

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



RIF: J-07013380-5

ESCRIBE MIGUEL GOMES SOBRE SANDRA CAULA: Ha de repararse, con todo, en que en la escritura que nos ocupa, el fragmento y la ruina cristalizan de un modo casi único. Además de la obvia suma de secuencias breves y cierta discontinuidad de los eventos, con saltos cronológicos o situacionales, lo fragmentario se observa más sesgadamente en la modificación constante de patrones.

FUNDADO EN 1943

Papel Literario

82AÑOS

DOMINGO 1º DE MARZO DE 2026

•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

PUBLICACIÓN >> EL EJERCICIO DE SER JOSÉ BALZA

Entrevista a María Ramírez Delgado

Con el nombre de *El ejercicio de ser José Balza* (abediciones, UCAB, 2025), circula el volumen con las conversaciones de María Ramírez Delgado con el narrador y ensayista José Balza, Premio Nacional de Literatura 1991. Además de las conversaciones, la edición incluye dibujos y acuarelas de Balza, fragmentos de sus diarios, cartas, una bibliografía y numerosos retratos de distintas épocas: una aproximación imprescindible al autor y su obra



MARÍA RAMÍREZ DELGADO Y JOSÉ BALZA (2015) / ©CARMEN ROSA GÓMEZ

NELSON RIVERA

Quiero preguntar por la incubación de *El ejercicio de ser José Balza*: su vínculo con el autor y con su obra, por una parte; y, por la otra, cómo se definió la estructura y contenidos del libro: fotografías, fragmentos de los diarios, algunas cartas, una cronología, una bibliografía, dibujos y acuarelas hechas por Balza.

A partir del año 2019 comencé a trabajar, relacionado con la filosofía, el concepto de vida interior y su vínculo con la consciencia y la memoria. Me pareció que, en términos prácticos, más que trabajar estos conceptos con ciertos filósofos únicamente, podía ser más interesante si los afrontaba desde la exploración de la vida interior de un tercero y es así como se gesta este libro. Nace de la pregunta sobre la posibilidad de atrapar una parte de la vida interior de alguien y, en especial, de un autor que tiene una obra voluminosa, compleja, de gran importancia y que, además, se ha preocupado por la reflexión desde su propia interioridad. Por eso es que le propuse a Balza empezar por una entrevista en esos términos. Una entrevista cuyo centro no es la literatura o la creación, sino lo que construye y constituye ese ser creador. Nos propusimos realizar una exploración desde su vida.

A partir de la concepción de la entrevista aparece la estructura del libro, un recorrido sistemático que refleje el aspecto deltaico de su vida. Así organizamos el libro como capas de pensamiento y de vivencias. La entrevista funciona como el elemento central, pero de ella se desprenden otros elementos igualmente importantes y que se distribuyen a lo largo del libro: las fotografías, frases extraídas de otras entrevistas, de artículos, de cuentos o novelas que ofrecen pistas sobre esa vida. Cada uno de estos elementos ofrece una interpretación de lo que dice el entrevistado, así los elementos que encuentras en el libro encajan dentro del gran discurso de mi propia búsqueda de la interioridad de Balza.

Por supuesto, para realizar este viaje y estas divisiones tuvimos que empezar por la forma en la que esa interioridad interpreta la vida familiar, las relaciones humanas, la vida profesional. Encontramos que una de las conexiones más profundas entre ambos mundos para Balza es el libro y la literatura.

A este camino de interioridad que intentamos evidenciar en la entrevista se sumaron otros elementos, los dibujos, la historieta, los

diarios. Los cuestionarios resultan fascinantes, pues congelan un momento particular del pensamiento del autor. Además, hablar de las conexiones humanas nos obligaba también a dejar testimonio de esas conexiones, de esas amistades, por eso agregamos las cartas.

Las últimas partes del libro (la cronología, la bibliografía detallada y la bibliografía crítica) son para los investigadores, es material que yo misma extrañé al moverme dentro del universo personal y literario de José Balza.

Impresiona la concisión y claridad de las respuestas del entrevistado. ¿Es producto de su edición o Balza es un vocero de pocas palabras, directo y contenido?

A Balza le gusta expresar con claridad sus ideas para que al lector o al oyente no le quede duda de lo que dice ni espacio para interpretaciones. Esa misma claridad obliga a la concisión y a un lenguaje directo y atento. En el caso de sus escritos, la metáfora, el juego de palabras y lo simbólico yacen en la anécdota, en la profundidad intelectual de la historia, en la reflexión del personaje, pero no en lo que dice el escritor. La necesidad de claridad es mucho más fuerte y evidente en el ensayo.

En lo referente a la entrevista, no solo esta, sino todas, incluso las primeras entrevistas que le hacen al publicar *Marzo anterior*, en todas aparece el mismo patrón: respuestas breves y directas. Sin embargo, esto no excluye el humor negro o la ironía que podemos encontrar en algunas de sus respuestas.

En el caso del libro que nos ocupa evitamos editar las respuestas, salvo por el mismo Balza, que en algún intercambio decidió cambiar alguna cosa, modificar una reflexión o explicar algo de forma diferente. De mi parte y de los editores las respuestas se conservaron sin cambios.

Entre los muchos impactos que su libro me ha producido, quiero referirme a este: lo sistemático del vínculo de José Balza con la memoria: ha llevado un diario por décadas; ha mantenido archivos de correspondencias y fotografías; tiene sus recuerdos, especialmente familiares, a flor de piel. ¿Esa memoria está presente de algún modo en su obra ensayística y de ficción?

La memoria es el gran fenómeno que uno debe profundizar para entrar en la experiencia plena de la literatura de José Balza. Se podría pensar que los diarios, los archivos de corres-

pondencias, el archivo en general, cumplen la función de almacenar, pero no es así, su archivo funciona más bien como un fluido que atraviesa y es filtrado por su dueño y que se desplaza a través de su propia experiencia vital y creadora; creo que, por eso, el espectador-lector percibe los archivos como recurso. Es la memoria el punto de partida de ese mundo de palabras construido por Balza, y esa memoria es estimulada y ejercitada continuamente y es la que determina y en la que se mueve la obra.

Cada ejercicio ensayístico parece nacer de la memoria, aun los que puedan tratar temas recientes, se ajustan a una poética del recuerdo. Por ejemplo, en “Los juguetes del río” el punto de partida del ensayo es la propia niñez del autor y en el texto, que es también narración, el lector se interna en la memoria de Balza y puede ver el río y su oscuridad nocturna, las luces de kerosene y retrocede en el tiempo para jugar con una planta, con un caballito de madera, con un guara, con el río. En sus ensayos sobre la música o sobre autores, como el titulado “Una tragedia americana”, el tiempo se dobla sobre sí mismo, no solo aparece el tiempo cronológico debido a la reflexión acerca del registro histórico, sino que además surge el tiempo subjetivo a partir de la propia memoria de lo vivido por el autor y de la memoria como experiencia colectiva del país.

Si hablamos de los ejercicios narrativos tenemos que mencionar a Carmen Ruiz Barrionuevo, quien ha estudiado con una precisión asombrosa esos vínculos de Balza con la memoria, como en el prólogo de la edición de Biblioteca Ayacucho de *Percusión*, texto que precisamente tiene como punto central la memoria del protagonista y el viaje de retorno, que es también un viaje en el tiempo. Allí la memoria no es una

abstracción, ni los recuerdos, sino trascendente y real, eso se ve también en ejercicios como *La sombra de oro*.

Esta memoria no se trata solo del pasado, estamos más bien ante una estructura meta-temporal en la que presente y futuro también se enlazan. Balza no es un habitante del pasado, sino que vive en un “ejercicio” vital. Tal vez por eso en sus aforismos se hace menos evidente ese aparecer de la memoria.

¿Podría hablarnos de los diarios de José Balza? ¿Qué hay en ellos? ¿Está previsto que los publique?

Puedo comenzar aclarando que Balza es muy celoso con sus diarios, tal y como lo sería cualquier persona con su propio diario, así que esto no tiene nada de raro, ya que un diario es, finalmente, una conversación con uno mismo y por tanto entra en el terreno de lo privado. Así que, para el proceso del libro, solo revisé tres o cuatro cuadernos.

Los diarios de Balza están pensados como un diálogo interior y creo que, además, funcionan como un ordenador de su propia memoria, le facilitan el viaje en el tiempo para precisar con exactitud, fechas, momentos y hechos desde su propia perspectiva. Los considero una extensión compleja de su interioridad y que obligan, al que quiera recorrerlos y comprenderlos en profundidad, a contar con la guía de su autor.

En los diarios el Balza del pasado fluye al Balza del presente en una especie de vínculo secreto que le permite revisitarlo. Estas revisitas a él mismo me han resultado muy curiosas e intrigantes, ya que revelan una cronología particular de su vida desde las sensaciones y percepciones. Son el archivo de sus impresiones: cómo enfrentó una determinada situación, cómo ve a otros enfrentarla, sucesos familiares, históricos o políticos que lo marcaron y que luego pasan a formar parte de sus ejercicios narrativos. El diario constituye para Balza también un diálogo con las personas que están en su pasado. Es esto precisamente lo que, a mi entender, lo hace muy precavido con ellos. No es solo la historia de Balza la que registran, es la historia de su familia, de sus amigos y conocidos la que ha sido registrada a través de sus ojos. Esto los hace un tipo de documento muy especial, ya que no se trata de la vanagloria del autor, sino de un hacer íntimo que revela su ser interior.

(Continúa en la página 2)

Entrevista a María Ramírez Delgado

(Viene de la página 1)

Por supuesto en ellos también se reseñan sus lecturas y las impresiones que le causan, la música que escucha, etc. Los lugares que visita, es por eso que con frecuencia los cuadernos tienen los nombres de ciudades en los que empezó a escribirlos o donde los compró así tenemos el cuaderno de Nueva York o el de Berlín o la libreta de California.

En cuanto a su publicación eso ya es parte del terreno personal de Balza como autor. No tengo dudas de que todos quisiéramos poder leer esos diarios en una edición cuidadosa, que incluya comentarios y notas al pie para enriquecer el contexto de lo que dicen.

Ha tenido el privilegio de conocer el archivo de José Balza. ¿Podría describirlo?

Hay un aspecto que debemos tomar en cuenta al hablar del archivo de José Balza y es que se trata de un archivo vivo y que fluye en el tiempo a la par de su dueño, que lo va aumentando y recreando en su propia cotidianidad. Esto lo hace muy valioso e interesante, ya que trabajar con su archivo no es trabajar con una cosa paralizada en el tiempo, con un reservorio, estamos hablando de que al revisar ese archivo se interactúa con la propia cotidianidad del escritor, con su ahora. Así que el conocer el archivo es, en parte, visitar esa cotidianidad, visitar un trozo de esa vida que se ha ido almacenando y atesorando. Así que Balza es el arconte de su archivo, por lo que para movernos en él es necesario avanzar bajo su designio. Sin embargo, este control que pensaríamos que ejerce sobre los materiales es bastante libre y muy generoso. Para hacer el libro planeamos una serie de visitas, ya no recuerdo cuántas fueron, pero que implicaban ir a revisar, a tomar las fotografías, a revisar de nuevo, pues algo había faltado, volver y tomar más fotografías.

Balza incluso me prestó algunos documentos con el fin de escanearlos o fotografiarlos en mejores condiciones para poder usarlos para el libro.

Su archivo está en su casa junto a otros documentos y libros, en un caos aparente para que el que llega por primera vez, pero luego, uno se da cuenta que todo está ordenado rigurosamente y que cada pieza encaja dentro de la vida del autor.

No es un archivo necesariamente cronológico, sino que está determinado más bien por la importancia de uso que el propio escritor les da a sus documentos, lo que presenta algunos problemas para el archivo, ya que las piezas que el autor considera más valiosas obtienen un cuidado y resguardo mayor que otras. Sin embargo, todas las piezas que almacena Balza están en un muy buen estado, separadas y organizadas en carpetas.

Al momento de mi investigación el archivo de Balza estaba compuesto por tres arcas principalmente: en la primera se almacenan manuscritos propios y ajenos, correspondencia personal, comentarios y periódicos que reseñan sus libros. El arca 2 contempla programas de las adaptaciones al teatro y/o a la ópera que se han hecho de sus cuentos y novelas. Resguarda también documentos relacionados con su vida como profesor universitario en la UCV, esto incluye algunos trabajos de ascenso, currículo, programas, etc. En él se almacenan también algunos textos originales escritos a máquina y periódicos que publicaron algunos cuentos, así como el cuestionario Proust. El arca 3 conserva los originales, programas de eventos, documentos personales, periódicos con revistas y manuscritos originales. Allí también encontramos algunas caricaturas hechas por Balza y material escrito sobre el programa de televisión *Texto y figura*.

A estas tres arcas sumamos *El libro verde*, que es un cuaderno, tipo álbum, de gran tamaño, que empieza a llevar Carmen Gamargo Lagonell, amiga de Balza en 1965. Allí encontramos recortes de la revista *Cal*, de *Imagen*, de la *Revista Semana*, entre otras. También incluye fotografías del Delta que usa Balza como punto de partida para algunas novelas, también hay copias de manuscritos y cartas.

Luego tenemos los diarios, son aproximadamente 20 cuadernos; además están los álbumes de fotografías y fotografías sueltas (contamos más de 1000 fotografías) y la propia biblioteca del autor, que incluye casi todas las ediciones que han circulado de sus obras, incluso ediciones reducidas y muy raras. Además, tenemos el archivo digital con manuscritos, correos electrónicos y fotografías. Y, por otra parte, tenemos los dibujos, acuarelas, cuadernos de dibujos e historietas del propio Balza.

Al revisar el archivo encontramos una variedad de documentos que nos resultaron valiosísimos bajo dos aspectos. El primero es el acervo de un escritor, por lo que al revisarlo el archivo se conecta directamente con la obra, esto sin duda, modifica la percepción de la obra escrita. Tomemos como ejemplo una fotografía de la actriz Doris Wells que inspira el personaje de

Amara Cammarano, la protagonista de *Medianoche en video: 1/5*. También tenemos personajes que surgen de sus experiencias y que están reseñados en los diarios, etc. El otro elemento por el que este archivo es de gran valor es que resguarda una parte importante de la vida cultural, artística y literaria de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela. Como podemos ver en el libro hay correspondencia con Guillermo Sucre, con Reinaldo Arenas, Alejandro Rossi, pero esto es solo la punta del iceberg, hay reseñas personales, cientos de fotografías, etc.

Estos dos aspectos, abren las puertas a la aparición de nuevos libros que evalúen, por ejemplo, las relaciones epistolares de nuestros escritores, textos inéditos, la prensa cultural en nuestro país, entre otros.

Otra cuestión llamativa: el tamaño y la diversidad de su obra. Además de la ficción, Balza ha escrito centenares de ensayos, conferencias, prólogos y artículos sobre música, artes visuales, culturas indígenas, literatura, geografía y más. Su temario es el de un curioso casi ilimitado. ¿Cómo se relacionan su ficción y su ensayismo?

La escritura de Balza, tanto la ficción, como el ensayo y los otros géneros en los que se pasea, tienen como punto de partida el pensar profundo y una comprensión crítica del entorno.

Si consideramos su narrativa, pienso en novelas como *Largo o D*, en ellos la historia es poderosa pero no es lo más relevante. Es importante sobre todo la forma, como ese yo, que es el personaje, se desplaza a través de su realidad ficticia, a través de lo que le ocurre, y se mueve como pensamiento reflexivo, como razón pura. Allí el personaje conoce y vive su entorno a través de su pensar. En el caso del ensayo esta facultad aparece de manera más limpia y plena, ya que estamos frente al autor y no a un personaje.

