a poco, aprende que para vivir en comunidad necesita aceptar unas pautas de conducta y unos modelos sociales. Ni estos ni aquellas son unidimensionales, sino plurales, diversos, multidimensionales. Y la cultura como expresión creativa del ser humano es el acarreo en el tiempo de los distintos aprendizajes, reaprendizajes y desaprendizajes que se van incorporando

en el recorrido histórico: los valores, las tradiciones, las creencias, los mitos, las ideologías, las costumbres, la ciencia, las actitudes. El ser humano deviene en ser cultural en el seno de su parcela social y comunitaria. Tiende a actuar y desarrollarse sobre unas bases de ética social. Estas bases —las de preocuparse por su semejante, admitir su diferencia, respetar su libertad— son las que determinan el quehacer diario del individuo en relación con la cultura. Pero no existe una moral social convincente, si la propia sociedad no permite la acción permanente de autoanálisis y autocritica que ayude a las personas a perfeccionarse, en un mundo cambiante y constantemente acosado por estímulos externos y por nuevas creaciones.

De la capacidad de elegir libremente dependerá que el ser humano se estanque, retroceda o se desarrolle. A su vez, la autoeficacia como un ejercicio del autocontrol es esencial en el aprendizaje social y cultural, tal como lo expresó Albert Bandura (1997). Por medio de una formación y cooperación permanentes esa criatura podrá superarse y aproximarse más a las metas y aspiraciones de su tiempo y del que vendrá. Kepler especulaba, como ya lo habían hecho los griegos, sobre la armonía del universo. El ser humano de la civilización contemporánea continúa elucubrando en torno a la armonía o al equilibrio no alcanzados: la libertad —con sus derechos y deberes— la justicia social y la paz. En la persona social de hoy deben primar la cultura, la ciencia y la educación como instrumentos imprescindibles para situarle, a él, a ella y al otro, a la civilización creada, en ese futuro deseable que entrevé, pero que no consigue atrapar, un futuro que podrá alcanzarse si se logra un esfuerzo colectivo, interétnico, fraterno, que rebase la retórica y se adentre en la acción creativa y en la firme voluntad política de los pueblos.

Pero el futuro es mucho más difícil alcanzarlo si utilizamos herramientas de aprendizaje para un mundo cuadrulado que no existe y que con mucha más fuerza no existirá. La orientación principal del aprendizaje es educar para la incertidumbre (Escotet, 1992). Es muy difícil, pero absolutamente necesario. Y es complicado porque hemos creado un mundo que tiene bastante de ficción. Pensamos que todo está hecho. Se habla de planificación estratégica como panacea de la organización para las cosas que no ocurrirán, diseñamos programas para estudiantes que están iniciando su vida y van a permanecer dieciséis años en la educación formal, cuando es casi imposible, saber lo que va a ocurrir cuando se incorporen al mundo del trabajo. El caso es que les inducimos a creer que con lo que están aprendiendo van a tener resuelto su futuro, mientras que lo razonable sería ayudarles a construirlo. La base fundamental de la educación para la



MIGUEL ÁNGEL ESCOTET, CORTESÍA DEL AUTOR

incertidumbre es enseñar a pensar, a disentir, a resolver nuevos problemas, a desarrollar el pensamiento utópico sin menoscabo de la realidad, a respetar al otro. Y estos también son componentes afectivos, no solo cognitivos. La educación formal en la gran mayoría de los países es muy cognitiva, lo cual está bien, siempre y cuando no se haga a expensas de lo afectivo, porque el ser humano ha de aprender a vivir en sociedad como parte de la influencia de la cultura en el comportamiento social (Serpell y Escotet, 1981). Lo que plantea esta corriente de pensamiento es cómo ayudamos a los estudiantes a que resuelvan sus problemas dándoles herramientas, y conocimientos obviamente. Y esto no se consigue con programas rígidos. Es decir, siempre vamos por detrás de los acontecimientos. Es como si estuviésemos reproduciendo la historia en lugar de construirla.

Queda lejos, muy lejos, la radicalización literaria de Sarmiento: *o civilización o barbarie*. La música que suena en la tan manoseada postmodernidad es muy otra, tanto por su eco como por sus contenidos. Los símbolos y los códigos también se han modificado. El período histórico que vivimos está signado por un cambio permanente, que afecta a todo el contexto social mundial. De hecho, el cambio permanente es una constante en la historia de la humanidad. Este proceso de transformaciones, unido a las imprevisiones del futuro, produce inseguridad y nostalgia en el ser humano, ya que hay algo que se va, algo que se acaba no sin cierta grandeza y algo que nace o, más bien, irrumpe arrebataador y pujante.

Siempre he tenido la sensación, si analizamos los hechos históricos, de que cada generación piensa que su tiempo es más rápido y profundo que los anteriores. Generalmente no es así.

Cada tiempo que nos ha tocado vivir como especie ha sido a la luz de ese instante, rápido y profundo. Solo son *Gestalt* diferentes. Pensemos, por ejemplo, la gran transformación de la sociedad y la cultura en el momento que se descubrió la rueda, a tal punto, que todavía hoy, después de tantos siglos de desarrollo humano, continuamos haciendo uso de ella en múltiples facetas. La dinámica de los tiempos es increíblemente veloz en todos los campos, y el presente pasa a la categoría de pretérito en un abrir y cerrar de ojos. El futuro siempre empieza hoy y mañana siempre es tarde. Aprender para hoy, como ya lo expresaba en mi libro *Aprender para el futuro* en 1992, es iniciar el camino para combatir la ignorancia, la miseria, la enfermedad, la destrucción de la naturaleza, la desigualdad, la discriminación, la insolidaridad. Nada debe esperar para mañana.

Las conductas cooperativas, como en las mejores orquestas, necesitan autodisciplinadamente integrar el virtuosismo con el corazón, las competencias individuales con las colectivas. Tenemos que saber combinar los aprendizajes cognitivos con los afectivos, que en las circunstancias de esta pandemia que acabamos de tener, nos ha podido demostrar que estamos muy lejos de adquirir esas competencias sociales y emocionales (Escotet, 2020). Se ha puesto gran énfasis en la dimensión cognitiva, metacognitiva y estructural de la formación, y debe seguir haciéndose, pero no a expensas de reducir, restringir y despreciar las dimensiones afectivas y psicomotoras. En mi libro, *The Psychosocial and Cultural Nature of Education* (2004) presento 21 variables afectivas que son esenciales en la construcción de la educación del futuro. Entre ellas, desarrollar el pensamiento ético y estético, las conductas

de flexibilidad y tolerancia, el ejercicio permanente para la liberación de prejuicios mentales y sociales, la moderación de lo superfluo, el ejercicio de la compasión, aprender a perdonar el error, aprender a compartir las ideas, aprender a escuchar, fomentar las actitudes generosas, reconocer lo que otro puede enseñarnos, aprender a cuidar, aprender el sentido de convivencia con la naturaleza, con la salud, con el conocimiento y con el propio ser humano.