Además de este elemento que he mencionado, tenemos otras piezas diversas como la memoria, la dualidad selva/ciudad, el diálogo interior, entre otras muchas. Si pensamos en la memoria vemos que el ensayo y la narrativa se nutren de esta facultad, a través de la que fluye el pensamiento. En el caso de la dualidad entre el Delta (la selva) y Caracas (la ciudad) y, en general las ciudades, podemos ver la geografía como un solo elemento que conecta los géneros, puesto que el espacio tiene una presencia fundamental en sus cuentos y en sus ensayos. Por ejemplo, un pequeño ensayo titulado “Mariantonia Palacios” comienza con la Ciudad Universitaria de Caracas, mientras que en los ejercicios narrativos aparecen ciudades reales como Nueva York o imaginarias como Caranat. El espacio no es una escenografía en la que ocurren unos hechos, es parte de la vivencia del personaje, de su hacer.

Además de los datos que resume la cronología, la entrevista sugiere a un autor que ha sido acogido por las editoriales, las instituciones, sus colegas y numerosos lectores; ha sido traducido e invitado a muchos países. Al mismo tiempo, a menudo tengo



la sensación de que su obra ha podido difundirse más. ¿Percibe usted que se le dado el reconocimiento que merece? ¿Qué sentimiento tiene Balza al respecto?

Sin duda, la obra literaria de José Balza ha sido divulgada por importantes casas editoriales internacionales como el Fondo de Cultura Económica, Bruguera, Seix Barral, Cátedra entre otras editoriales, sus obras se han traducido a varias lenguas, por ejemplo, la traducción de *Medianoche en video: 1/5* es publicada nada más y nada menos que por Gallimard en París. Oded Sverlik tradujo un capítulo de las *Setecientas palmeras* al hebreo. Su relato *La sombra de oro* fue traducido por Norman Thomas Di Giovanni, el mismo traductor de Borges, eso sin contar traducciones al búlgaro, al húngaro, o al warao como la realizada por Pedro Martínez y Amador Medina de “Las boras”. Bruce Morgan traduce “La mujer de espaldas” para la antología de Carlos Fuentes que se publica en Londres. Esa misma dinámica editorial lo llevó a recibir invitaciones a universidades, congresos y una variedad de actividades de difusión del autor y su obra. Sin embargo, estamos ante una paradoja, pues esperaríamos ante todo ese movimiento literario y editorial verlo entre los galardonados por importantes Premios Internacionales como el FIL de Lenguas Romances, el Cervantes o el Nobel. ¿Por qué no ha ocurrido esto?

Voy a empezar por recordar un eslogan turístico de la década de 1980 que decía “Venezuela, el secreto mejor guardado del Caribe” y creo que, en este caso y en general con nuestra lite-

ratura, pasa lo mismo. Somos una especie de secreto y eso revela nuestro problema de difusión internacional, que no es culpa más que de nosotros mismos. Sin duda algunas cosas han jugado en nuestra contra, ya que tenemos más de un cuarto de siglo en el oscurantismo, pero aparte de eso tal vez nos ha faltado organización y planificación estratégica para capitalizar ese interés que las editoriales y los lectores han presentado por Balza, esta es una tarea pendiente que tenemos los venezolanos y aquellos que se dediquen a la promoción del autor en Venezuela. ¿Cómo lo hacemos? Esa es la pregunta para la que no tengo una respuesta. Creo que los venezolanos tenemos que aprender a valorar a nuestros escritores, aprender sobre ellos, estudiarlos y, sobre todo, entender que la difusión de la obra de un escritor no es un hecho aislado, que los escritores de una región no son piezas sueltas, comentaradores políticos o intelectuales, son los custodios y divulgadores de nuestra forma única de entender e interpretar el mundo.

Creo que tenemos que preguntarle a Balza qué siente al respecto.

¿Podría hablarnos de la persona José Balza? ¿Es acertada la impresión de alguien reservado, incluso cauto para compartir sus opiniones?

José es un magnífico conversador y escucharlo hablar es una experiencia deliciosa, educativa y profunda. Sin embargo, si intentas hacerlo hablar de sí mismo allí la cosa sí se pone complicada, pues no se trata de no compartir sus opiniones o compartir los temas en los que esté interesado en el momento, que pueden ir desde el *Quijote*, la música electrónica o los avances de la IA. Su cautela es sobre compartirse a sí mismo. En ese particular es increíblemente reservado. Supongo que, por eso mismo, en ocasiones este libro debe haberle resultado un problema.

¿Balza continúa escribiendo? ¿Tiene libros en camino de publicarse?

Creo que la escritura y Balza son inseparables, así que su propia vida es un “ejercicio” de escritura constante en el que ser y crear son inseparables. Uso la palabra creación, pues no se trata solo de que se siente en su escritorio y salga un cuento, un aforismo o un ensayo. La creación tiene que ver también con la lectura, con la interpretación de los hechos, con un entender propio desde el ahora, así que escribir también constituye esos procesos que recién mencioné y mucho más en Balza. En él encontramos una necesidad del pensar reposado, tan necesario en nuestros días en los que la inmediatez envuelve. Si lo vemos así, creo que siempre está escribiendo y creando.

En relación a los libros en camino de publicarse no estoy segura de esa información. Te puedo hablar de que hace poco menos de un mes salió de las prensas en Atenas una traducción al griego de *700 palmeras plantadas en el mismo lugar*, desde mi perspectiva como escucha ocasional, fue un trabajo muy emocionante para Balza que lo llevó a cuestionarse algunos aspectos de esa novela y sobre todo del lenguaje. Por supuesto, la dificultad de pasar una obra como esa, escrita en español, con una serie de elementos muy particulares, a un idioma como el griego, fue un trabajo complejo, tanto de parte de Balza como de su traductor el profesor Lefteris Makedonas. Tendremos que esperar los comentarios de los lectores griegos al respecto para saber un poco más de este asunto. ☺



ENSAYO >> JOSÉ BALZA, PREMIO NACIONAL DE LITERATURA 1991

Guilelmus y la novela

"Porque una ficción, al ser escrita o leída, constituye una forma de supraordenación: en su tejido de signos transitan instantes o años, personajes, emotividad, inteligencia, trama, finales. Decididamente organizados o propuestos por su creador. Pero, sobre todo, las ficciones descansan (lo decidirá el narrador) en el yo de alguien o el de muchos (*Pedro Páramo*, *Guerra y paz*): es decir en uno o múltiples sujetos, cuyo predicado (o gestos, acciones) constituye la narración misma"

JOSÉ BALZA

Cualquier narración es una suposición hasta que el lector la realiza y le otorga detenimiento. Surge en la sensibilidad del autor como un proyecto; quien se inclina a escribirla y mientras lo hace va de ocurrencia a imagen, de acciones aisladas a totalidades, forjando un raro arco irreal que sin embargo se materializa en palabras: actitudes, decisiones, destinos: todo lo cual no es más que una figuración, hasta que, como creo, adquiere realidad en la mente del autor o del lector.

Sin embargo, ya escrita, esa narración será siempre una conjetura hasta que vuelva a ser leída o interpretada. Y entonces la crítica o la historia de la literatura hará con ella otra suposición.

Los siglos me dan la libertad de concebir que entre 1230 y 1250 un hombre pleno merodeaba por estas asociaciones. No era narrador, pero sí escritor; amante de la iglesia; de mente disciplinada pero hondamente libre. Sabía comprender a Aristóteles y también adaptarlo a su gusto. Su nombre nos llega con variaciones por las lenguas en que se expresaba o escribía. Tenía la obsesiva pasión de ser lógico, de pensar crudamente. Fue Guilelmus de Shyreswood o William of Sherwood. Dice Clemens Kopp: “Se discute si Guilelmus, que la

tradición enumera entre los lógicos ingleses (de Oxford), enseñó también en París. Se han conservado dos obras suyas, las *Introductions in Logi-cam* y los *Synkategoremata*”.

Me interesan sus *Introducciones a la lógica*, probablemente escritas entre 1230 y 1240 y editadas por primera vez en 1937.

Allí explica (se dirigía a sus alumnos) el carácter de la lógica como reflexión sobre el lenguaje, el silogismo, etc. Pero cuando analiza las propiedades de los términos (*significatio*, *suppositio*, *copulatio* y *appellatio*) –y Guilelmus solo estudiaba las expresiones, las oraciones–pudo haber vislumbrado que afrontaba una inmensidad.

Así como hemos dicho que las narraciones son suposiciones, también podríamos aceptar que estas adquieren concreción cuando, al ser leídas, adquieren rango de *appellatio*: fulguran en el lenguaje mental del lector (el de la propia narración) y ocupan el momento cenital de ser. Se funden con el tiempo.

Porque una ficción, al ser escrita o leída, constituye una forma de supraordenación: en su tejido de signos transitan instantes o años, personajes, emotividad, inteligencia, trama, finales. Decididamente organizados o propuestos por su creador.

Pero, sobre todo, las ficciones descansan (lo decidirá el narrador) en el yo de alguien o el de muchos (*Pedro Páramo*, *Guerra y paz*): es decir en uno o múltiples sujetos, cuyo predicado (o gestos, acciones) constituye la narración misma.

El proceso de lo ficticio (canto, teatro, narrativa) guarda el secreto de infinitas propuestas y decisiones. El más seguro narrador, cuando decide contar, ya ha descartado diversos destinos para sus personajes o su trama; y también pudiera haber regresado a ellos para cambiarlos, sin que nadie lo sepa. Su firmeza ha sido vacilación, suposición. Leer, entonces, equivaldría a la confrontación de una firmeza (la historia) con las sucesivas revelaciones que la trama ha fijado, después de innumerables descartes –conscientes o no– por parte del autor. Leer es la lucha entre propuestas que el lector sigue o acepta, sabiéndolo o no. Leer es un gesto de rechazos y aceptaciones, una milagrosa síntesis de suposiciones.

En el último tratado de sus *Introducciones a la lógica*, Guilelmus de Shyreswood –y continuó con Clemens Kopp– trata de diversas clases de sofismas. Cosa que no interesa para lo que ahora revisamos, excepto cuando explica la presencia de sofismas *dentro* o *fuera* de las palabras. Aquí es



GUIELMUS DE SHYRESWOOD / ARCHIVO

donde me permito intuir el abismo que nuestro lógico presintió al comprender el lenguaje. Efectivamente, para poder suscitar ambigüedades en lo narrado –ambigüedades que son siempre la seguridad del narrador al escribir (¿visiblemente menos en Cervantes, Henry James, Kafka, Borges?, por ejemplos), este debe enceguecer: y mientras más firme sea la convicción de su precisión, más próximo estará a errar. El autor dirá, sin dudar, lo que quiere decir; tal firmeza es su perdición porque al fijar sus palabras hay algo en ellas que escapa. Proceso limpio en ejecutarse e infinito en refracciones. Sus propias y exactas palabras podrían estar trabajando a espaldas del autor, aunque él siga *dentro* de ellas.

La ubicación *fuera* de las palabras (ya el autor las ha marcado en el texto) corresponde por completo al lector. Y entonces comienza el avasallante proceso de la suposición en que vivimos, como sugiero desde el comienzo.

Delta del Orinoco. Enero/febrero 2026. ☹

El ejercicio de ser José Balza. Fragmento

Reproducimos a continuación un fragmento del capítulo “Mirar(se) desde adentro”, de *El ejercicio de ser José Balza. Conversaciones con María Ramírez Delgado* (abediciones, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2025)

MARÍA AUXILIADORA RAMÍREZ

Considero que eres una persona con una gran vida interior, me refiero a una vida reflexiva e inclinada al pensamiento, como lo demuestra tu literatura. ¿Cómo es esa vida interior de José Balza? ¿Cómo es el fluir de esa “corriente del pensamiento”?

No creas que es una broma: considero que la llamada “vida interior” es, curiosamente, algo que no nos pertenece: consiste en aquellas cualidades nuestras que nos unen y se repiten en todos, con variaciones mínimas o notables: la afectividad, los proyectos personales, el rechazo o la comprensión del otro, la pertenencia a un lugar, aficiones religiosas o políticas, ideas colectivas, etc. Es decir: lo común en cualquier persona. En verdad, nada tiene de “interior” (propio, único).

¿Fue William James quien habló de corriente de pensamiento?

No puedo referirme a la experiencia en los demás, pero si se trata de pensar, observo que a ellos esto les ocurre con poca frecuencia, excepto en lo relativo a necesidades prácticas. Tal vez la gente lo haga de manera aleatoria.

Porque en otros, no en la masa humana, quizá pensar exija múltiples niveles de percepción: concebir un asunto y su finalidad; la “formalización” mental de ese acto; su evaluación. Son procesos casi simultáneos o móviles (adelantar, postergar) que se ubican en un campo de vida, que es la vida toda y la cual dará el giro final a cada pequeño acto de pensar.

Siempre se ha relacionado la vida interior con la espiritualidad. ¿A qué llamaría Balza espiritualidad?

Por lo que te acabo de decir, también la vida común posee su espiritualidad: religiosa, supersti-

ciones, aficiones, estética (gustos, modas, etc.). Y puede tener grados altos, finos. Yo prefiero concebirla como una experiencia de asombro y revelación (que podría ser un estado de ánimo, o por el contacto con una persona, un paisaje, un libro) o como un ejercicio analítico hecho de pensamiento sobre pensamientos.

Además de los dioses del Delta, ¿hay otros dioses? ¿Qué crees que pensarían esos dioses de Balza y qué piensa Balza de ellos?

Los dioses son nuestros deseos, infinitos como estos –en lugar y tiempo.

¿Es posible la experiencia de la divinidad?

¿Divinidad? ¿Estado físico o mental de iluminación personal? Puede sucederte con cualquier motivo.

¿Qué es sagrado?

¿Sagrado? Quizá aquello originado en nosotros como zonas de nuestra superioridad al existir. La libertad.

¿Qué piensas de los místicos?

Alucinados en su cotidianidad.

William James afirmaba que todos los hombres tienen una filosofía, hasta el que la niega. ¿Cuál es tu filosofía?

Creo que durante los últimos milenios los pensadores han observado, comprendido o explicado lo inmediato, el mundo o el universo desde percepciones muy propias, casi todas admirables. Y en el fondo cada una de ellas pretende ser absoluta. Sin embargo, lo que conocemos como filosofía pudiera ser la interpretación de un segmento de la realidad en el pensamiento de ese autor. Filosofía, por lo tanto, hoy resultaría ser una compleja trama conceptual, expuesta en frases sabias o en inmensos sistemas teóricos.

Cualquiera, en la actualidad, participa de eso, quizá sin saberlo y practicando detalles de posiciones conceptuales que pueden ser opuestas.

No soy una excepción. Desde muy joven leo filosofía para aceptar mi mente, como consuelo o diversión o para quedar asombrado con su lógica o sus arbitrariedades.

A los diecisiete años descubrí esa dimensión, verdadero proceso de revelaciones, que continuó hasta los veinte, cuando tomé un curso de “lecturas de filosofía” con el profesor Lizarraga en la UCV. Se leía el *Fedón* y otros diálogos. Desde luego, inmediatamente yo me asomé a otros autores, primero con libros de Julián Marías y de Józef María Bochensky y de Nicola Abbagano, de Wilhelm Dilthey, luego con selecciones de Jean-Paul Sartre, los presocráticos, G. W. F. Hegel. En eso estoy todavía, yendo a pensadores muy antiguos o a los del siglo XX y de hoy.