Aspectos todos, en los que la educación, como dimensión socioeconómica y sociocultural, tiene papel preponderante e incuestionable. No debemos olvidar que los descubrimientos no existen hasta que se comparten. Mientras no nos proponemos considerar a la educación cognitiva y afectiva como la prioridad real de la sociedad, sin retórica y adoctrinamiento, el ser humano seguirá estando atrapado en la telaraña del egoísmo, desigualdad, mediocridad e insolidaridad. En definitiva, no aprenderá a aprender en compañía. ☉

*Miguel Ángel Escotet es catedrático emérito del Sistema de la Universidad de Texas, y Rector de la Universidad Intercontinental de la Empresa (España).

—Bandura, Albert (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: Freeman.

Escotet, M. A. (2020). *Pandemics, leadership and social ethics*. *Prospects* 49, 73–76. <https://doi.org/10.1007/s11125-020-09472-3>

—Escotet, M. A. (2004). *The Psychosocial and Cultural Nature of Education*. Boston: Pearson.

—Escotet, M. A. (1992). *Aprender para el futuro*. Madrid: Editorial Alianza Universidad. Serpell, Robert y Escotet Miguel A. (1981). *Influencia de la cultura en el comportamiento*. Barcelona: Ceac, Biblioteca de la Conducta.

ENSAYO >> SOBRE EL DESEMPEÑO CEREBRAL

El precio de hacer dos tareas a la vez

"Son muchas las fuentes de información que compiten solicitando nuestra atención en diferentes direcciones y nuestra manera de reaccionar afecta a nuestra calidad de vida"

MARTA BUENO

Más de una vez hemos contestado un correo mientras hacíamos una búsqueda en internet y redactábamos un

informe. Multitarea significa tratar de realizar dos o más tareas al mismo tiempo, lo que nos lleva a cambiar repetidamente, y con cierta velocidad, de una tarea a otra. Dejamos una sin terminar para comenzar otra y, quizá, retomar una tercera.

Las últimas investigaciones referentes a la multitarea han revelado principios importantes sobre las operaciones de procesamiento de nuestro cerebro. Un hallazgo crítico que surge es que magnificamos nuestra capacidad percibida para realizar múltiples tareas y en realidad, hay poca correlación con nuestra capacidad real. De hecho, multitarea es un nombre poco apropiado, ya que nuestras redes neuronales carecen de la arquitectura para realizar dos o más tareas simultáneamente.

Cuando intentamos realizar múltiples tareas, generalmente cambiamos entre una y otra. El cerebro humano

ha evolucionado para focalizar su actividad en un solo objetivo. Los estudios en pacientes con alguna lesión neurológica y los análisis con neuroimagen funcional indican que los sistemas cerebrales involucrados en el control ejecutivo y la atención sostenida determinan nuestra capacidad para realizar muchas cosas a la vez. Estos incluyen la red de control frontoparietal, la red de atención dorsal y la red de atención ventral. Se cree que la primera de estas redes gestiona la codificación del objetivo de una tarea y la selección de información relevante, ya sea sensorial o constituida por pensamientos internos. Sabemos que el cerebro tiene dificultades para procesar y completar dos o más tareas a la vez.

Mejor una sola cosa

Pero, ¿podemos presumir de hacer muchas cosas a la vez? ¿Qué precio paga-

mos al hacerlo? Los "costes de cambio de tarea" se ponen de manifiesto en una reducción en la precisión o en la velocidad de cada tarea: se tarda más en completar un objetivo y es más probable cometer errores. Esto se debe a que cuando cambiamos de tarea se requiere más procesamiento neuronal porque retomamos todos los datos de la tarea a la que volvemos, los que dejamos guardados al pausarla. Como consecuencia, cuando cambiamos de tarea perdemos los beneficios de la automatización y la eficiencia que provienen de permanecer concentrados en una sola tarea.

Son muchas las fuentes de información que compiten solicitando nuestra atención en diferentes direcciones y nuestra manera de reaccionar afecta a nuestra calidad de vida. Por lo tanto, es necesaria una reflexión sobre el grado en que nos involucramos con los dispositivos digitales y otras formas de multitarea. Como consumidores de conocimiento, debemos ser conscientes de las posibles relaciones entre el cambio de tareas, el cerebro y el comportamiento, al completar una sola tarea realizar muchas a la vez. El contexto puede ser

importante. Por ejemplo, la resolución creativa de problemas se beneficia del cambio de tareas al reducir la fijación y el empeño en seguir un camino único para buscar la solución.

Los desafíos futuros incluyen abordar la cuestión de la causalidad y determinar los mecanismos cerebrales que subyacen a la relación entre la atención requerida por tanta demanda digital y el proceso cognitivo. Por ejemplo, ¿las diferencias preexistentes en la focalización o la impulsividad conducen a diferencias en el uso de la tecnología y la multitarea, o el uso de tanta tecnología y tantas tareas a la vez aumenta la falta de atención y promueve la impulsividad? ¿Existen tareas intelectuales de peso que se benefician al mezclarse con otras? ¿Cómo difiere la respuesta de las redes cerebrales de atención y control entre la multitarea liviana y la pesada? Estas preguntas y sus respuestas nos pueden ayudar a comprender por qué no llegamos a todo. ☉

*Licenciada en Física y Pedagogía.

*Tomado de la revista *El Ciervo*, número 796, noviembre/diciembre 2022.

"Cuatro hitos, hijos de nuestra experiencia, en 1810, 1845, 1881, y 1909, son aleccionadores. Desnudan el valor taumatúrgico del Acuerdo de Ginebra, visto en su significación desde la retrospectiva. Cabe recordarlos, sobre todo por cuanto el régimen ahora imperante en el país, tras argüir su celosa defensa del citado acuerdo, en fraude a sus normas, acaso para purificar sus faltas y omisiones a partir de 2004, no hace sino abrogarlo al desconocer a la jurisdicción de la Corte de La Haya encargada de proveer a una solución final sobre la cuestión del Esequibo"

ASDRÚBAL AGUIAR A.