Todo esto es para decirte que no puedo vivir sin leer a los filósofos, para creerles por un tiempo o



JOSÉ BALZA / ©VASCO SZINETAR

para descartarlos o para reír (uno de los textos más cómicos que conozco es la “historia” (las “vidas”) de Diógenes Laercio, a pesar de su importancia y su seriedad.

También para decirte que cuando escribí *Marzo anterior*, desde los 19 años en adelante, quise que el protagonista (¿qué presunción!) sintetizara lo que para mí era la filosofía toda: en un capítulo actúa como idealista, en otro como matérico o apegado a lo agnóstico, a la anarquía, etc.

¿Practico hoy una filosofía? Quizá la de considerar todo aquello como mío, una nube de multiplicidad; la de ser un atento oyente del habla y sus tránsitos ocultos, que muestran y esconden lo que cada persona es. Sé cumplir con lo social (francamente me gustan pocas personas), pero amo el retiro, la discreción, la soledad. Trato de no mentir (ya imaginarás los desacuerdos que esto ha ocasionado con relación a los escritores). No creo en ningún dios, pero me gusta aceptar la idea de Epícuro de que ellos existen, pero no tienen contacto con nosotros. Considero la felicidad y el equilibrio como los dones y deberes supremos para todos.

¿Cómo es la realidad de José Balza, su cotidianidad y qué le ofrece?

Ya que he mencionado la felicidad, la concibo como una corriente de infinitos niveles: puede alcanzar la exaltación y el ardor ciegos (sexo, ebriedad); ocuparnos con su tensión luminosa y despierta; o deslizarse muy lentamente como serenidad. Sin que se excluyan sus matices o combinaciones. Esto la hace compatible con el entusiasmo, la excitación, la sobriedad, lo ascético.

Su componente infalible es el placer. Y en mi ca-

so, considero que este puede reinar en nosotros sin interrupciones, como ocurre con la actividad de los ojos y los oídos. Estamos viendo y oyendo aún en los sueños. Nuestras vidas derivan de ese poder, de esa fisiología o ese arte: escuchar y ver. Y entonces la gama es infinita: desde aprehender (sin saberlo) cuanto nos rodea, hasta el goce deliberado de un paisaje, un ambiente, un cuerpo. O practicar la exquisitez de ver obras de arte. Igual ocurre con los sonidos. Así que practicamos incesantemente un desbordamiento del placer.

Otra cosa es lo relativo a la comida, el licor, el lujo, el dinero, el poder; ante los cuales, a mi entender, resulta imprescindible la búsqueda de equilibrio.

En cierto modo estoy apuntando a los bordes de mi cotidianidad.

¿Te disgusta la realidad que vives?

Totalmente. A mi manera hago lo posible para cambiarla.

¿Tienes alguna máxima ética? Immanuel Kant, John Stuart Mill, David Hume o Friedrich Nietzsche?

No conscientemente. Pero ya que lo dices, en mi cabeza pueden andar algunos “refranes” de ellos. En cambio, aplico versos de poetas a cada instante. Por ejemplo, aquello de (Rafael) Cadenas: “en el amor un cuerpo siempre se nutre de otro cuerpo”; o de T. S. Eliot “En un minuto hay tiempo / para decisiones y revisiones que un minuto trastocará” (en el *Prufrock*). Estoy citando de memoria... 2005.

¿Sobrevivir o vivir?

Tengo el derecho de vivir plenamente. ☹

LECTURA >> GRAMÁTICA SENSIBLE (EDITORIAL ALFA, 2025)

Sandra Caula: memoria y transtierro

Filósofa, profesora en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Católica Andrés Bello, traductora, cronista y editora, Sandra Caula ha ganado el Premio Transgenérico 2024 (Fundación para la Cultura Urbana), con su primera novela, *Gramática sensible* (2025), publicada por la Editorial Alfa

MIGUEL GOMES

El otorgamiento del XXIII Premio Anual Transgenérico de la Fundación para la Cultura Urbana a *Gramática sensible* de Sandra Caula (Editorial Alfa, 2025) tomó seguramente de sorpresa a muchos, puesto que la trayectoria previa de la autora se asociaba a estudios propios de su formación como filósofa –*Las artes de lo bello según Étienne Wilson* (1999) y *El exilio en la palabra: realidad, ficción y filosofía moral* (2020)–, así como a sus traducciones de J. M. Coetzee, Truman Capote, Antoine de Saint-Exupéry o a diversas piezas periodísticas. Lejos estaba la mayoría de los lectores de conocer su interés en la narrativa. Lo cierto es que la obra ganadora es una de las novelas breves venezolanas de mejor factura publicadas en los últimos lustros y en ella se cruzan hábitos e inquietudes muy característicos de esta literatura en la actualidad. Intentaré a continuación señalar algunos de ellos.

El título *Gramática sensible* nos encamina a una meditación acerca de la memoria y sus vínculos con el acto de narrar. Si el epígrafe de Wittgenstein del que deriva se nos presenta como enigma por desentrañar: “La esencia se expresa en la gramática” (p. 7), unas líneas del primer capítulo reacomodan nuestra percepción acoplando la palabra *gramática* con la palabra *historia* y categorizando como clave la polisemia de esta, en la que se vislumbran dos significados inmediatos, por una parte, un conjunto de acontecimientos del pasado y, por otra, su narración:

“Hay muchas confusiones en las historias de su familia. Hay muchas confusiones en todas las historias de todas las familias. Hay muchas confusiones en toda historia que valga la pena, y la gramática es sensible. Cambian según quién y cuándo cuenta. Cambian según la intención” (p. 9).

Que no nos desoriente el guiño a Tolstói: no se trata de una ficción sentimental o de costumbres; el fin aquí parece ser resaltar una dialéctica de vivencias íntimas y colectivas tanto como una analogía no subrepticia entre esas constataciones y la de un quehacer literario convertido en objeto de sí mismo. Pero descuella, primordialmente, la cuestión de la reorganización del pasado, no sabemos si causa o consecuencia de la expresión, o tal vez una y otra cosa, de allí la insistencia en la *confusión* que convendría no interpretar en sentido negativo y entender para nuestros propósitos como amalgama o armonización de contrarios.

La literatura venezolana reciente es pródiga en relatos que atañen a los peligros a los que se expone la memoria. Desde el ensayismo, a Antonio López Ortega debemos una valiosa reflexión sobre lo que ha denominado –adaptando el término de Augusto Roa Bastos– “desmemoria”, la cual relaciona a la

serie de involuciones de la convivencia venezolana en el siglo XXI cuyo resultado es una “cultura que tritura el recuerdo” para reemplazarlo con gestos oficiales histriónicos (*La gran regresión*, abediciones, 2017, p. 302 y 309). En la narrativa, la desmemoria suele dramatizarse y solo como botón de muestra mencionaré dos casos. Uno es el de *Nocturama* (2006) de Ana Teresa Torres, novela pionera en varios sentidos, cuyo protagonista, Ulises Zero, es un hombre que despierta amnésico en una ciudad distópica y nocturna, semejante a Caracas en su deterioro. Sin recordar Ulises quién es, de dónde viene ni cuál es su lugar en el mundo, la narración sigue su deambular por espacios urbanos ominosos en los que resuena durante horas y horas la caudillesca oratoria de un “héroe”. Otro ejemplo sobresaliente lo ofrece uno de los más conmovedores cuentos de autor venezolano en lo que va de siglo, “El inspector vegano”, perteneciente a *En las ruinas* (2023), volumen de Juan Carlos Méndez Guédez. El relato gira en torno a una anciana que procura sobrevivir sola en Caracas al mal de Alzheimer, tras el encarcelamiento en EEUU de su hijo, vinculado al chavismo y al narcotráfico. Tanto en Torres como en Méndez Guédez se hace casi ineludible una lectura que intente explorar los límites entre las situaciones de sus protagonistas y las de la sociedad que los rodea.

Algo similar podría alegarse en *Gramática sensible*, sobre todo porque la cronología argumental abarca un período mayor, desde los años sesenta hasta nuestros días. Ello se comprueba en el arco biográfico y el desarrollo psicológico de la protagonista: niñez en el seno de una familia argentina instalada en Venezuela; adolescencia; expansión de horizontes intelectuales; el florecer de la amistad; el despertar del deseo sexual; la experiencia de la maternidad y la pérdida del hijo; la enfermedad y la muerte de los padres; una nueva entrega a los avatares del desarraigo, esta vez como inmigrante en España. No obstante esas exigencias propias de la *bildungsroman* –o la *bildungsnovelle* en este caso– el discurso no deja de acoger como contrapunto el devenir nacional, sin el cual se haría imposible la integridad del ejercicio mnemónico, pues en sus tendencias compositivas, en su gramática, la experiencia no se confina

al examen interior, sino que negocia con el entorno. De esa manera nos salen al paso, por ejemplo, el flujo de inmigrantes llegados a Venezuela a mediados del siglo XX –algunos provenientes de Latinoamérica, aunque con importantes triangulaciones trasatlánticas (pp. 13-25)–; el consumismo de la fase “saudita”, o heredado de ella (pp. 69-75); la sordidez delincuencial que ya existía antes de la debacle de la democracia (pp. 79-84); la miseria y la abyección de la vida urbana (p. 85); los deslaves de Vargas (p. 37); y –cómo evitar aludir a ello sin recaer en una literatura escapista?– el ascenso del chavismo con la abrupta polarización de la sociedad (pp. 129-130).

Ahora bien, ese trazado paralelo de dos memorias, una subjetiva y otra objetiva, se limitaría a lo meramente testimonial o documental si no mediara entre él y nosotros un brillante esfuerzo elocutivo en que se perciben exigencias creadoras. El epígrafe de Wittgenstein, proveniente de sus *Investigaciones filosóficas* (§ 371), vuelve a sugerir nuevos sentidos que nutren nuestra lectura: si la “esencia” se manifiesta en la gramática –que no ha de tomarse como sintaxis, morfología o cualquier otro componente de una lengua sino como el conjunto de criterios que hacen que las palabras signifiquen dentro de una práctica humana–, entonces la forma no se reduce a un prescindible envoltorio del contenido, sino que deviene el lugar donde el sentido acontece. Esa mutua dependencia del significado y el significante la hallamos en la escritura de Caula cuando nos percatamos de que su fragmentarismo materializa la índole del mundo. La operación no es accidental, pues la narración se abre y cierra con alusiones a sí misma. Así, apenas comienza la parte II, leemos: “Los libros que sostienen este fragmento los compró su padre en el local de Sergio, en un semisótano de las Torres del Silencio” (p. 13). Y en la parte XXXIII y última, en un instante climático, además de retomar la metáfora de la “gramática”, se le superpondrá otra con valor igualmente metadiscursivo:

“No le gustan los viajes al espacio. Lo más ignoto es lo propio, como el cuerpo. O la propia gramática. Esos viajes sí le gustan. De joven pensaba que no llegaría a los treinta. El futuro la ha decepcionado un poco, pero es mucho

mejor de lo que pensaba. Le cuestan las mañanas. Quisiera eliminar pedazos de su pasado con una goma de borrar, pero piensa que después podrían hacerle falta” (pp. 146-147).

Si al principio el “fragmento” denota las breves secciones que irán numerándose, en el desenlace los “pedazos” tienen una doble referencialidad: la elaboración de una autobiografía (por eso el tropo se extiende a la “goma de borrar”) y nuestra radical heterogeneidad existencial, cúmulo de porciones desgajables, con elementos principales y subordinados, urgentes o superfluos. Son fragmentos, son pedazos tanto el decir como lo dicho.

Gramática sensible, también desde ese mirador, es afín a abundantes narraciones venezolanas de lo que va de siglo. No podría ignorarse el papel fundamental del fragmentarismo en una novela de migraciones sucesivas como *Hormigas en la lengua* (2015) de Lena Yau, en la que el lector se enfrenta a la extrañeza producida por la superposición de voces y modulaciones genéricas, un auténtico mosaico que combina relatos de corte clásico con segmentos contruidos con versículos o con mensajes electrónicos y extractos de blogs. No menos fragmentario es el trío de novelas de Luis Mora-Ballesteros *Díptico de la frontera* (2020), *La sombra del comandante* (2022) y *Ya no es posible el sur* (2023), especie de crónica imaginaria de un país roto, o dos, pues todo se desarrolla entre Venezuela y Colombia, en un entorno de violencia y barbarie fronteriza que hace palpable una realidad regresiva, dislocada, donde pocos rastros hay de la modernidad. Y ¿cómo no mencionar *Arqueología sonámbula* (2020) de Juan Cristóbal Castro, texto cuya conducta fragmentaria añade a la coexistencia de porciones argumentativas y narrativas un *collage* de materiales visuales (fotografías de Caracas, logotipos, primeras planas de periódicos y otros), así como la contraposición del cuerpo principal y las notas al pie de página donde un narrador distinto se inmiscuye?

Lo crucial de un libro como el de Castro es el fragmentarismo desplegado en función de una “ruinología” –como la de Antonio José Ponte, a quien se cita– en la cual encarnan las vivencias del protagonista, un profesor emigrado

que regresa por unas semanas al escenario en escombros de la capital venezolana. No olvidemos, tampoco, el título elegido por Méndez Guédez para su colección de cuentos ya comentada. Ni pasemos por alto reflexiones de otros escritores como Luis Moreno Villamediana cuando piensa en las drásticas transformaciones de una “Venezuela en pedazos” (*Todavía*, núm. 30, noviembre de 2013). Creo que, aunque Caula no hace del asunto una divisa, este enmarca nuestro acercamiento a *Gramática sensible*, puesto que su lenguaje atrapa la estructura afectiva que comparte una colectividad. El fragmento funciona en las presentes circunstancias culturales como el lenguaje de un derrumbe específico que no deja nada sin tocar, persistiendo por los derroteros más sutiles e inesperados.

Ha de repararse, con todo, en que en la escritura que nos ocupa el fragmento y la ruina cristalizan de un modo casi único. Además de la obvia suma de secuencias breves y cierta discontinuidad de los eventos, con saltos cronológicos o situacionales, lo fragmentario se observa más sesgadamente en la modificación constante de patrones. Hay secciones, por ejemplo, que dan la impresión de ofrecernos un fognazo fotográfico del pasado, con una situación breve, única, casi exenta de acciones (pp. 27-28), lo cual parece calculado, ya que el incipit de *Gramática sensible* menciona una fotografía (p. 9). Hay secciones que se estructuran entrelazando varios recuerdos y situaciones (pp. 29-33). Hay otras que se valen de montajes simbólicos, como la visión de animales que se aparean o alimentan con un remate donde el cuerpo adolescente de la protagonista da razón de sí (pp. 49-51). Y otras más despliegan toda la trayectoria de un aspecto concreto de la vida del personaje, como cuando se nos muestra cómo se inicia en su sexualidad con el descubrimiento en su niñez de las propiedades del clítoris, para de allí transitar en pocos párrafos a la pérdida de su virginidad en una actividad política y, luego, a los ruidosos orgasmos del hombre casado con el que tuvo una relación (pp. 53-54). En todos esos casos la fragmentación es constructiva, aunque no visual, renunciando a instrumentalizar el silencio.