A sí perdimos el Esequibo, pudo ser el título de mi más reciente libro de pedacerías, aun cuando en modo alguno predicase fatalidad. Opté por otro, *La cuestión del Esequibo*, reparando en su estricto significado y finalidad, como método escolástico de estudio y enseñanza y a través del cual tras una lectura seguida de su meditación se invita a debatir, a la discusión sobre lo esencial.

No hay, en efecto, fatalidad en las páginas que escribo. Si bien, a raíz del Laudo Arbitral de París de 1899, Venezuela pierde su reclamación territorial y se vuelve tal desenlace un hecho consumado, hoy, con fundamento en el Acuerdo de Ginebra de 1966 que fue la obra magna de su diplomacia, tiene la posibilidad de volver a debatir *ex novo* ante un tribunal imparcial e independiente, la Corte Internacional de Justicia, integrada por juristas procedentes de varias culturas, en un tiempo distinto al que caracterizó a la comunidad internacional previa a las dos grandes guerras mundiales del siglo XX. Y será dicha Corte, creada por la antigua Sociedad de las Naciones y heredada por Naciones Unidas, la que tendrá la última palabra y fijará, dado el caso y como lo dispone la decisión con la que asume su competencia, nuestros límites definitivos con la vecina República Cooperativa de Guyana.

Celebramos al verdugo, condenamos al defensor

Antes que describir los distintos aspectos de esa controversia, mis escritos son, aquí sí, una invitación seria a la autocrítica, a saber, la que hemos de hacernos los venezolanos después de haber sido reprobados arbitrariamente y a la luz de esta otra oportunidad que se nos ofrece para revisar lo ocurrido. No podemos volver a reducir nuestra circunstancia o nuestras pérdidas territoriales a la ojeriza o la traición de enemigos supuestos. En el caso, a los norteamericanos les seguimos maltratando desde las galerías – por falta de memoria o desviaciones ideológicas– y más ahora, a propósito de la cuestión del Esequibo; después de haber sido nosotros quienes les solicitamos y endosamos nuestro

RELACIÓN >> HISTORIA Y TERRITORIO

Así perdimos el Esequibo



ACUERDO DE GINEBRA 1966 / ARCHIVO

problema a finales del siglo XIX para que, en nombre nuestro, enfrentasen con su poder a los ingleses, nuestros verdaderos expoliadores. Y fueron aquellos, no estos, los que salvaron para nuestra soberanía las bocas del río Orinoco.

Fuimos nosotros, al paso, quienes celebramos ardorosamente, además, la designación como presidente de ese tribunal de la infamia –que coludiera con los jueces ingleses– al jurista ruso Frederick de Martens. No nos detuvimos en la lectura de su obra ni en sus tesis jurídicas de entonces sobre el reclamo nuestro, que aceptaban la ocupación de hecho por una potencia de territorios abandonados, aun cuando otra los hubiese descubierto.

Para Martens, las controversias territoriales emergieron, justamente, al debatirse durante los siglos XVI y XVII la interpretación larga a cuyo tenor, sobre todo en España, se cree que “habiendo ocupado la costa o puntos de ella se vuelve soberana sobre toda la tierra desconocida en su interior”. Así lo asienta en su *Tratado de derecho internacional* que ya había publicado, casualmente en París, en 1883.

“La persona elegida para cargo de tal confianza es de celebridad europea, por no decir universal” declarará, sin embargo, Joaquín Crespo ante el Congreso Nacional de 1898. “Sus escritos se hallan como fuente de consulta en el bufete de todo publicista, y su nombre figura entre las más altas autoridades en materia de derecho internacional”, precisa.

Es indispensable, pues, que los venezolanos salgamos de la zona de confort y esterilizante a la que nos ha relegado la república explotando a su favor nuestras taras genéticas: una, la del gendarme o padre bueno que nos tutela y ha de proveer a nuestro bienestar, siendo el responsable de todo, y la otra, el mito de El Dorado, el de Manoa, que nos hizo herederos indolentes, solo ocupados de reclamar y no de sostener y acrecer como nación el patrimonio que nos pertenece; ese que se dilapida en un tris como si fuese el botín de un bucanero. Por tal vía se nos ha hecho cuesta arriba la defensa cierta de los intereses superiores de la Venezuela que nos integra y que, en el instante, sensiblemente, se nos disuelve.

Los complejos coloniales y las victimizaciones arrastradas desde la caída de nuestra Primera República han abonado nuestras pérdidas territoriales. La más emblemática, junto a la de la Guayana Esequiba en la que otra vez y por una buena estrella se nos abre otra posibilidad para reivindicarla en pleno siglo XXI, fue la de la Goajira. Este espacio territorial nos lo reconoció en amplia extensión y de por mitad Colombia, al plantearse nuestra separación. El Tratado Pombo Michelena de 1833, negociado por

Lino de Pombo y Santos Michelena, luego aprobado por el Congreso de esta fue rechazado por el nuestro, considerándolo insuficiente y lesivo. Y tras el arbitraje de la reina regente de España, María Cristina, en 1891, lo perdimos.

Tras errores propios y como lo precisa don Mariano Picón Salas en su seminal ensayo *Comprensión de Venezuela* (1949), en cada oscurana, sin resolver, para consuelo de tontos, nos refugiamos en la épica bolivariana, lo cierto es que llegamos al callejón sin salida de la infamante sentencia arbitral que nos despojase de una parte importante de nuestra geografía oriental, una vez como enturbiamos las gestiones de los diplomáticos quienes defendieron con habilidad y ejemplar entrega nuestra soberanía territorial. Los del Esequibo tuvieron a mano esa “solución práctica y recíprocamente satisfactoria” que se nos ha vuelto mantra sin destino, pero se las arrancamos en horas de estremecimiento doméstico y mal entendimiento de lo patrio. La visión localista y mezquina de unos políticos de parroquia arrellanados en las butacas del Palacio Federal y otros burócratas de levita –ocupantes del ministerio de relaciones exteriores– frustraron las posibilidades varias de una salida inteligente y transaccional a lo largo del siglo XIX.

El milagro de Ginebra

Mi relectura de los textos de Enrique Bernardo Núñez (*Tres momentos en la controversia de límites de Guayana*, 1962), escritor y diplomático de fuste, publicados sobre el puente de las iniciativas emprendidas a inicios de la república civil y democrática de 1959 y, en lo específico, a propósito de las negociaciones que hicieron posible el “milagro” del Acuerdo de Ginebra de 1966, que reabre la controversia, ha reafirmado en mí la convicción antes señalada. La obra de Núñez me ha servido como fuente de renovada de inspiración. Es un astrolabio, sobre todo en cuanto al conocimiento instintivo de ese azaroso siglo a cuyo término ocurre la pérdida del Esequibo.

La derrota sufrida en París hubo de montársela sobre los hombros del presidente Ignacio Andrade, que nada tuvo que ver con la misma, y las deudas financieras dejadas con el Tribunal Arbitral y la consiguiente delimitación territorial de lo decidido por los árbitros y ejecutada, hubo de asumirlas Cipriano Castro, El Cabito, que derroca al anterior e inaugura nuestro siglo XX. El asunto, desdoloroso para la nación, quedó así consumado y para lo sucesivo.

De modo que, abandonar el camino que finalmente se le ha reabierto a la república tras el difícil recorrido transitado desde 1966 –queriéndosele hacer decir al mencionado Acuerdo de Ginebra lo que no dice o interpretándolo sin contexto a contravía de lo

que prevén el derecho internacional y el mismo tratado en cuestión; y con ello, pretender obviar la defensa de lo que le pertenece a la nación en estrados judiciales–, debatir ante la Corte Internacional de Justicia conllevará, en la práctica, a destruir los cimientos de esa primera alcanzada por Venezuela. La firma de tal Acuerdo en el lago Lemán con la Gran Bretaña y su colonia, la Guayana Inglesa, a propósito, y en vísperas de declararse la Independencia de esta, fue una inesperada resurrección, obra de la inteligencia, sagacidad y perseverancia de dos cancilleres, Marcos Falcón Briceño e Ignacio Iribarren Borges.

Tan importante ha sido el preservar ese logro, fuente actual de la competencia que en estricto derecho ejerce la Corte de La Haya, que su autor, Raúl Leoni y su canciller evitaron tirar por la borda en enero de 1969. Si bien ejercieron actos de soberanía real sobre la isla limítrofe de Anaco en 1966, no cedieron a la tentación que les significó el alzamiento armado de los amerindios en el Rupununi, quienes exigían anexar sus territorios a Venezuela por vía de los hechos. El gobierno no los acompañó.

Fueron acogidos, sí, en sus exilios, pero habiéndose entendido con firmeza y serenidad que el camino trazado en Ginebra, por un sino de esa historia que dieron por cerrada el mismo Castro y su sucesor, el general Juan Vicente Gómez, pudo perderse en instantes si se le hubiese dado habitación al delirio; sobre todo habiéndose comprometido Venezuela con tal salida, primero diplomática y consensual, mediante un arreglo práctico y, de fallarse en dicho camino, por vía de una adjudicación judicial con participación de la Organización de Naciones Unidas.

Iribarren Borges, artesano del acuerdo

Los alcances del anterior proceso – en interpretación auténtica que aún nos obliga a los venezolanos por ser la interpretación nuestra y la aceptada al momento en que el Acuerdo de Ginebra se presenta ante el Congreso venezolano para su aprobación– los desarrolla Iribarren Borges en precisos términos:

“Evidentemente que el Acuerdo de Ginebra no constituye la solución ideal del problema, que no es otra cosa que la devolución a Venezuela de su territorio. No fuimos a la ciudad del lago de Lemán a dictar las condiciones de rendición del adversario (...) fuimos a buscar una solución satisfactoria [y] el acuerdo de Ginebra lleva a una nueva situación las posiciones extremas de quien exige la devolución del territorio usurpado, en virtud de un laudo nulo, y la de quien argüía que no abrigando duda alguna sobre su soberanía acerca de ese territorio, no estaba dispuesto a llevar la causa a tribunal alguno.

La continuación de las conversaciones es de capital importancia y (...) de ellas puede surgir una solución que permita ‘poner fin a la controversia en forma satisfactoria’ sin necesidad de recurrir a los procedimientos previstos en el artículo 4 del mismo Acuerdo.

Sin que los gobiernos hubiesen legado a un acuerdo sobre el procedimiento para solucionar la controversia, se referirá la decisión de escoger los medios de solución a un órgano internacional...

Venezuela propuso que se encomendara la función de escoger los medios de solución a la Corte Internacional de Justicia como órgano permanente (...). No habiendo sido aceptada esta propuesta por los británicos, Venezuela propuso encomendar aquella función al secretario general de las Naciones Unidas.

Por último, de acuerdo con los términos del artículo 4, el llamado Laudo de 1899, en el caso de no llegarse antes a una ‘solución satisfactoria’, deberá ser revisado por medio del arbitraje o el recurso judicial.

La única reclamación territorial en la presente controversia es la formulada por Venezuela (...). Si Gran Bretaña o la Guayana Británica formularan alguna reclamación territorial a Venezuela, ello significaría automáticamente que aceptan la invalidez del llamado Laudo de 1899.

La creación y actuación de la Comisión Mixta [que la integró por decisión del presidente Leoni el embajador Gonzalo García Bustillos, encargado de procurar la solución amigable esperada y frenada sistemáticamente por Guyana], así como el proceso subsiguiente, si esta no arribare a una solución satisfactoria, obligan a Venezuela a poner en marcha todas sus energías para consolidar su reclamación con serios y maduros estudios”.

Venezuela le pide auxilio a la ONU

Era previsible, entonces, que el consenso no llegase a buen término, disparándose entonces la competencia del secretario de la ONU, que la acepta este por escrito desde 1966. La movilizará más tarde, de forma unilateral ante la esterilidad de las negociaciones, el canciller José Alberto Zambrano Velasco, quien le exige a este actuar, en 1981, una vez como se descongela la reclamación –en mora tras el Protocolo de Puerto España de 1970.

Se había buscado durante 20 años, sin éxito, favorecer un mejor clima de acercamiento con la contraparte, entendiendo que se encontraba esquilada luego de su reciente independencia e inaugurando apenas el ejercicio de sus potestades soberanas y, asimismo, sujeta a las presiones geopolíticas de Cuba. No se cierran las comunicaciones, sino que se amplían a todos los aspectos de la cooperación bilateral –durante los gobiernos de Rafael Caldera, Carlos Andrés Pérez y Luis Herrera Campíns– sin consecuencias. Y, resistiéndose Guyana a toda fórmula, Zambrano Velasco logra que se designe por la ONU el primer buen oficiante que ayudase a resolver el entuerto.