(Continúa en la página 5)



SANDRA CAULA / ©VASCO SZINETAR

NOVELA >> DIME QUE ME EXTRAÑAS, DE RUBI GUERRA

La indefinible soledad de la vida

El comentario que sigue fue publicado el 8 de diciembre de 2025, en el portal de *Ficción Breve*. Se reproduce aquí con autorización del autor

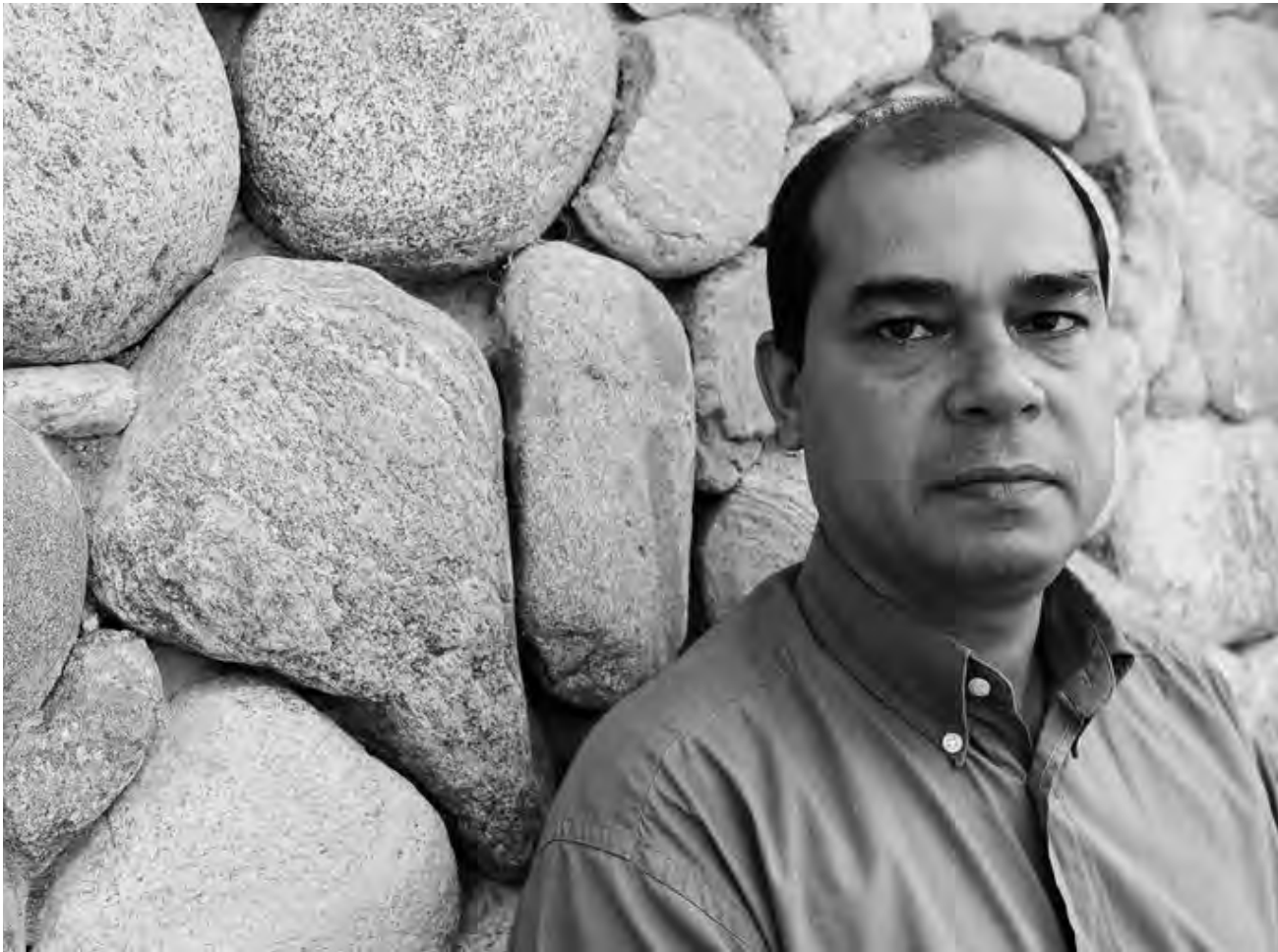
HÉCTOR TORRES

Rubi Guerra es un narrador con una sólida trayectoria literaria asentada en una decena de títulos, entre libros de cuentos y novelas. Esta trayectoria, desarrollada a lo largo de cuatro décadas, nos permite entrever elementos estilísticos propios de una voz afianzada y unas búsquedas que, al margen de las anécdotas y los ámbitos en los que se desarrollan sus historias, dejan ver la tracción de interrogantes esenciales que, por fortuna, no se han saciado en los proyectos que aborda. Estas búsquedas vienen acompañadas de ciertas presencias (o, podríamos decir, talismanes) que se dejan ver en sus ficciones literarias.

Como el mar, por ejemplo, que suele ser telón de fondo, presencia silente que contribuye a alimentar sus atmósferas o, incluso, la perfecta metáfora de todo eso inabarcable y misterioso que envuelve la vida, ese rumor ancho que rumia su eternidad y que está presente incluso cuando lo ignoramos.

Otra característica del universo de Guerra es un personaje-narrador-¿alter ego?, que se apellida Medina; una especie de solitario periodista-escritor que presta la voz (o toma forma corporal) en narradores o protagonistas de algunas de sus historias, de forma explícita o intuida, como en el caso del personaje que llega al pueblo a hacer un reportaje sobre sus bondades y se encuentra con su arruinada realidad, en *El discreto enemigo* (2001); que se deja ver en *Cálidas ruinas* (2023) y que también se intuye en algunos de los cuentos recogidos en sus libros.

El mar como compañía silenciosa y



RUBI GUERRA / ©VASCO SZINETAR

persistente, los pueblos olvidados llenos de historias que se apagan (y el temor latente de que esas historias, esas vidas vividas, no hayan tenido razón de ser y desaparezcan de la memoria de los hombres) y un personaje que se deja ver, arrastrando sus perplejidades frente al paso del tiempo, son elementos que vuelven a poblar el universo de Rubi Guerra en *Dime que me extrañas*, la magnífica novela editada por abediciones (2025), y que entreteje la vida (más preciso sería decir: los recuerdos, los dubitativos y sospechosos recuerdos, que se extienden durante cuatro décadas) de cuatro narradores que acuden a su memoria para entrever el camino andado y, con ello, el destino que, eventualmente, les espera. Personajes muy distintos entre sí, miradas que vuelven sobre sus pasos, para deleitarnos con detalladas memorias de sus vidas vividas, las cuales no tendrían mayores elementos comunes, además del hecho de ser hombres y estar en un momento de sus propios recorridos en el que parece que ya solo queda el naufragio.

Pero el elemento que realmente une a estas historias, el silencioso punto común que las cruza, es el aparentemente más frágil de todo ese ecosistema de testosteronas e insatisfacciones vitales: Antonia, una muchacha que se nos presenta morena, linda, menuda. Una muchacha sencilla, que vive con la tía y que apenas sabemos que quiere ser cantante. Un personaje sin aparente sofisticación que, sin embargo, es el punto en el que pivotean y se rozan estas historias, la encrucijada de esos caminos. Un personaje que hace palpable la indefinible soledad de la vida de los que la evocan.

Aunque se trata de lo que en cine se conoce como un multiplot, en realidad el corazón de la historia recae sobre la voz de Octavio, viejo policía retirado que, en tanto visita en un asilo de ancianos a Gonzalo, un viejo compañero de faena, va rememorando su pasado, en el que Antonia es el inevitable centro de los recuerdos de su vida. Y los recuerdos son tan vivos que arden en su memoria: “El olor de Antonia, piel cubierta



de sudor fresco y perfume barato y vapores de ron, le llegaba a Octavio mezclado con el de la arena y el mar y se alojaba en su cerebro y sus testículos y le daban ganas de gruñir y gritar, y de hecho eso hacía mientras ella reía y se adhería a su cuerpo con

Sandra Caula: memoria y transtierro

(Viene de la página 4)

Pero el silencio también actúa en la trama, y acaso en los instantes más intensos. De todos, enfatizaría el de la muerte del hijo de la protagonista: dada la magnitud del hecho en la existencia de cualquier padre, la brevedad con que se relata resulta auténticamente demoledora y basta para darnos una idea precisa de lo que puede sentirse (pp. 97-98). Si el texto hubiese sido más prolijo, el tema habría podido degenerar en patetismo, melodrama o una explotación de la empatía del lector.

No menos encomiable es la contención con que se presenta la secuencia en que la madre de la protagonista se entera de que morirá de cáncer:

“Grado cuatro, dijo el médico. Su madre no preguntó cuánto tiempo le quedaba. Ella sabía que eso no le importaba. El muy torpe agregó que podía recurrir a tratamientos alternativos. Imaginé la enorme inteligencia de su madre, escéptica, burlándose del chico médico. Pensó que había de buscarle pronto una especialista. Mujer y mayor, que supiera cuánto cambia la perspectiva de una muerte inminente después de ciertas edades y experiencias. En el camino de regreso callaron las dos.

Cuando las detenía un semáforo, ella quitaba la mano derecha de la palanca de cambios y la ponía encima de la mano izquierda de su madre. Cuando llegaron a la puerta del piso, la madre, que ya tenía la llave en la mano, se le adelantó. Dándole la espalda, le dijo: Pasa en el mejor momento, hija, las cuatro [tú y tus hermanas] son adultas, tienes un buen trabajo y tenemos un buen seguro que cubre todo. Lo único que no quiero es que me duela. Ella se lo prometió, y admiró su talante. Pero no lo dijo” (p. 122).

Adviértase el “no lo dijo”: la reacción del personaje es un eco de las leyes que gobiernan la narración. Eso me lleva a otra forma de fragmentarismo y silencio menos evidente. La impresión de genuina intimidad que nos depara *Gramática sensible* se produce con una distancia enunciativa en que percibiremos adicionalmente una brecha: la llamada *autoficción* –pese a su auge no una innovación sustancial sino una operación de reetiquetado de tradiciones confesionales y autobiográficas preexistentes– habría hecho mucho más fácil para esta historia la adopción de la primera persona de singular. Esa abstención o, mejor dicho, esa enálage –la fidelidad absoluta a un “ella” en el que mucho cuesta no

intuir un “yo” por estar todo impregnado de inmediatez e introspección– es acaso uno de los grandes logros estilísticos del libro y lo destaca entre los que hoy en día, no solo en las letras venezolanas, intentan valorar al individuo sobre los colectivismos desbordados. Tengo para mí que no es un accidente; el primer fragmento, como trazando un plano de lo que vendrá después, hace explícita la lucidez de la iniciativa:

“Como a toda vida, le fueron llegando sus muertos. Como en toda vida, hubo más expulsiones de más paraísos (y de algunos infiernos) [...]. Fue así como quiso contar. Contar –se dijo– es hacer que cada destino cuente. Pero cuando cuenta, ¿quién lo hace? Basta ver la foto para saber que es difícil responder: yo” (p. 11).

Lo anterior no agota lo que hay que recalcar sobre el estreno de Sandra Caula como narradora. Para apreciar su arte podríamos resituarlo también en el conjunto de lo que la crítica venezolana ha calificado en los últimos tiempos de literatura “diaspórica” –adopto el adjetivo con las necesarias pinzas, y solo en aras de la concisión. Si del lenguaje literario que he estado discutiendo hasta aquí pasamos a la lengua de la que se vale la narración,



es decir, si nos detenemos en sus registros idiomáticos, capturemos la aceptación de un reto del que no siempre han salido bien parados escritores que intentan retratar procesos migratorios con cierta cuota de realismo. Una de las primeras notas de extrañeza que nos asaltan al leer anécdotas esenciñicadas predominantemente en Caracas y sus alrededores es la aparición en el relato terciopersonal de vocabulario peninsular: “piso” en vez de *apartamento*; “coche” en vez de *auto* o *carro*; “aparcar” en vez de *estacionar*. No se trata, sin embargo, de una sustitución interdialectal rígida, pues de vez en cuando nos topamos con preferencias léxicas venezolanas:

brazos y piernas. Aun a través de la ropa sentía el calor de su cuerpo como una promesa de refugio, en gozoso contraste con el viento frío que corría sobre ellos. Y sobre ellos estaba un camino de estrellas, polvo celeste disperso en el tapete del cielo”.

Antonia, un personaje de los márgenes, “cuya vida transcurría en una zona gris en la que era fácil equivocar la perspectiva”, es la fragilidad misteriosa, inabarcable, compleja sin proponérselo. Más que un punto de encuentro, es el detonante que haría de la vida de esos hombres la razón por la cual sus historias tienen sentido en esa polifonía de voces. O, dicho de otro modo, Antonia es un personaje contado a través de las miradas de unos narradores que creían conducir sus vidas sin saber que estaban siendo conducidos por el azaroso misterio de la vida, adheridos a la silenciosa presencia de una mujer que la representa como es, sin artificios, frágil, abismal, indefinible. Ella es la vida y ellos, unos más que otros, los que la fabulan. Ella es el misterio que no se abarca y ellos, al menos Octavio y el Chaure, los antagonistas que se complementan, por exceso o por defecto, en su necesidad de la ilusión poseída, como si algo en la vida pudiese ser definitivamente poseído.

Dime que me extrañas no es un policial, no es una novela acerca de los extravíos de la mente y de los recuerdos, no es una metáfora del naufragio del tiempo en el final del camino. Tampoco es una historia de amor ni un thriller y, sin embargo, como buena novela, se pasea por todos esos ámbitos para regalarnos a los lectores pasajes de las vidas de unos personajes muy particulares, que es como decir, de alguna manera, pasajes de la vida a secas, esos en los que se manifiesta en su esplendorosa modestia. Esos que solo un narrador experimentado y sensible sabe hacer aparecer.

Dime que me extrañas es la apuesta de un autor que elude las fórmulas para arriesgarse por nuevos caminos que le permitan seguir haciéndose las mismas preguntas. Y es, qué duda cabe, una muestra representativa, no solo del universo metafísico de Rubi, sino además de su calidad y solidez como narrador. ☼

**Dime que me extrañas*. Rubi Guerra. Abediciones, UCAB, Caracas, 2025.

para no ir muy lejos, “afiche” (p. 29), “sándwiches” (p. 32), “picazón” (p. 53) y no el *cartel*, los *bocadillos* o el *picor* más naturales en el habla peninsular. Por supuesto, tampoco hay inclinaciones leístas en la voz narrativa que, a la usanza venezolana, sin ningún problema distingue complementos directos e indirectos. A lo que voy es que la koiné que predomina en *Gramática sensible* se erige en el toque decisivo para verosimilizar al enunciante, por más que no se represente como personaje: sí, tal como se insinúa en el primer fragmento, estamos ante un sujeto que echa un vistazo a su vida, que se para a contemplar sus pasos, debería por fuerza hacerlo desde una experiencia acumulada. Parte decisiva del bagaje vivencial ha de ser, entonces, el haber emigrado a España. Nada como sus palabras de procedencia mixta, nada como la hibridez y la multiplicación de códigos, conseguiría esbozarlo de manera tan efectiva, tan vívida, sin acudir a torpes explicaciones.

La de Caula no es narrativa del exilio, el destierro, la migración o la trashumancia; su primera obra de ficción plantea, más bien, una visión del *transtierro* según José Gaos lo definió: el pasado no tiene por qué perderse mientras entablamos un diálogo con el presente. Se trata de sumas, no de restas; de continuidad, no de quiebre. Así se haya separado de lo que considere su origen físico, la identidad individual nunca deja de expandirse, de hacerse compleja, de ganar territorios materiales e inmateriales. ☼

FRAGMENTOS >> NÓMADAS, DE CECILIA RODRÍGUEZ LEHMANN

Nómadas

“Las mujeres nómadas son exiliadas, migrantes, perseguidas, curiosas del mundo. Hay mujeres que huyen del hambre, de la guerra, de la violencia, de la vida invivible. Las hay afortunadas que cruzan en aviones y otras no tanto que caminan sin zapatos; las hay legales e ilegales, ricas y pobres. Algunas pueden elegir a dónde ir, otras solo se resignan a lo que les toca, pero todas ellas tienen un quiebre en la mirada. Dichosas o infelices, dulces o amargas, las mujeres nómadas saben de pérdidas, de renunciass y, si tienen suerte, también sabrán de saciedad y de remanso, por un tiempo, hasta que tengan que volver a cargar a sus hijos a la espalda y continúen su camino”

CECILIA RODRÍGUEZ LEHMANN

Cuando fui expulsada de Praga (o cuando tomé la valiente decisión de huir), viví el colapso del universo. Confundí mi yo interior con el mundo exterior. Sufrí el dolor de los puntos cortados. Pero luego, en Londres, en los primeros años de la guerra y anticipando los horrores de los campos, comencé a darme cuenta de que no era el dolor de la cirugía, sino el del parto. Me di cuenta de que los hilos cortados me habían alimentado y que ahora estaba arrojada a la libertad: me asaltó el vértigo de la libertad.

Maria Lilela Leao

I. La marisma

Una vez más se asfixiaba por la noche. Soñaba que su cuerpo estaba enredado entre algas, raíces, despojos pegajosos, como si estuviera sumergida en un pantano que se descomponía. No podía moverse, los restos de una sogaa estaban enredados en su cuello, sus piernas solo chapoteaban inútilmente. A veces se quedaba quieta intentando flotar, a veces se agitaba iracunda dando manotazos en esa agua estancada. Buscaba el aire desesperadamente. Tal vez si se quedaba quieta el agua fluiría, seguiría su camino y ella tendría la fuerza para levantarse. Habría que confiar en las corrientes, en que ellas se llevarían los restos y desanudarían la sogaa alrededor de su cuello. Se había quedado sola en la marisma, pero estaba viva.

La siguiente noche no había estado tan mal, sentía que podía mover un poco la sogaa con las manos. Le costaba acostumbrarse a ese hilito de aire que entraba por su garganta. Tal vez si gritaba, si soltaba un sonido animal, si se deshacía en un llanto explosivo, si gemía escandalosamente, podría dejar entrar un poco más de aire, pero no tenía fuerzas para ello. Seguir respirando, por ahora, con eso bastaba.

El tercer día soñó que una mano pequeñita le tocaba la espalda. Al principio no sabía qué era. Luego sintió cada uno de sus dedos. Era una presión muy suave en la piel, tan distinta a la de un adulto. Constataba con horror que había olvidado que ella estaba allí. Tanto despojo le había impedido verla. Apartaba los restos pegajosos con sus dedos y miraba con profunda ternura cómo desde su tamaño diminuto intentaba levantarla, le daba de comer y de beber, le hablaba sin parar, le sacaba la cabeza fuera del agua, le daba respiración boca a boca. La miró a los ojos y se reconoció en ellos. Se avergonzó de sí misma y de haber permanecido tanto tiempo sumergida, no podía perderla a ella también en el naufragio.

La cuarta noche, el ruido del teléfono la sacó de un golpe del agua. Se sentó de un tirón en la cama, tomó una profunda bocanada de aire. Estaba sudada y le dolían las manos, seguramente había dormido una vez más con las manos contraídas como dos puños. Soñaba con esa marisma que la ahogaba una y otra vez. Sus días estaban llenos de rutinas que la distraían, pero la noche era un reino que no podía contro-

lar y que la asfixiaba sistemáticamente. Decidió atender el teléfono sin demasiadas ganas.

La voz de la madre le hablaba desde otro continente: ¿Hija, estás bien? Tu hermana está aquí conmigo, habla con ella, te va a hacer bien, estás demasiado lejos. La hermana toma el teléfono, la llena de preguntas. Sí, estoy bien, me voy adaptando. Sí, lo sé, requiere tiempo. Sí, aún hace frío, el invierno es largo. No, ella no entiende bien, es muy pequeña. No, nunca más lo volví a ver. No, no sé a dónde enviar sus cosas. Sí, aún me ahogo por las noches. Sí, lo sé, me hará bien el viaje. Sí, mañana a las siete y quince.



El viaje

El vuelo había sido cancelado una vez más. No llegaría a Ámsterdam esa noche. Había una larga fila en la ventanilla para reagendar otras rutas, solo tenía dos opciones: podría entrar por París si el Charles De Gaulle no se unía a la huelga o podía hacer una escala en Hamburgo y desde allí intentar viajar al día siguiente. Cada pasajero tenía necesidades urgentes: la boda de una hija, alguien a punto de morir, un viejo reencuentro de amigos. El itinerario de la vida de pronto se desarticulaba por una huelga aeroportuaria. Qué pasaría entonces, se preguntó, cómo se alterarían esos eventos por este pequeño grupo de personas varado en un aeropuerto: ¿cancelarían la boda?, ¿nos esperarían para morir?, ¿brindarían por nosotros? ¿o seríamos acaso la silla vacía en la mesa?

Se sentó a esperar, no tenía prisa, podía llegar un poco antes o un poco después. Pensó en que aquel grupo humano se había dividido naturalmente en dos bandos, los sentados que esperaban con resignación y los que vociferaban de pie en la ventanilla. Se detuvo a mirar a los sentados, esos que tenía a la altura de sus ojos y no tenían prisa. Una niña casi entrando en la adolescencia hablaba por teléfono con alguien que debía ser su madre. Un grupo de hombres jóvenes conversaban entre sí en un inglés con un acento lejano. Un hombre miraba el vacío ajeno a cualquier alteración. Poco a poco fueron cruzando información: el grupo de jóvenes eran marineros indios que pronto comenzarían



CECILIA RODRÍGUEZ LEHMANN / ©VASCO SZINETAR

una travesía mercante; la niña casi adolescente viajaba sola por primera vez; el hombre que miraba el vacío iba al encuentro de una mujer.

La niña fue la primera que le habló directamente a ella: es mi madre que está preocupada por mí, no traigo dinero ni tarjetas de crédito. Voy a visitar a mi padre que hace muchos años que vive en Oslo, no lo conozco mucho.

Es joven, muy joven, pero no logro definir su edad. Habla con su madre por teléfono, la madre llora. ¿Quieres que hable con ella? Puedo tranquilizarla un poco, decirle que me encargaré de que estés bien, de que nada te pase.

Tomo el teléfono y tranquilizo a esa madre que no he visto nunca. No se preocupe, señora, la cuidaré como si fuera mi hija. Yo también tengo una hija única. Todo va a estar bien, no llore.

Le devuelvo el teléfono a la niña sin edad. Me mira un tanto sorprendida y me pregunta:

—¿Me cuidarás?

—Sí, lo haré.

—Me llamo Carol.

Desde ese momento no me desprendí de Carol, le pregunté si tenía hambre, le compré un sándwich, un cepillo de dientes y la mantuve siempre tibia cerca de mí. Me contó de su medio hermano, Demian, que vive en Finlandia. Siempre olvida que tiene un medio hermano y que en realidad no es hija única.

Poco a poco los que estábamos sentados fuimos disminuyendo, los marineros indios fueron trasladados en bloque a otro vuelo, nosotras volaríamos a París, haríamos una corta escala, y de allí en adelante cada una tomaría su camino. Muchas horas después, ya montadas en el avión, la perdí de vista, tampoco la vi en la breve escala en París, esperaba que hubiera entendido bien las instrucciones que le había dado sobre las pantallas, los vuelos y el poco tiempo que tenía para hacer trasbordo. Nunca más supe de ella, solo pensé en ese encuentro de una hija que emprendía un viaje sola para ver a un padre que apenas conocía: ¿la abrazaría al verla llegar?, ¿la cuidaría como a una hija?, ¿estaría Demian también esperándola?

Finalmente había logrado eludir la huelga aeroportuaria y llegar a destino. Pensó en la cantidad de veces que había estado en un avión en las últimas décadas y la cantidad de veces que había empezado “una nueva vida”. Pero esta vez no viajaba para comenzar en otra parte sino para quedarse en el lugar que había elegido para vivir. No quería marcharse una vez más, quería quedarse, pero necesitaba aire para volver, fortalecerse lejos de casa para seguir adelante con una hija de manos diminutas.

Había viajado a ver a su madre al otro lado del mundo, a buscar algún tipo de cordón umbilical. Quería cobijo, quería que alguien la meciera en sus brazos, incluso aquella madre que ya no tenía fuerza para sostenerla. Muy adentro pensó que algo primigenio podría despertarse y pasar por alto que ya era una mujer y que su madre había envejecido muy rápido.

Tomó su maleta de la cinta de equipaje, miró a todos lados en busca de una cara conocida y allí entre todas esas personas estaba el rostro de su hermana, tan parecido a su propio rostro

que era imposible no reconocerse en esos ojos, esa forma de la cara y esa nariz inconfundible. Lloró al verla, aunque quería contenerse, se dejó recoger por pedazos, y se dejó llevar. Aquella hermana menor tomaba el mando, la sujetaba con fuerza y se encargaba de todo: llevaba la maleta, abría la puerta del auto, la montaba en el asiento del copiloto. De alguna forma se había entregado a ella, le había dado todo el control. Respirar se repitió por última vez.



El mar

Era una suerte que la casa de su madre quedara tan cerca del mar. Podía ir y venir cada vez que quisiera. No era el mar cálido del Caribe, pero tampoco era el mar helado del lugar donde vivía. Podía entrar al agua y sentir que se le erizaba la piel, pero sin la sensación eléctrica que le causaba el Pacífico. Entraba poco a poco sintiendo cómo el agua subía cada milímetro de su cuerpo hasta quedar sumergida. Le gustaba estar allí, le gustaba la sensación placentera sobre la piel, el estremecimiento y luego sumergirse en ese medio acuoso, salado, con movimientos rítmicos. Le gustaba también su olor, había descubierto el aroma de distintos mares, más salados o más animales, mares que olían a peces descompuestos y mares que olían a algas y pájaros marinos.

El océano Pacífico era casi impenetrable en su rudeza. Bramaba, se estrellaba contra las piedras, poderoso e implacable. Un mar lleno de corrientes a la espera del descuido para engullirte. Había aprendido a admirar su fuerza corrosiva, su sonido atronador, pero no podía sumergirse en él, solo mirarlo, escucharlo y olerlo. Con eso bastaba, no había otro contacto posible, tal vez los tímidos dedos en la orilla.

En el mar de la madre sí podía hundirse, flotar boca arriba, nadar un poco. No pudo dejar de pensar en la palabra balneario, y en la idea del mar como un lugar para sanar: ¿sería su sonido?, ¿la sal?, ¿el yodo?, ¿la brisa marina? Recordó por un momento el verano de Aschenbach en el hotel Lido, pensó que tal vez debería escuchar a Mahler. ¿Por qué creyó que el mar la sanaría de la asfixia?, ¿no era acaso una marisma la que la había estrangulado hace muy poco en sus pesadillas?

Salió del mar, se echó empapada sobre la toalla, se puso sus audífonos y en lugar de Mahler escuchó a Leonard Cohen con una voz ronquísima y agonizante: *You want it darker. If you are the healer, it means I'm broken and lame / If thine is the glory, then mine must be the shame / You want it darker / We kill the flame.* ☹

ENTREVISTA >> GISELA HEFFES (1971, ARGENTINA)

La literatura latinoamericana actual subraya fragmentariedad, inequidad y precariedad

Gisela Heffes (1971, Argentina) es narradora, ensayista, poeta, investigadora, compiladora y editora

CLAUDIA CAVALLIN

Cuando leemos a Gisela Heffes, múltiples presencias y ausencias se mueven entre las políticas de destrucción y preservación que se combinan en nuestro mundo, ante el surgimiento de una conciencia ecológica en los campos del arte o la literatura. Partiendo de valiosas traducciones, como las de Grady C. Wray, citando las categorías de Giorgio Agamben o explorando los desplazamientos en la interacción entre lo humano y lo inhumano, su escritura combina lo narrativo con lo visual, relacionando diversos espacios contemporáneos.

Iniciemos con *Cocodriles at Night* (DeepVellum, 2025) y *Cocodrilos en la noche* (Tusquets, 2023), bajo la movilidad de la traducción. Una expresión de Vera exclama “La pifiaste, nena” y estas palabras pasan literalmente a “*You got it wrong this time, babe*”, como suele hacerse desde la argentinidad del término “pifiar” hasta la modernidad compartida de un vocabulario del mundo. ¿Cómo se traslada la identidad de tu escritura al inglés? ¿Es también un juego del lado de acá, del lado de allá, que no se detiene como suele hacerlo un escritor migrante?

Absolutamente. Uno de los ejes que atraviesa la novela es justamente el *ethos* destrozado que define y caracteriza a la protagonista, y cuya imagen inequívoca –para evocar una comparación– sería la de esquiras que se expanden en el espacio como destellos de un espejo astillado. En estos viajes lo que destaca es una condición de desgarró y desarraigo. Por eso, el “La pifiaste, nena” remite no solo a la jerga porteña, sino a la lengua de arrabal y sirve de anclaje para explorar aquellos vestigios de lo local que, con el exilio, se fueron poco a poco disipando. Como nota aparte, esta jerga encriptada aparece de forma notoria en mi primera novela, *Ischia*, cuya traducción al inglés realizada por Grady C. Wray (DeepVellum, 2023), fue un reto y un trabajo fabuloso de su parte. Sin embargo, en el juego entre el lado de allá y el de acá se expresa no solo esa fragmentariedad, sino, más bien –o, sobre todo–, la imposibilidad de la traducción. Es en esa tensión ambivalente donde se inscriben el lenguaje y los cuerpos que circulan y deslizan entre dos entidades espaciales que, a su vez, obedecen a percepciones distintivas. En la articulación entre el lado de acá y el lado de allá quise plantear, por medio de la estructura formal, el interrogante de qué es acá y qué es allá, o, mejor aún, cuál es el acá y cuál es el allá. Porque, además del desarraigo, y su consecuente desgarró, esta dualidad de habitar territorios diferentes es una marca corporal que delimita posicionamientos y perspectivas. El escritor migrante debe asumir esta doble dualidad: primero, que la escritura es, por sí misma, una experiencia de desplazamiento y dislocación. Y segundo, que la distancia inherente a toda partida implica un posicionamiento y una perspectiva extrínsecos. A veces contingente, a veces no, pero, sin lugar a duda, una identidad híbrida que no se acomoda ni al allá ni al acá.

Otra traducción motiva e inquieta al mismo tiempo: “Los días sin número”. Ese “Day No Number” es como un espacio en el *Parménides* de Platón, pues la filosofía del tiempo pende entre el ser y el estar. Cuando intimamos con nuestras experiencias, ante la muerte, ante la pérdida del padre, ¿existe la posibilidad de reconstruir lo que fuimos ante quienes seremos cuando podamos volver a solidificar nuestra existencia?