La historia que siguió es conocida. El secretario de la ONU entendió bien al final que la vía del consenso estaba agotada para ambas partes. Sus buenos oficiantes tampoco lograron nada. Por ende, en ejercicio de la competencia que se le dio en Ginebra para decidir por vía heterónoma sobre el medio apropiado de solución pacífica, pasados otros 40 años decidió que una y otra, Guyana y Venezuela, tendrían que dirimir la reclamación ante la Corte Internacional de Justicia. Fue lo que, a la sazón y con talante de visionario, imaginó en 1966 el canciller Iribarren Borges al negociar con Gran Bretaña y al exponer los contenidos del acuerdo alcanzado ante el Congreso, para su aprobación.

(Continúa en la página 13)

Así perdimos el Esequibo

(Viene de la página 12)

Cuatro hitos, hijos de nuestra experiencia, en 1810, 1845, 1881, y 1909, son aleccionadores. Desnudan el valor taumaturgico del Acuerdo de Ginebra, visto en su significación desde la retrospectiva. Cabe recordarlos, sobre todo por cuanto el régimen ahora imperante en el país, tras argüir su celosa defensa del citado acuerdo, en fraude a sus normas, acaso para purificar sus faltas y omisiones a partir de 2004, no hace sino abrogarlo al desconocer a la jurisdicción de la Corte de La Haya encargada de proveer a una solución final sobre la cuestión del Esequibo.

Desacato ante la Corte

“La Corte no tiene competencia manifiesta y Venezuela no hará parte en la instancia”, y “no hemos decidido sobre la posición que adoptaremos con vistas a nuestra Constitución y las consultas populares que realizaremos”, rezan, textualmente, las afirmaciones vertidas ante los jueces por la vicepresidente de Venezuela, en 2018 y 2021, sucesivamente. Y, seguidamente, en consistencia con el dislate anterior afirma el Tribunal Supremo de Justicia venezolano, en sentencia que dicta la Sala Constitucional el 15 de noviembre de 2023 a pedido del presidente de la Asamblea Nacional contra “la acción de Guyana ante la Corte Internacional de Justicia”, debatiéndose sobre los efectos que podría tener la consulta popular planteada por Venezuela, lo siguiente:

“Cualquier decisión o actos materiales de personas naturales o jurídicas (nacionales o extranjeras), organismos internacionales o Estados nacionales, que desconozcan, impidan o pretendan obstaculizar: i.- El derecho de la República Bolivariana de Venezuela a ejercer la soberanía, independencia e integridad no tendrán ninguna validez ni eficacia jurídica, por lo que las mismas deben ser desconocidas por todos los órganos que ejercen el Poder Público territorial” (Vid. Allan R. Brewer Carías, “Nuevas cuestiones sobre el referendo consultivo y la reclamación del territorio esequibo”, 2023).

Los ingleses nos conquistan

En el genético texto sobre historia de Venezuela que consigna don Andrés Bello antes de la Independencia, y que hace parte del *Calendario Manuel y Guía Universal de Forasteros en Venezuela para el año de 1810*—editado por Gallager & Lamb en Caracas—, se hace constar que “los holandeses del Esquibo y Demerari miraban como impenetrable la barrera evangélica, y fue lo primero que procuraron derribar sublevando a los indios contra los misioneros (...). Los ingleses y holandeses no perdían jamás de vista la Guayana y desengañados de que no podían sostener clandestinamente sus relaciones mercantiles con ella, se resolvieron a tentar su conquista. Una expedición combinada de ingleses y holandeses contra la Guayana fue el primer acaecimiento del siglo XVII en la provincia de Venezuela”, según nuestro maestro de las letras americanas.

Perdemos la sogá y la cabra

En uno de mis ensayos en el libro que introducen estas notas, abordé lo que luego vino, en el orden señalado. Nuestro enviado, Alejo Fortique, en 1844, después de alcanzar con Lord Aberdeen, canciller inglés, una transacción amistosa consistente en el trazado de una línea entre el río Moroco y las bocas del Orinoco, con el compromiso nuestro de no ceder el río o partes de él a potencia extranjera alguna, tropezó con el flemático Consejo de Gobierno que, desde Caracas, consideró “deprimente para la dignidad nacional” aceptar lo que la misma Constitución ya establecía, a saber, la prohibición de enajenar el



ACUERDO DE GINEBRA 1966 / ARCHIVO

territorio de Venezuela.

El propio Fortique, antes bien, seguía las instrucciones de su canciller Francisco Aranda sobre lo esencial, “salvar las bocas del Orinoco”, mientras Inglaterra retiraba su pretensión sobre Amacuro, Barima y Guaima, hasta adonde habían llegado, en los hechos, sus autoridades coloniales. Dado lo cual, Fortique, antes de fallecer en 1845, le escribe al presidente Carlos Soublette previniéndole sobre lo fatal: “temo que perdamos sogá y cabra” y “el Orinoco se pierde al otro día de haber entrado Lord Palmerston—adversario de Aberdeen— al ministerio”.

José Gil Fortoul, enjuiciando la cuestión, precisó que “al historiador Rafael María Baralt, nombrado secretario de Fortique con el encargo especial de acompañarle en el estudio de los archivos españoles para la busca de documentos a favor de Venezuela, se le había retirado su nombramiento, con el fútil pretexto de ahorrar los doscientos pesos que recibía de sueldo; y perdió así el gobierno la ocasión, a la muerte del ministro, de sustituirlo con un hombre de altísimas prendas intelectuales y ya muy versado en la cuestión”.

Un marqués venezolano

Posteriormente, transcurridas cuatro décadas, José María de Rojas Esparillat, abogado y diplomático, hermano de Aristides Rojas, creado marqués por el Papa León XIII quien fuese mediador en la cuestión del Esequibo, designado nuevo ministro residente en Londres asume el encargo de nuestra reclamación. Antonio Guzmán Blanco, presidente, reivindicó los planteamientos de Fortique para la tarea de su enviado.

El 21 de febrero de 1881 propone Rojas resolver sobre títulos de derecho o a través de una transacción amistosa. La corona señala que no acepta la propuesta Fortique-Lord Aberdeen, y Rojas ofrece situar la línea en la costa “una milla hacia el norte de las bocas del Moroco”, como fórmula de avenimiento recíproco. Hace una clara proposición. No le será aceptada, pero lo grave es que el padre del presidente, Antonio Leocadio Guzmán,

padre del presidente, acusa al marqués Rojas por “exceder a sus poderes” y le obliga a renunciar como reo de traición.