Hablando de traducciones, este planteo es muy interesante, ya que la tensión entre el ser y el estar no se manifiesta ni se experimenta de igual modo en otras lenguas. El hecho de que el francés o el inglés no ofrezcan esa posibilidad (limitándose al *être* y al *to be*) me lleva a pensar, de nuevo, en la traducción como proyecto inconcluso y en su imposibilidad. Creo que la potencia de reponer lo que fuimos y aventurar quiénes seremos reside en el lenguaje que nos permite aferrarnos a esa instancia pasada y proyectarnos materialmente hacia un más allá. Pienso en Clarice Lispector y en el trabajo en torno al lenguaje en tanto sustan-



GISELA HEFFES / CORTESÍA DE LA AUTORA

cia visceral, o en Benjamin, Wittgenstein y Derri-da, para quienes el lenguaje abandona la noción de representación para devenir materia, detrito o inscripción. En ese marco filosófico, el juego de palabras confiere a la existencia textura y densidad. Por otra parte, la pérdida de un padre ejerce, en tanto experiencia, una violencia de la percepción temporal que se articula en torno al duelo y, a la vez, desestabiliza. Es una circunstancia que desbarata y descoloca aquello que se asume como permanente, como si la finitud se impusiera para socavar la ilusión de inmortalidad. Sin duda, nada es fijo ni invariable, y el lenguaje, en clave maquina de deleuziana, corresponde a procesos dinámicos y descentralizados. En ese sentido, la palabra, en su agenciamiento, ofrece una promesa ambivalente, en la que la apuesta creativa puede resultar regenerativa.

En *Visualizing Loss in Latin America. Literatures, Cultures, and Environment* (Palgrave Macmillan, 2023) tu dedicatoria incluye a tu familia y a Josefina Ludmer, Sergio Chejfec y Sylvia Molloy. Inicias con tu fotografía que desdibuja las miradas, para luego trasladarnos a la fluidez de las perspectivas (eco)críticas desde diferentes eras. Otra fotografía de Chris Jordan parece resaltar que somos los causantes de nuestras pérdidas. ¿Cómo deberíamos dejar de perder y reconstruir nuestro ecosistema urbano?

Lo que la conciencia ecológica intenta activar es una conciencia de la ausencia. ¿Qué se hace con lo que ya no está, con quienes dejaron de existir o con lo que se extinguirá? Obviamente hay matices y divergencias significativas, pero los procesos extractivos que ejercen una devastación ecológica progresiva ingieren, con una voracidad insaciable, formas y materiales humanos y no humanos. Para mí, una conciencia ecológica debe atender a esta dinámica entre presencia/ ausencia y prestar atención a lo que se destruye para construir, lo que se elimina para que otros existan. Cuando decís “dejar de perder” –en lugar de, por ejemplo, “dejar de ganar”– el acento está justamente en la carencia. Porque es la omisión (lo que no se ve, no se dice, no se escucha) hacia la que debemos dirigir nuestras reflexiones. Regresar a las presencias/ausencias de la dedicatoria

significa movilizar la memoria de lo que ya no está. Es alentar una aprehensión de la inexistencia y comprender que en este esfuerzo no solo se redime la memoria de los que se fueron, sino también se restituyen presencias donde aparentemente no había nada. Donde habitaba un presunto vacío.

También mencionas una posibilidad de reubicación más allá del *ecosistema*, pasando por el *ecoarte* y los valores del uso en la restauración ambiental. Desde el reciclaje, ¿Hacia dónde se dirige el paradigma de lo que somos y de lo que reproducimos constantemente? ¿Cómo representamos la naturaleza en la literatura, extendiendo esta noción a conceptos como fronteras, animales, ciudades, regiones geográficas específicas, pueblos indígenas, tecnología o residuos?

El concepto de “reciclaje” me pareció fundamental cuando comencé a trabajar en la ecocrítica y a analizar las diferentes modalidades inherentes a la idea misma de reciclar. A partir del concepto de *nuda vida* de Agamben, intenté demostrar que la crisis ecológica es una crisis de la humanidad y que, desde la perspectiva de las figuras estéticas latinoamericanas, la noción de desechabilidad, o de obsolescencia, abarca tanto objetos como organismos vivientes humanos y no humanos. *Visualizing Loss in Latin America* es una invitación a analizar estas expresiones literarias y artísticas desde una lectura “bioecocrítica”, insistiendo en que un paradigma ecocrítico no es pertinente a la hora de intervenir críticamente en nuestro campo de estudio. El reciclaje no contempla meramente los residuos, sino que también invita a examinar cómo convivimos con aquello que se resiste a desaparecer. En este sentido, la naturaleza deja de ser mera representación y externalidad, y deviene una materialidad que, en su capacidad de articular proyectos colectivos y alianzas polifónicas, traza continuidades, erige comunidad y acoge esas ausencias que mencioné.

Agamben, en *Homo Sacer*, retoma la “Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano”. ¿Crees que una distribución del espacio que se correlaciona con el estatus social, económico y legal promueve una diferencia entre sujetos valiosos y sujetos residuales?

Me atrevo a decir que la distribución espacial se corresponde de manera casi simétrica con el estatuto social, económico y legal de los sujetos, siguiendo un orden y clasificación de valor que organiza la humanidad en subjetividades residuales opreciadas, la que aparece claramente demarcada en las estéticas latinoamericanas que analizo. Sin embargo, es importante subrayar que esta disposición y este principio de organización humana –esta biopolítica foucaultiana– no son exclusivos de América Latina y se manifiestan en espacios que van más allá del “tercer mundo”. Es una creciente precarización que aquí, en Estados Unidos, se evidencia en el trato brutal que se ejerce sobre las minorías de color e inmigrantes. Esta discriminación sistémica podría detenerse si hubiera interés en hacerlo, pero se vislumbra precisamente lo opuesto.

En tu libro citas las palabras de Gabriela Cabezón Cámara: “Hay cada vez más barrios marginales en Buenos Aires”, para enfatizar la crisis desde una perspectiva social y ecológica que coincide con la opresión de las mujeres. ¿Crees que retomar los espacios históricos de dominio en la realidad urbana puede equilibrarse con la presencia ficcional de las razones históricas que los fundaron?

Históricamente, la dominación y opresión de las mujeres estuvo acompañada de la dominación y opresión de la naturaleza. El ecofeminismo es la vertiente dentro de la ecocrítica que cuestiona –no ya la lógica antropocéntrica– sino la lógica androcéntrica. Retomar, como lo hace Gabriela Cabezón Cámara, distintos elementos de la tradición literaria argentina, como el género gauchesco o la marginalidad urbana de la villa miseria, es una toma de posición para reimaginar esos espacios tradicionales de sujeción que fueron negados a una escritura producida por mujeres. Esta maniobra de reapropiación escrituraria sintoniza, además, con el mundo natural, cimentando afinidades que alteran las jerarquías dominantes que dictaban los ejes de contacto, vínculo e inventiva. Pero más que un estilo de escritura feminista necesario, me gustaría sugerir que hay una producción poderosa de mujeres que escriben desde distintos lugares de enunciación. Más aún, que renuncian, en algunos casos, a la idea misma de enunciación individual para experimentar con intervenciones en las que convergen una multiplicidad de voces. Es una escritura aguerrida y original, que celebro más por su singularidad que como fenómeno (al que se apela de forma reiterada en el presente), ya que hablar de fenómeno arriesga simplificar y reducir el estilo específico que la compone e incurrir en el riesgo de menoscabar su potencial y, en última instancia, silenciarla.

Cerramos con ciudades anarquistas, socialistas, amodernas, aisladas, que han cambiado en nuestra historia. La utopía identitaria permanece en situaciones conflictivas en el área de migración, donde se ha logrado destruir y reconstruir una memoria de la ciudad habitable en los cuerpos de quienes se trasladan. Más allá de “La ciudad de los estados nacionales”: ¿cómo crees que se reestructuran las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana actual?

Una de las formas de reconfiguración –y reestructuración– de estas ciudades se evidencia, sobre todo, en la presencia de cuerpos deshumanizados que se desplazan entre diversos territorios o permanecen inmovilizados. La literatura latinoamericana actual subraya esa condición de fragmentariedad, inequidad y precariedad. No se trata ya de espacios urbanos o rurales; por el contrario, hay un *continuum* que tensa esa disyuntiva y presenta una pulsión en la que fluctúan otros contrastes. Regresando a la idea de presencia/ausencia, de consumo/desecho, lo que vemos ahora es un ímpetu por registrar los vestigios abandonados en aquellos espacios naturales que, en el estrago de la explotación, devinieron fantasmagóricos. Pero esas devastaciones ecológicas, esas deforestaciones, contaminaciones o migraciones forzadas sirven para alimentar la demanda de los centros urbanos y entran en diálogo con la noción de metabolismo de Jason W. Moore. Es una perspectiva que replantea las premisas del reciclaje y desvía la atención de las prácticas aisladas hacia las relaciones sistémicas entre energía, trabajo, naturaleza y valor. Lo que Moore propone es una forma de comprender cómo los procesos de creación de vida se organizan, se agotan y se abaratan a escala planetaria. Y uno de los aspectos más interesantes de esta traslación de la mirada en la literatura actual es la problematización de una demanda invariable que hace posible la hecatombe de la modernidad. ☉

MEMORIA >> CÉSAR CHIRINOS (1935-2023)

César Chirinos, príncipe de la marginalidad

Narrador, poeta y dramaturgo, César Chirinos (1935-2023) fue reconocido, entre otros, con el Premio Nacional de Dramaturgia 1983, el Premio Nacional de Novela 1987 y con el doctorado *honoris causa* de la Universidad del Zulia en 2005

MILTON QUERO

Para Alejandro Labrador

Entregarse a la tarea de cartografiar los barrios marginales de la ciudad de Maracaibo, no solo en sus modos de representación, sino también en el uso del lenguaje (jergas, neologismos, fonetizaciones, isoglosas, etc.) fue la tarea que emprendió César Chirinos en buena parte de su hacer literario. Lo imagino entonces, observando el diario discurrir de sus vecinos y amigos y al igual que Proust, cuando lo hizo con los suyos, en otros ámbitos desde luego y en otros espacios de enunciación, pero obteniendo el mismo resultado, describir un sector particular y distintivo de cierta aristocracia parisina, en el caso de Proust y cierta marginalidad de barrio en el caso de Chirinos. Allí está la fina aristocracia parisina con su habla y sus dones culturales. ¿No es acaso esta una marginalidad? Sin duda, pues representa el borde, el margen de una población inmensa, como lo era la París de la tercera república.

Es obvio que el título de este ensayo lleva un propósito extraliterario, el cual no es otro más que llamar la atención y procurar en el lector cierto interés hacia una obra que muy a pesar de sus alcances lingüísticos y literarios permanece virgen e inexplorada. Liscano, en su *Panorama de la literatura venezolana actual* (Ediciones 1984 y 1994) y Orlando Araujo en su *Narrativa venezolana contemporánea* (Edición 1988) lo ignoran por completo. Ocho novelas publicadas, dos libros de relatos y una celebrada obra teatral¹ no es poca cosa. ¿Pudiera acaso acuñarse el término, narrativa para la investigación narratológica? Es cierto que en sus inicios José Balza, llamaba a sus escritos “ejercicios narrativos”, ciertos materiales de César parecieran “ejercicios” hechos con el fin de probar algo. ¿Qué es este “algo”? Nuestro autor pareciera en su trabajo obviar al lector y pasar de plano a entenderse con el investigador. La escasez de lectores de su obra pareciera confirmar esta teoría.

Para desenredar a César

Hay un fenómeno que nuestro escritor suscita en los suyos –me refiero en exclusiva al ámbito maracucho–, genera una simpatía sin igual. Sería interesante indagar de dónde nace esta devoción, pues son más los que lo conocen sin leerlo, que aquellos que leyéndolo lo conocen. En fin, presiento que conocen más al personaje que a su obra. Cuando les es dable hablar de él y su obra, olvidan por completo su obra y solo hablan de sus aspectos anecdóticos en su transitar por la ciudad de Maracaibo. La narrativa de César ofrece más aristas narrativas –hechos del lenguaje y de la lengua– que márgenes asociados a la anécdota. Más que contarlos, él prefiere indagar en “cómo” contarnos. Tal vez por ello se escucha el viejo ritornelo de algunos “sospechosos” confesados lectores: “es una obra muy enredada”. Sería interesante indagar de dónde proviene ese enredo narrativo, ese ovillo que como nudo gordiano se le ofrece al lector. Nuestro autor nos da una pequeña pista en un libro curioso llamado *¿Por qué escriben los escritores?*: “César Chirinos, hace más de medio siglo, entró a ese erotismo lúbrico con el objeto de joder para no envejecer. Su escritura se multiplicó desde que supo que el oficio ficcionista es el que mejor conserva en su sitio la cabeza y el cerebro (...). La inspiración, la fantasía y la imaginación hacen que nosotros volemos con nuestras propias alas y que seamos, aun en contra de nuestros deseos o nuestros anhelos, panegiristas o satíricos del lugar y el tiempo, en que nos corresponde vivir y morir”. (Simne, 2005, p.49). Notemos que nos dice: “Joder para no envejecer” y “satíricos del lugar”. Debemos reconocer que ciertos pasajes



CÉSAR CHIRINOS / ©VASCO SZINETAR

de su novelística son una joda esperpéntica, en la cual la mordacidad, lo escatológico y lo bizarro se hacen presente en los hechos de los variados personajes que desfilan en su narrativa.

Hemos querido trabajar en este pequeño ensayo, únicamente con su novela *El quiriminduña de los ñereñeres*, publicada en 1980 por la casa editora Monte Ávila Editores. Creemos que esta novela contiene la síntesis de la apuesta literaria de César Chirinos, como lo es el lenguaje como protagonista y el barrio como lugar del discurso. Digámoslo de una vez, esta es una novela humorística, el lector que se acerque a ella no dejará de reírse por un instante. Toda la picaresca caribe se desliza por sus páginas. Sobre la novela humorística el investigador Víctor Bravo nos dice lo siguiente: “La franja más visible de esa sociedad es festiva, celebratoria: juegos de pequeñas transgresiones, dominio de la risa y debilidad de los límites, por ejemplo los que distinguen en otros lugares lo público de lo privado, de lo íntimo, haciendo de todos los espacios el espacio de la fiesta”. Chirinos, lleva al lector, cual convidado *voyeur* a los espacios públicos y privados. Nada se guarda y nada le oculta en ese viaje surrealista, que es sumergirse en la dinámica de un barrio marginal de la ciudad de Maracaibo. La inmersión del lector en la novela es total y absoluta: “La procesión roída de piorrea en las encias y engalanada de joyas, pestaña ante el sol” (...) “Arriba (en la cama muelle manchada de sangre y semen) la pecosa está desnuda de la cintura para arriba” (...) “Él debía ser saboreable a las manamanas no las manamanas a él” (...) “Hoy no he hecho ni pa los chicolotes y deposita el ñereñere de su monedero en el sombrero” (...) “Cuando los dos hombres se extraen de los intersticios de la dentadura los residuos de carne”.

Antonio Isea, en su ensayo *Figuraciones del hinterland*, estudió cinco de sus novelas a saber: *Buchioplumas*, *Mezclaje*, *Sombrashadamás*, *De las mías de mío caribe* y *Escala en todos los puertos*. Creemos por demás, que hasta ahora es el ensayo más completo de la obra de César Chirinos. Isea, como buen investigador literario nos ofreció su versión de los hechos. Decíamos entonces, que la apuesta literaria de César Chirinos estaba centrada más en el habla que en la palabra escrita, pero esta habla está sectorizada en un espacio concreto de la ciudad, el espacio específico que ocupa el barrio en la ciudad. Lo que él ha llamado una de las capas de la cebolla, pues para nuestro autor, la ciudad es como una cebolla, donde se superponen capas y ca-

pas, que a pesar de la cercanía que mantienen entre sí, se diferencian y distancian por la manera de fonetizar el español en cada uno de estos cotos cerrados. Ello lo ha llevado a hacer un inventario dialectal muy curioso y diverso. No sé si consciente o inconscientemente, pero otras de sus operaciones narrativas más intensas ha sido desacralizar la escritura, llevar hacia el libro la sencillez del habla parda de los ciudadanos. En ese sentido, un libro como *La ciudad letrada* de Ángel Rama es un buen surtidor de los alegatos de nuestro autor. Sugiere Rama en *La ciudad letrada* “La calle se ‘lee’ o se descifra con la experiencia personal” (Rama,1985, p.15). Imagino a César en su barrio, observando y auscultando el habla de los habitantes de Los Haticos, por arriba, por ofrecer un caso. Lo imagino tomando apuntes de la realización fonética de ese lenguaje orillero, lateral, huidizo y pegajoso tan determinado del sector antes mencionado. “Podría, entonces, concluirse que esa meseta cultural caribe, con toda su ‘marginalidad’, se convierte, en la narrativa de Chirinos, en un curioso *locus amoenus* donde se produce la ‘sana’ digestión de los cuerpos culturales metropolitanos” (Isea,2008, p.108).

El barroco maracucho

Ese “lugar ameno y agradable” del cual nos habla Isea, es sin duda el barrio y más específicamente el centro de Maracaibo con su explícito color local, donde discurren con sus acentos y matices los personajes plásticos que el pintor maracucho Ender Cepeda ha puesto en la acera de enfrente, mirando en un diálogo surreal a los personajes literarios de Chirinos. Allí dialogan estos seres marginales y periféricos en una especie de churrigueresco plástico-literario, agrupados en torno al espacio ficcional que han creado ambos artistas, como temiéndoles al vacío. Tanto la escritura de César como la pintura de Cepeda en sus intenciones y formas son un tributo al barroco americano. Los personajes de Cepeda se agrupan entre sí, no dejando un espacio vacío, se agrupan y miran a su interlocutor de frente, como quien sonríe al *flash* del fotógrafo. El espacio ficcional de César es llenado con narraciones, descripciones y diálogos independientes que nacen de un tronco y se van bifurcando como las ramas de un árbol, cada una independiente y en apariencia aislada, sin embargo, se imbrican en un todo. Este todo al final se convierte en un hecho del lenguaje. La profusión de personajes y eventos que desfilan por sus páginas es interminable,

se suceden uno tras otro. Es una fiesta visual y lingüística que se convierte en una fuerza centrífuga de palabras que, en su molienda energética, describen personajes, situaciones y cosas de tan diversos matices, que, en algunos casos, son eventos jocosos, bizarros y escatológicos.

En ese fresco sociológico que es el barrio, no hay un protagonista ni una anécdota a seguir, son muchos los “protagonistas” y muchas las “anécdotas”. El protagonista es el lenguaje y la anécdota el barrio como lugar de enunciación. La novela *El quiriminduña de los ñereñeres*, se sostiene en sus breves 101 páginas apelando a apariciones esporádicas, pero cargadas del humor de ciertos personajes; así tenemos a Agencia Patiño, que tenía como profesión la redacción de cartas de amor para sus amigos, pues estos no podían declarárseles a sus novias. Chuchanga, obrero que alza su voz ante el patrono –¿quizá un *alter ego* de nuestro autor?–, quien reclama el derecho que “debe tener todo obrero, peón o trabajador de pensar, cavilar, reflexionar individualmente o colectivamente sus reivindicaciones gremiales”. Lourdes, “una exuberante e hipopótamo mujer quien le indujo a sincerarse con ella con respecto a Dalila. Llegar a ser Lourdes en Dalila y Dalila en Lourdes se hizo indispensable, útil y necesario”. Qué no decir de Servanda, la joven que cumplió 15 años: “después que una niña baila el vals ‘El Emperador’, no puede quedarle otra huella sino la de sentirse mujer a la edad de 15 años”. Pero Dalila, es una niña caprichosa y consentida y le ha pedido a sus padres –los Butrón– para su cumpleaños, un diputado negro, que no haya sido elegido por el pueblo. La hija de la señora Crineja, “tiene sueños húmedos con Camilo Sesto y ha olfateado en el baño los residuos espumosos de Camilo cuando se baña”. La esposa de Erastro Semeco, “le tuerce el cuello a una gallina en un caserón cascarrñoso semejante a un hato”. En fin, el desfile de personajes es asombroso y abrumador. Aparecen mujer 1, mujer 2, los pichones, los escatófagos, los mordijullos, el berriondo, las caminadoras con sus consabidos “tres platos”.

(Continúa en la página 9)

1 Me refiero a la obra teatral *Traje de etiqueta*, llevada a la escena por el maestro Enrique León y su *troupe* de la Sociedad Dramática de Maracaibo.
2 Prólogo que lleva como título: *Novela de una sociedad humorística*, prólogo que hiciera de la novela *Corrector de estilo*, de Milton Quero Arévalo. (2005)

LECTURA >> EXTRANJERO EN TODAS PARTES, MERCEDES HALFON

Notas sobre la traducción de *Ferdydurke* al español

“Entonces ocurre una solución a la medida y urgencia de Gombrowicz: en las mesas del café Rex –avenida Corrientes 831, Buenos Aires–, donde el polaco se reúne con amigos y colegas cada tarde, se establece un comité para traducir la obra”

NELSON RIVERA

En agosto de 1939, cuando el barco que lo devolvería a Polonia está a punto de partir, Gombrowicz toma sus dos valijas y regresa al muelle en el último momento. Se queda en Argentina. Allí vivirá los siguientes 24 años y escribirá buena parte de sus obras sustantivas. “Tiene 200 dólares y apenas unas mudas de ropa. No habla español. No conoce prácticamente a nadie. Y nadie lo conoce a él”. Había nacido en 1904, tiene 35 años y la estampa de un adolescente. En su país ha publicado dos libros y un folletín por entregas.

Escribo estas notas luego de leer *Extranjero en todas partes*. Los días



argentinos de Witold Gombrowicz, limpio, sonriente y cautivador ensayo biográfico que Mercedes Halfon (1980) –poeta, narradora, docente universitaria– publicado en 2025. Libro cargado de lucidez y gracia.

Gombrowicz es un hombre complejo, hosco, periférico, medio hecho, inconforme crónico, lúcido, irritante, polémico, impenetrable, de áspero trato. Con ese aire de materia luminosa e incierta que se experimenta cuando se lee su *Diario*. En su recorrido, Halfon, con diestra sensibilidad, añade piezas al esfuerzo por comprender a un autor que prefería estar fuera de los radares, incluso de quienes lo conocían.

Fueron 24 años casi siempre de pobreza, de existencia al borde de la marginalidad, de muchos cafés, bares y bohemias semejantes, de erotismo furtivo, días y días de hambre, cotidianidad precaria que se esfuerza en simular (“Durante seis meses duermo en el piso, sobre unos diarios”). Sin embargo, como señala Halfon, a pesar de él mismo, le ayudan. También, a pesar de sí mismo, se hace de amigos y leales que admiran su genio. Vale decir: Gombrowicz, a pesar de él mismo.

Con las escuetas anotaciones consignadas hasta aquí –que deben leerse como una invitación a leer el libro de Halfon–, llego al episodio que quiero glosar. Estamos a finales de 1945. Como es de rigor, Gombrowicz necesita dinero. Se le ocurre que debe traducir *Ferdydurke* al español. Se había publicado en 1937 o 1938 (he encontrado las dos fechas), en una edición que incluía ilustraciones del narrador, ilustrador y pintor judío nacido en 1882 (en Drohóbych, hoy Ucrania), Bruno Shulz, asesinado por los nazis en 1942.

Una amiga adinerada –Cecilia Benedit– acepta financiar la traducción. Pero pasa que el español de Gombrowicz no alcanza para semejante tarea. Y, nos advierte Halfon, en aquellos años no existía un diccionario polaco-español que hubiese contribuido con el propósito.

Entonces ocurre una solución a la medida y urgencia de Gombrowicz: en las mesas del café Rex –avenida Corrientes 831, Buenos Aires–, donde el polaco se reúne a conversar cada tarde, se establece un comité para traducir la obra. Un colectivo de amigos, que escucha a Gombrowicz en su español de retazos, propone, debate, insólitamente avanza, cada uno sumando mucho o poco a la cuestión. El *Ferdydurke* en español se abre paso en las mesas del Rex.

El escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979), autor del referencial y extenso poema *La isla en peso* (1943), había llegado a Buenos Aires en febrero de 1946. Vivió allí hasta 1958. No tardó en incorporarse a la camada de los traductores y, muy pronto, erigirse en el presidente del “comité de traducción de *Ferdydurke*”. Otro escritor cubano, Humberto Rodríguez Tomeu, pronto participó en la mesa de los traductores. Paulino Frydman, Adolfo de Obieta, Luis Centurión, Jorge Calvetti, Alejandro Rússovich y Gustavo Kotkowski también integraron el equipo de la insólita iniciativa.

Halfon: “Los traductores discutían, cuando no llegaban a un acuerdo entre los dos idiomas se pasaban al francés, lengua que Gombrowicz hablaba fluidamente y algunos de los presentes también. De esta manera se iba pasando en limpio párrafo a párrafo. Los mozos servían café y a veces aportaban algún comenta-

rio. El maestro Paulino Frydman caminaba alrededor de las mesas con las manos atrás de la espalda y una mirada enigmática. La traducción prosperaba. Y reescribía el original, hasta el mismo Gombrowicz estaba sorprendido”.

La novela, que había sido publicada en Polonia una década atrás, apareció en Buenos Aires, en español, en abril de 1947. La traducción se atribuye a su autor. Gombrowicz, lo cuenta Mercedes Halfon, dijo entonces: “empieza la batalla del *ferdydukismo* en Sudamérica”. Y, de algún modo, así sería: no faltan los amigos que formulan críticas severas y fundamentadas. “Les parece incorrecta, arbitraria: adverbios mal usados, sustantivos impropios, problemas de concordancia, hasta alguna falta de ortografía”. Entre los críticos, uno de altísimo calibre: Ernesto Sábato.

En un artículo que Bruno Schulz publicó en 1938, amigo y lector de Gombrowicz, había escrito: “Desde hace tiempo nuestra literatura no nos ha ofrecido fenómenos tan estremeceadores, descargas de ideas tan potentes como la novela de Witold Gombrowicz, *Fedydurke*. He aquí ante nosotros una excepcional manifestación de talento literario, una forma nueva y revolucionaria, un método novelesco y, finalmente, un descubrimiento fundamental, una anexión de nuevos fenómenos espirituales, tierra sin dueño y de nadie en la cual señoreaba tan solo la broma irresponsable, el calambur y el absurdo”. ☹

**Extranjero en todas partes*. Los días argentinos de Witold Gombrowicz. Mercedes Halfon. Editorial Anagrama. España, 2025.

**Madurar hacia la infancia. Relatos y dibujos*. Bruno Schulz. Traducción: Elzbieta Bortkiewicz Morawka. Prólogo: Francisco M. Cataluccio. Traducción del prólogo: María Cándor. Ediciones Siruela, España, 2025.

César Chirinos, príncipe de la marginalidad

(Viene de la página 8)

La picaresca caribe

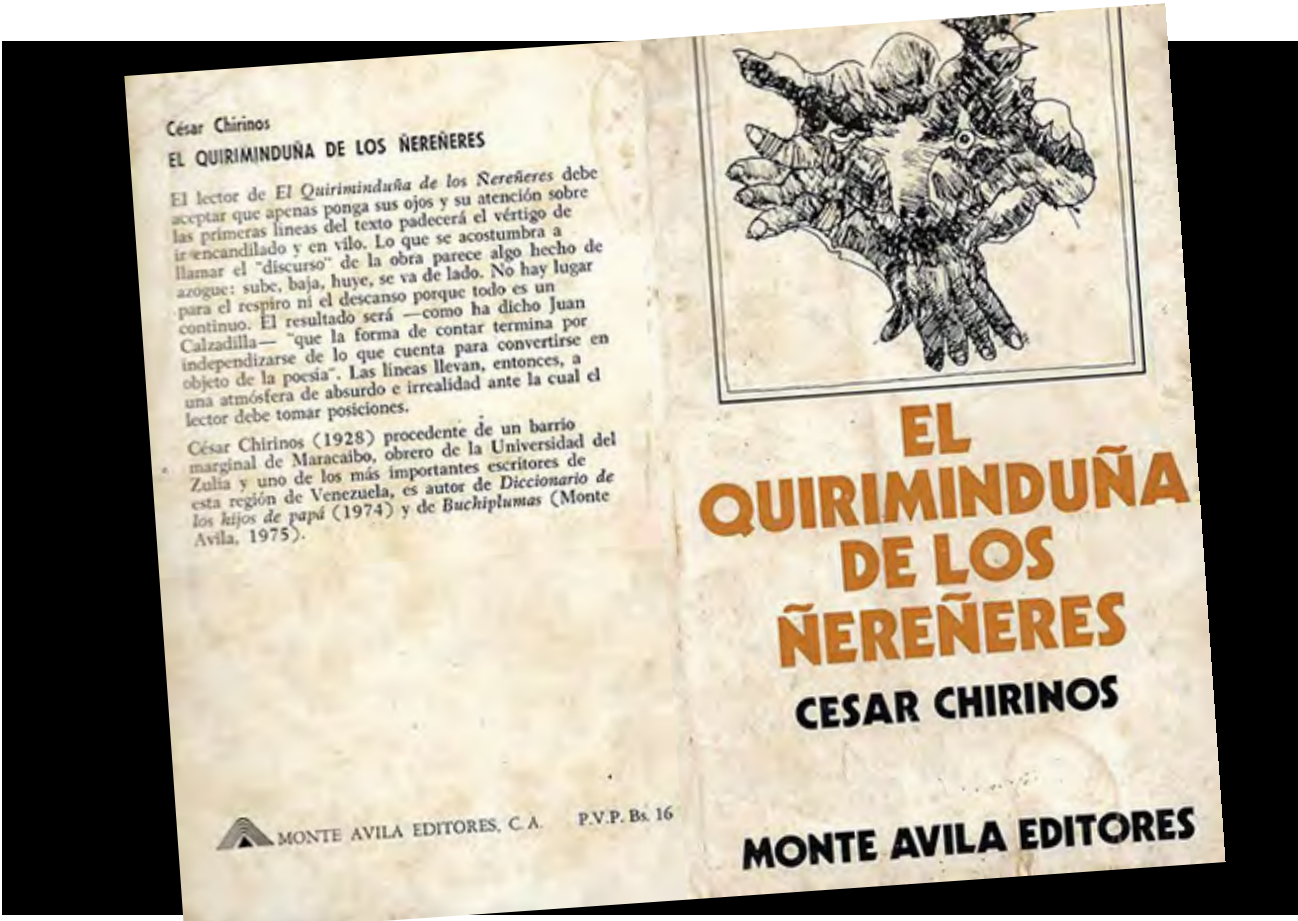
El mismo César pareciera darnos pistas sobre su trabajo: “El idioma está basado en el clásico de ‘la economía sintáctica’; universidad, academia, liceo, escuela, son un estorbo para la consumición y la realización, de ahí que todo individuo viene aprendido desde el vientre de la madre, sabiendo leer, escribir y contar perfectamente en su idioma” (Chirinos, 1980. P. 21). El paralelismo con Chomsky es más que evidente. Recordemos que la teoría de Chomsky es innatista y sostiene que los humanos nacen con un mecanismo de adquisición de lenguaje (NAL) una facultad biológica que le permite aprender cualquier idioma. Este “idioma” (jerga de barrio) es lo que Chirinos ve y que grafica en su escritura. Recoge el habla de los barrios marginales de su ciudad elegida. Recordemos que en su declaración de principios ha dicho: “sabiendo leer, escribir y contar perfectamente en su idioma”. ¿Qué idioma es este? Sino el idioma que se hace y construye por sí solo en los barrios, de hecho, en los mismos barrios se construye un subidioma, subsidiario del primero; jerga de otra jerga: “Loco vamos a buscar las tártaras. No, loco, pásame un pelo. Guindamos sin guilletes, loco. Dame la gaga, loco. No, loco, un chuzo. Sube a las torras, loco, que vienen los tombos. Qué vais a hacer con el gajo. Guindamos, loco. Guillo, loco, estoy electro. Qué te pasa, loco, como que hubo curdas en el gajo. No seáis ñángara, loco. Si no hay gaga y guilletes no hay curdas, loco. Prefiero las curdas, loco, a quedar flay. Guindáis, loco”. (Chirinos, 1980. P. 72). Esta jerga de los malandros del barrio no es igual a la jerga de los jóvenes de la ciudad. Solo entendible y comprensible para los malandros del barrio. Es un lenguaje

proveniente del lindero del barrio, solo entendible en el barrio y sus límites (chaflán, burdégano, gingivaloso, ortéptoros, chiribitil, ectópagos, epizoarios, yilé platinunplus, macaquille, agiotista)

Un lenguaje en expansión

Lo biográfico en César es un rasgo al igual que en Proust. Buena parte de su obra se desprende de pedazos de vida integrada a su lugar como espacio vivencial. Recordemos lo que nos dice Sylvia Molloy, en este aspecto y que creemos se cumple a cabalidad en el gesto autobiográfico de César y Proust: “La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización” (Molloy, 1996:16) Hay recuerdos que serán llevados a la imagen escrituraria, otros no. El novelista escoge unos y discrimina otros. La escogencia adecuada de esos recuerdos se articulará en el espacio narrativo dando lugar a la novela.