Gómez censura nuestra negligencia

El general Gómez, una vez como Castro ha solventado nuestra deuda con el Tribunal Arbitral de París por 400.000 bolívares—que le deposita en dos partidas a nuestro abogado norteamericano Mallet-Prevost— y habiéndole solicitado a los ingleses una moratoria anual para que la Comisión de Límites que nombró pudiese proceder a la demarcación del territorio tal y como fue fijado por los árbitros, al efecto modificándose los mapas, ilustra bien el sentido de nuestra fatalidad ante el Congreso de los Estados Unidos de Venezuela de 1909:

“Es del caso llamar vuestra preferente atención al grave asunto de cumplir con las obligaciones inherentes a la soberanía, en los territorios fronterizos no abiertos aún a la civilización. Empeños más apremiantes distrajeran por largos años el cuidado administrativo de esas regiones y de los indígenas que las pueblan y, cuando llegó el momento de fijar nuestros límites guayaneses, ese descuido infirmó el derecho histórico de Venezuela a vastas comarcas que le fueron adjudicadas a más celosos vecinos. La obra de los misioneros que hicieron posible ese resultado continúa, mientras la de quienes propagaban por aquellas selvas el idioma castellano, y educaban para nosotros la tierra y sus pobladores, cesó desde ya casi un siglo”.

El libro

Así las cosas, sobre mis relecturas entendí de pertinente hacer circular en bloque mis escritos varios sobre la materia. Sin las pretensiones del historiador o el antropólogo forense, obviando rebuscados circunloquios que solo alimenten la vanidad académica y siendo extraño a lo que se publica para la galería de quienes aspiran reconocimientos en una hora dilemática para la patria, únicamente pretendo sensibilizar a los actores

involucrados y quizás mover a la conciencia de quienes tienen voz.

Ojalá que en sus juicios y decisiones piensen primero en la Venezuela permanente y sus venideras generaciones, desnudos de taras y los arrestos adánicos que ningún fruto nos han dejado. Han sido la génesis de nuestros fracasos recurrentes, como lo constata la disolución nacional que avanza y nos tiene por testigos. La totalidad de nuestro territorio indiscutido se encuentra invadida. La prédica constitucional sobre nuestra soberanía es una morisqueta.

Las páginas que introducen mis notas las he redactado en los últimos cinco lustros con propósitos de enseñanza en la cátedra a mi cargo durante casi medio siglo y de la que me he jubilado; otras han sido hechas para aprender y reflexionar yo mismo, cuando veo que se nos impone enmendar el camino y sobre la necesidad de revisar lo hecho y sobre todo lo mal hecho a lo largo de nuestro devenir venezolano; se agregan las apuntes que se me han demandado desde la academia para mejor entender el desafío planteado por la demanda interpuesta ante la CIJ por Guayana; en fin, constan los artículos que hacen parte de mi habitual tarea como columnista de opinión en la prensa escrita y en los que destaco el comportamiento—avances y graves retrocesos—del Estado venezolano en su conjunto con relación a la reclamación territorial esequiba, a partir de 1999.

Se encuentra un ensayo breve e inédito sobre el río Orinoco, probablemente descolocado, pero este ha sido, justamente, el foco de las ambiciones que tuvieron su primer desenlace durante el proceso arbitral en París y que, como lo he señalado, se desprenden desde antes de la Independencia de Venezuela. Las animó, paradójicamente, el edecán predilecto del Padre de la Patria, Simón Bolívar. Una vez transformado en representante consular de la corona británica en Caracas al iniciarse nuestra vida republicana a partir de 1830, le hace ver a su gobierno, el de Londres, sobre la importancia de que domine, con exclusión de cualquier otra potencia, en esa arteria vital si

desean asegurarse algún poder en América del Sur.

Guyana, pieza del chavismo

A guisa de conclusión puedo observar que, así como el general Gómez censura nuestra indolencia ante la pérdida del Esequibo—explicable luego de quedar hecha hilachas Venezuela tras las guerras fratricidas que le dieron independencia a la república pero no libertad a la nación, buscando alcanzar su forja en medio de las pasiones y luchas revolucionarias del siglo XIX—llegado el año 2004, premiados por el azar del Acuerdo de Ginebra de 1966, Hugo Chávez Frías decide comprometer nuestra reclamación territorial para sobreponerle razones ideológicas y ambiciones geopolíticas preferentes. Otro delirio más.

Sus palabras están inscritas y no pueden borrarse de los documentos oficiales (*Taller de Alto Nivel, “El nuevo mapa estratégico”*, 12 y 13 de noviembre de 2004, Intervenciones del presidente de la República):

“Ahí está también Guyana. Por razones geopolíticas y del reclamo territorial, nosotros hemos estado siempre lejos de ese país, pero Guyana es un pueblo hermano, es un pueblo subdesarrollado, y hay un gobierno allí que pudiera ser un gran aliado. Nosotros no vamos a desistir de nuestra reclamación, pero no podemos esperar a que se solucione esa reclamación, no hay nada en el horizonte que indique que se va a solucionar en el corto plazo o en el mediano plazo (...). Gobiernos de extrema derecha, subordinados a Washington, nos quisieron empujar a una guerra con Guyana, cuando en Guyana mandaba Forbes Burnham, para tratar de quebrar el movimiento socialista guyanés... Tenemos que atraer a Guyana”, ajusta.

Otra vez en cero, jehorabuena!

Como si la Providencia no hubiese sido generosa con nosotros, al aceptar la Corte Internacional de Justicia su competencia—por instancia que le autoriza el secretario general de la ONU con base en el Acuerdo de Ginebra de 1966—tuvo el cuidado de señalar, en su sentencia del 18 de diciembre de 2020, que no conocerá de hechos posteriores a la firma de ese instrumento internacional.

Otra vez estamos en cero, solo debatiendo la nulidad o no de lo ocurrido en París hace 125 años, bajo el paraguas del derecho internacional y no de las balas. Las concesiones dadas a Guyana por la revolución bolivariana (1999-2023) son, en la práctica y enhorabuena, irrelevantes para los jueces. “El Acuerdo de Ginebra reabre el caso de la Guayana Esequiba ofreciendo a Venezuela una oportunidad, como nunca tuvo antes, para hacer valer sus derechos y conseguir la reparación del daño que nos causara el doloroso Laudo de París”, recuerda ante el Congreso de 1966 el presidente Leoni. Su palabra se actualiza y es bienvenida. Nos esperan en La Haya, a los venezolanos. ☉



ENSAYO >> HENRY KISSINGER (1923-2023)

Kissinger: un legado desperdiciado

“De esa magnífica, compleja y todavía vigente obra académica quiero resaltar una enseñanza clave, que Kissinger procura tenazmente transmitir y que sintetiza en una frase: ‘sentido de las proporciones’, que a su modo de ver es el rasgo que distingue a un estadista superior. La misión del estadista, sostiene Kissinger, es distinta a la vocación del profeta que deambula en la utopía, o del político que solo se preocupa de manipular. Dicha misión consiste en buscar un equilibrio entre las fuerzas que actúan de manera definitoria en un escenario internacional determinado”

ANÍBAL ROMERO

Una evaluación adecuada de la trayectoria de Henry Kissinger exige la atenta lectura de su primer libro, que fue originalmente una tesis doctoral presentada en la Universidad de Harvard. Me refiero a *Un mundo restaurado*, publicado por primera vez en 1957. Si bien Kissinger cuestionó los intentos de asimilar las reflexiones allí desarrolladas con su posterior desempeño, me parece evidente que ese estudio de la diplomacia en tiempos de las guerras napoleónicas tuvo decisiva influencia sobre su concepción de la política internacional, así como el sentido de la misión del estadista. De hecho, en las páginas introductorias del libro Kissinger formula de manera explícita una analogía entre los sucesos durante la etapa histórica que cubre la obra y la situación mundial existente al momento de redactar su tesis, la época de la Guerra Fría y sus apremiantes amenazas.

De esa magnífica, compleja y todavía vigente obra académica quiero resaltar una enseñanza clave, que Kissinger procura tenazmente transmitir y que sintetiza en una frase: “sentido de las proporciones”, que a su modo de ver es el rasgo que distingue a un estadista superior. La misión del estadista, sostiene Kissinger, es distinta a la vocación del profeta que deambula en la utopía, o del político que solo se preocupa de manipular. Dicha misión consiste en buscar un equilibrio entre las fuerzas que actúan de manera definitoria en un escenario internacional determinado.

En ese orden de ideas, una vez que se convirtió en Consultor Presidencial de Seguridad Nacional bajo Richard Nixon, y luego en Secretario de Estado bajo Nixon y Ford, Kissinger sustentó su práctica diplomática de acuerdo con una visión del orden internacional centrada en el balance de poder entre las grandes potencias del momento. Tal concepción era la misma que inspiró a Metternich, Castlereagh y Talleyrand, tres de las grandes personalidades de la diplomacia en el período napoleónico, que buscaron sustituir el ímpetu hegemónico de la Francia de ese tiempo, y la inclinación mesiánica de su emperador, por un equilibrio de fuerzas que contribuyese a minimizar tensiones y procurar acuerdos, manteniendo a raya el riesgo de costosas e incontrolables guerras. La paz europea que esos estadistas construyeron se prolongó desde 1815, año de Waterloo, hasta 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial.

El sistema de equilibrios que estudió Kissinger tuvo como eje un “sentido de las proporciones”, que no es otra cosa que la capacidad de distinguir entre los intereses vitales de un Estado y sus intereses solo secundarios; de respetar tanto los intereses propios como los del adversario o adversarios; de no sobreestimar el poder propio ni subestimar el del contrario; de comprender que es mucho más fácil comenzar una guerra que terminarla, y que es de notoria importancia tener

una idea lo más clara posible sobre cómo poner fin a una guerra antes de dar el paso fatal de iniciarla. En términos generales y según cambiantes circunstancias, esos principios y sentido de las proporciones se patentizaron en las diversas empresas diplomáticas de Kissinger con respecto, para tomar tres casos, a la terminación de la guerra de Vietnam, a las relaciones de Estados Unidos con la Unión Soviética y China, y al perenne conflicto en el Medio Oriente entre Israel y los países árabes.

Con relación a Vietnam, una guerra en cuyos comienzos Kissinger no participó pero que luego condujo a su final, se puso en evidencia lo siguiente: primero, que Kissinger entendió claramente que el destino de un Vietnam no comunista no era un interés vital de Estados Unidos; segundo, que después de los sacrificios realizados era importante lograr una salida que redujese los costos en prestigio y credibilidad de Washington. Por último, que la cuestión de Vietnam no debía separarse de la dinámica de relaciones con la URSS y China. La “salida honorable” que Nixon y Kissinger, en negociación con los norvietnamitas, eventualmente concretaron, extendió la guerra a Camboya y Laos, y concluyó con la conquista de Vietnam del Sur por parte de Ho Chi Minh y los comunistas. Me atrevo a especular que a Kissinger no le sorprendió ese resultado, y que nunca creyó realmente en la capacidad de Vietnam del Sur de sostenerse por sus propios medios. Con objeto de marcar el punto final a una guerra catastrófica para Estados Unidos, Kissinger movió las piezas sobre un tablero de ajedrez amplio, en el que los factores principales eran la Unión Soviética y China.

La línea estratégica seguida por Nixon y Kissinger hacia Moscú, que para entonces se mostraba al mundo como un poder sólido y en expansión, combinó la zanahoria del estímulo y el garrote del castigo, y permitió adelantar relevantes iniciativas de control de armamentos que en su momento ayudaron a disminuir tirantes y contener peligros. La apertura de Washington a China, concebida e impulsada por el dueto Nixon-Kissinger, fue una movida maestra de diplomacia creativa que enfrentó a Moscú con un desafío complejo, y facilitó dar fin a la fallida intervención de Washington en el sureste asiático. En cuanto al Medio Oriente, la guerra de octubre de 1973 abrió las puertas para que Sadat, el presidente egipcio, con el apoyo de Washington, lograra un acuerdo de paz con Israel que recuperó para su país los territorios perdidos durante la guerra de 1967 (“guerra de los seis días”), y estableció un esquema de estabilidad con Israel que se mantiene hasta el día de hoy. Me refiero, por supuesto, al caso particular de Egipto, pues la región como tal continúa encendida. Lo esencial es que también en el contexto de las disputas en el Oriente Medio, la diplomacia de Kissinger funcionó con una visión de equilibrio.

Las actuaciones diplomáticas de Kissinger se llevaron a cabo en un marco internacional muy diferente al hoy en día vigente. Desde esa etapa hasta la actualidad se han producido, entre otros, tres eventos que cambiaron rasgos esenciales del panorama mundial. Por una parte, el fin de la Guerra Fría, la caída de la URSS y el desplome de la utopía comunista. Por otra parte, el surgimiento de China como gran potencia, en muy corto tiempo y con palpable fortaleza. En tercer lugar, la decisión de Washington de ejercer el poder bajo la guía de lo que se llamó “el momento unipolar”, un impulso hegemónico que pronto se vio retado por el ascenso de China, y que es ahora percibido como frágil y pasajero debido a los incontables desafíos internos que experimenta Estados Unidos, a las crecientes divisiones de su sociedad, al cuestionamiento de las políticas de Washington por parte de numerosos países, y a la regeneración gradual de Rusia bajo el liderazgo de Putin. En este aspecto, la guerra de Ucrania ha sido un factor crucial que de un solo golpe transformó las suposiciones, conjeturas y convicciones vigentes hasta hace solo pocos años. Es obvio que luego de Irak, Afganistán y Ucrania, el “momento unipolar” se ha desgastado severamente, y que estamos ingresando a un período de nuevo caracterizado por la competencia entre grandes poderes, el choque de intereses vitales en proceso de redefinición, y la necesidad de lograr un equilibrio que permita reducir la incertidumbre, restaurar un básico respeto mutuo, evitar la satanización del contrario, y entender que la tentación hegemónica es el peor enemigo del sentido de las proporciones.

Haría falta una especie de remozado Kissinger, trabajando dentro de los convulsos y con demasiada frecuencia erráticos centros decisivos del Washington actual, para guiar la nave del Estado según criterios de equilibrio sustentados en el estudio de la historia, en la extracción atina-

“
Con objeto de marcar el punto final a una guerra catastrófica para Estados Unidos, Kissinger movió las piezas sobre un tablero de ajedrez amplio”



HENRY A. KISSINGER / DEPARTAMENTO DE ESTADO DE LOS ESTADOS UNIDOS

da de sus enseñanzas, y en una visión de la política y de la diplomacia como medios que requieren de un empleo intelectualmente sofisticado, así como de perspicacia e inteligencia en su uso práctico. Quizá esto sea demasiado pedir, dado el horizonte de miopía política, incorregible arrogancia y decadencia intelectual que se percibe entre las élites estadounidenses de ahora. Los cantos de sirena del denominado “fin de la historia”, que anunciaban el presunto triunfo irreversible del *American way of life*, confundieron y extraviaron a esas élites, que han abierto un exceso de frentes conflictivos e inmanejables.

El legado de Kissinger ha sido desperdiciado, ya que el realismo político que le inspiró, orientado por la distinción entre intereses vitales e intereses secundarios, por el esfuerzo para entender a los adversarios y actuar hacia los mismos con prudencia sin engañarse acerca de su naturaleza, y por los imperativos del balance de poder, ha sido sustituido por una mermada y declinante voluntad hegemónica. En nuestros días, el legado de Kissinger ha sido “puesto de cabeza” por una dirigencia estadounidense mediocre y despistada, y las tendencias que apuntan hacia el renacimiento de un mundo multipolar lucen indetenibles.

Dos sucintos comentarios adicionales sobre Kissinger como escritor y acerca del tema de la ética y la política:

La obra escrita de Kissinger es voluminosa y puede dividirse en tres grandes secciones. De un lado se encuentran las obras de análisis coyuntural, es decir, libros y artículos que produjo para enfrentar una situación determinada, y analizar tópicos y problemas específicos de la estrategia y la política exterior de Estados Unidos. Entre ellos se cuentan *Armas nucleares y política exterior* (1957), *Política exterior de Estados Unidos: tres ensayos* (1969), y *Sobre China* (2011). De otro lado hallamos libros que alcanzan un plano reflexivo menos restringido por los apremios y exigencias que el estadista confronta en su quehacer cotidiano, en los que su autor hilvanó una consideración más profunda en torno a los asuntos primordiales de su ocupación. En este aspecto se destacan el ya comentado libro *Un mundo restaurado*, así como *Diplomacia* (1994), y su obra póstuma, *Liderazgo: seis estudios sobre estrategia mundial* (2023). Se trata de obras de notable envergadura intelectual en su ámbito, y estoy convencido de que perdurarán como libros de consulta obligada para los estudiosos de las relaciones internacionales de hoy y del futuro. En tercer término, están los tres volúmenes de sus *Memorias*, muy en particular el primero de ellos, *Los años de la Casa Blanca* (1979), que considero uno de sus mayores logros. En todos estos libros se pone de manifiesto una pro-

sa persuasiva, bien articulada e incisiva, que desglosa y explica con suma claridad los tópicos abordados, y en no pocos casos ejerce una especie de fascinación sobre el lector, que de pronto se halla envuelto en una red de laboriosos argumentos sin perder de vista la dirección central de la trama. Como escritor político en sus temas de preferencia, como pensador y como memorialista, Kissinger ocupa un puesto de privilegio entre los estadistas contemporáneos.

Kissinger ha sido muy criticado desde diversas trincheras de la controversia política; ello es tan inevitable como necesario, pero debe señalarse que tales críticas no pocas veces se desarrollan en función de posiciones ideológicas inflexibles y yerran el blanco. Ello se manifiesta cuando la acción de un estadista es evaluada con criterios correspondientes a lo que Max Weber llamaba una “ética de la convicción”, que se diferencia radicalmente de una “ética de la responsabilidad” propia de los espacios que la vida otorga a la acción política. En palabras de Weber, “No es que la ética de la convicción sea idéntica a la falta de responsabilidad, o la ética de la responsabilidad a la falta de convicción. No se trata en absoluto de esto. Pero sí hay una diferencia abismal entre obrar según la máxima de una ética de la convicción, tal como la que ordena (religiosamente hablando): el cristiano obra bien y deja el resultado en manos de Dios. O según una máxima de la ética de la responsabilidad, como la que ordena tener en cuenta las consecuencias previsibles de la propia acción”. En otras palabras, un estadista no debe guiarse según una ética absolutista como la que predicó Tolstói, o según los preceptos e ideales de un texto como el Sermón de la Montaña. Este tipo de guía moral no se ajusta al universo de la política y pertenece a otro plano espiritual. Un estadista tiene que tomar en cuenta su deber como protector de los intereses y objetivos del país al que sirve, las opciones reales y no meramente deseables que tiene en sus manos, y las posibles consecuencias de escoger un camino u otro. Solo desde una perspectiva de equilibrio, que asuma las realidades del poder sin arrodillarse ante las mismas, es razonable juzgar el desempeño de un estadista, pues el terreno de su actividad no armoniza con el fanatismo. En otras palabras, como bien lo expresa un muy repetido refrán, “el que no pueda soportar el calor que no entre en la cocina”; o para decirlo en términos más elegantes, el que confunda la práctica de la política con el ejercicio de la virtud debe más bien retirarse y hacer algo distinto, pues la política no es un torneo moral. La carrera de Kissinger tuvo numerosos puntos sombríos, pero desconozco la de algún estadista de su talla, que haya lidiado con desafíos de parecida envergadura, de la que pueda afirmarse otra cosa. ☉