Hay momentos en los que Chirinos parece arropado por una especie de automatismo psíquico, hay una incontinencia verbal surgida de su inconsciente. Una cantidad de eventos se suceden, dejando al lector desolado y en lontananza, como la estela que deja el barco en su tránsito. Escritura vertiginosa, difícil de enmarcar y de seguir, veamos un ejemplo: “El morbo se hace humo. Loa aviones aterrizan en el palacio de los maniquies. Las chinchurrias infestan, pero el ceremonial del incienso se cumple a cabalidad. Las areperas son jugueterías realizadas en baños de marías, bazares y salones de belleza a ensamblarse. Los barcos se secretean situaciones de algodón y esperma. El dolor de parto es dolor de barriga no de hijo y los mordijullos se ríen carcajeándose”(Chirinos,



1980. P. 42). Recordemos que el automatismo psíquico buscaba liberar el inconsciente, hacerlo presente en lo consciente. Expresar el pensamiento sin control consciente, lógico o moral, buscando liberar el inconsciente. Escritura automática, muy propia del surrealismo.

Volviendo a Marcel Proust, príncipe de la aristocracia, veamos lo que nos entrega en su mundo novelesco: “Vestido con la guerrera sencilla y servido a la mesa por un criado en traje de faena, a rayas moradas y blancas. Me daba un poco de maza-pán o una naranja; cruzábamos un salón, donde nunca nos parábamos, siempre sin lumbrer, con paredes adornadas con molduras doradas, techos pintados de azul, queriendo imitar el cielo, y muebles acolchados de satén, y entrábamos en lo que él llamaba su ‘despacho’, donde había unos grabados que representaban,

sobre un fondo negro, una diosa rosada y carnosa guiando un carro” (Proust, 1966.p. 63). En tanto que nuestro príncipe de la marginalidad nos entrega esto: “Mientras de un lado territorial pintaban con carburo las cuadrículadas casitas de sello anglosajón, del otro, agricultores de la cordillera, corianos jopeadores y marinos margariteños hacían brotar de la tierra árida sus fonduchos como la verdolaga, hechos con el cartón y la madera de las cajas donde venían los ventiladores de techo” (...) “Ambos se encontrarán al doblar la esquina en caminos opuestos y se lamerán tuca y breva y mearán los lujosos automóviles, mordisqueándose las pulgas mientras esperan el sol de los venados” (Chirinos, 1988.p.98).

Y así como París tiene a su príncipe de la aristocracia, nosotros en Maracaibo tenemos a nuestro príncipe de la marginalidad, nadie como él pa-

ra entregarnos un estudio tan fino, repujado y acabado de los barrios maracuchos. ¡Albricias para nuestro príncipe! ¡Albricias para nuestro príncipe! ☹

Bibliografía
Chirinos, César. *El quiriminduña de los ñereñeres*. Monte Ávila editores. Caracas. 1988.
Isea, Antonio. *Figuraciones del hinterland*. Universidad Católica Cecilio Acosta Ediciones. Maracaibo. 2008.
Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Proust Marcel. *Por el camino de Swann*. Alianza Editorial. Madrid. 1966.
Quero Arévalo, Milton. *Corrector de estilo*. Grupo editorial Norma. Caracas. 2005
Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Newpsihre: Ediciones del norte. EEUU. 1984.
Sinme, Petruvska. ¿Por qué escriben los escritores? Ediciones Fundación para la Cultura Urbana. Caracas 2005

EL PASO ERRANTE

El cruce de dos bongos sobre el Arauca

JUAN PABLO GÓMEZ COVA

Un bongo remonta el Arauca bordeando las barrancas de la margen derecha, con un señorito bajo el toldo. Casi un año después, otro bongo bajaba el Arauca y alguien creyó ver allí a una mujer. Este último bongo iba hacia el Orinoco, mientras que el primero iba llano adentro, al Cajón del Arauca, en el bajo Apure. Todo lo que ocurre mientras se da este cruce simbólico y anacrónico entre los dos bongos –que van en direcciones opuestas– es lo que acontece en la novela; es decir, lo narrado en *Doña Bárbara*. Nunca se sabrá hasta qué punto el maestro Gallegos tenía del todo claro que la trágica guaricha debía desaparecer de una forma misteriosa. Afortunadamente, la novela es muy ambigua al respecto. Pudo haberse ahogado, por voluntad propia, en el tremedal. Pero luego se asientan los rumores de gente que insiste en haber visto, a lo lejos, un bongo con la mujer a bordo. Además, las profusas bolsas con las morocotas de oro también desaparecen. La devoradora de hombres se disuelve en la leyenda; o, lo que es lo mismo, queda vivita y coleando.

Su posibilidad de redención, a través del amor, fue solo un espejismo más de la llanura. Esa inmensidad hermosa también tiende a enloquecer a los hombres. La dañera y el paisaje llanero (o la naturaleza salvaje) representan una comunión indisoluble en la novela: la pasión telúrica. Cuando la guaricha redescubre su propia belle-

za y vuelve a vestir prendas femeninas y a lucir su rostro acicalado, la vida decide tumbarla de nuevo: aunque esta vez encajará el golpe con una madurez encomiable. Hay que recordar que el palmar original donde después se fundaría el majestuoso Hato Altamira era hogar de una tribu yurura. Evaristo Luzardo –de sangre andaluza y ojo avizor– se antojó de aquel paraje y, con su gente, no dudó en arrasarlo con crueldad al asentamiento indígena. El cacique, sobreviviente maltrecho, lanzó una maldición terrible sobre toda esa llanura y, según lo que acontecerá después, las divinidades indígenas fueron muy diligentes atendiendo aquellas oscuras plegarias.

Siempre habrá conflictos por los linderos. Por un lado, levantar vallas esclarece bien los márgenes entre los hatos y dificulta la ancestral práctica del abigeato. Por otro, los linderos son muy simbólicos en este espectro. Dividen los ámbitos: ley civil frente a ley del llano; esfuerzo frente a superchería; progreso frente a atavismo. A fin de cuentas, la consabida antítesis civilización y barbarie es resuelta muy a medias por la propia latencia subyugante y eterna de la protagonista, sobre todo en ausencia. Santos es un levantador de muros. Además, queda claro que el *pernalitismo* (término acuñado por Augusto Mijares, a partir del infame personaje Ño Pernalete) no es tan fácil de erradicar: una jefatura civil que es en realidad un teatro. Tras bastidores, solo se cocinan amañados. Así es difícil levantar un país.



MARÍA FÉLIX COMO DOÑA BÁRBARA / FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA DE 1943

Conviene también recordar que Santos Luzardo es hijo de la violencia. No solo la violencia ancestral vinculada al paisaje, a la maldición yurura o al devenir histórico (guerra de Independencia e incesantes revoluciones montoneras), sino literalmente hijo de un señor muy violento. En el llano –y se enfatiza hasta el cansancio– “hay que ser muy hombre”. Don José Luzardo resuelve las discusiones y desavenencias familiares a tiro limpio. Mata a su cuñado, Sebastián Barquero, por una disputa de linderos, cómo no; y, lo más terrible, comete un filicidio con su primogénito, Félix. Después se deja morir, mirando la lanza en el muro. Santos regresa trece años después a su hato

heredado y maltrecho, y a sus fantasmas. Quiere venderlo, pero la llanura lo seduce. En realidad, achacar todos los males de la región a la trágica guaricha y a sus secuaces sería una simplificación ingenua y maniquea. Todos los peones de uno y otro bando –y hasta el propio mister Danger– saben que lo que se necesita es una monumental *contra* para hacer frente a tanto embrujamiento de la sabana. Un verdadero ritual que trascienda el anhelo civilizatorio de progreso y admita que en esta tierra es preciso fluir en la dinámica de lo que Gallegos llamaba *superstición*. Así quizás las cosas de verdad vuelvan al lugar de donde salieron. ☞

LA FORMA ELUSIVA

Luis Romero, la imagen furtiva

TAHÍA RIVERO

Luis Romero es una figura fundamental en la escena del arte contemporáneo venezolano. Su trayecto se caracteriza por combinar su práctica artística y, simultáneamente, construir espacios y plataformas críticas para visibilizar a otros artistas. Como gestor cultural y galerista, quizás ha propiciado desde la actividad privada, el mayor intercambio internacional en el arte contemporáneo reciente, especialmente entre artistas locales y la diáspora. Durante los noventa dio inicio a programas de residencias de artistas en varios continentes. Ha experimentado y publicado formatos alternativos como la revista *Pulgar*, para fomentar la autonomía creativa, la investigación curatorial y la circulación efectiva de diferentes voces. Toda esta actividad, descrita aquí muy someramente, puede leerse como una acción artística propia que implica sus propios tiempos.

Recientemente Luis Romero clausuró su última exposición individual en Platabanda, un espacio de características muy diferentes a las galerías de arte contemporáneo de Caracas. Bajo el título *Punto ciego*, Romero presentó lo que considero su más exhaustiva exposición, una suerte de recuento antológico de mediana carrera donde revela el observador avezado que es. El archivo memorioso de Luis es vasto y denso. Iconografías de la cultura popular, la historia del arte, la ciencia, el paisaje y el mundo natural, a la par de imágenes que evocan y simbolizan sensaciones de desolación, estupor o trampantojos cargados de humor e ironía. Es denso porque en sus obras, la dislocación entre lo representado y la palabra escrita comporta reflexión y crítica. El título, *Punto ciego*, alude a los objetos y episodios que permanecen en un rescondito de la mente como una imagen furtiva pero que de improvisto algún evento los trae a la superficie.

Museográficamente, la exposición se estructura en tres zonas. Un primer conjunto de obras que aunque realizadas en distintos soportes y materiales, van instaladas sobre la pared; un segundo grupo lo conforman las piezas tridimensionales ubicadas en el espacio, y por último la sala dedicada a la serie de grabados, *Ciclo lunar*, 2020-2025, que, como las páginas de un libro, retratan el inventario de sus relaciones e inquietudes.

Entre las formas que prevalecen, en distintas dimensiones y técnicas expresivas, identificamos esferas, círculos y circunferencias. La redondez evidente o escamoteada prevalece en buena parte de las obras, pero justamente, apenas se descubre al acercarnos a las pinturas de flores en homenaje a Van Gogh. Realizadas con las superficies solidificadas de los cuartos de galón de pintura, son discos superpuestos de



LUIS ROMERO / ©VASCO SZINETAR

distintas tonalidades que ilustran la más florida primavera. Otra serie postula retículas hechas con botones pintados en variadas gamas de color. El díptico de papeles blancos con incisiones circulares nos recuerda los *dibujos rasgados* de Claudio Perna. La exposición está cargada de referencias a otros artistas como la escultura *Underwood*, 2018-2025 en clara alusión a Duchamp. La serie *Lugares de placer*, 2020-2025, va describiendo combinaciones cromáticas sobre un plano con incisiones, que origina un interesante efecto de paisaje sideral.

Dos piezas de gran formato ordenan el recorrido del amplio espacio de la sala, una es la co-

lumna *Menhir*, 2019-2025, realizada con pelotas de bowling de colores, se levanta determinando la totalidad del ambiente. La otra es la escultura *Campos de color*, 2020-2025, una estructura metálica que describe la composición lineal de banderas de distintos países y que Romero vincula acertadamente, con la obra *Estructura cinética*, 1957, de Jesús Soto ubicada en la Facultad de Arquitectura de la UCV.

Punto ciego descubre a un *voyeur* infatigable, un artista en diálogo permanente con la historia y con la realidad tangible en la circularidad de su sistema de relaciones simbólicas espirituales y cotidianas. ☞

MIRADAS AL CONTINENTE

El canastillo de costura

MIRLA ALCIBÍADES

El jueves 30 de marzo de 1826 salió de imprenta caraqueña una pequeña revista que se llamó *El Canastillo de Costura*. Lo singular de este material es que estaba dirigido a las lectoras y no a los lectores.

Siendo así, no sorprenden las reflexiones en torno a la educación de la mujer, en relación con la moral (recordemos “moral y luces”), con la moda en el vestir, con la poesía que colmaban sus páginas. Por contraste, sí sorprende en la actualidad que, dentro de esos campos de atención, estaba el tema político. Esta noticia que proporcione de manera tan lacónica habrá sorprendido a quienes insisten en que la mujer no tuvo participación política durante el siglo XIX. Pues bien, en esta revista que trato se habla de política y, más todavía, de política internacional.

En mi libro *Mujeres e Independencia: Venezuela 1810-1821* quise constatar que sin la presencia de las venezolanas la ruptura con la corona no habría sido posible. Solo pensemos en el trabajo de espionaje –fundamental para conocer el estado de las fuerzas y las estrategias militares de los oponentes–, que ellas llevaron adelante con total éxito. También imaginemos hospitales sin enfermeras ni curanderas ni cocineras y comprobemos cuán importantes fueron. Eran compromisos fundamentales que nuestras antepasadas cumplieron sin reposo.

No obstante lo dicho, falta un estudio que nos muestre con viva intensidad sus posiciones ideológicas. En el libro que he mencionado, destaco el cruce epistolar entre las hermanas de Mariano y Tomás Montilla para mostrar que eran personas instruidas que estaban consciente del sentido político de nuestro belicismo libertario.

Por eso no sorprende que en las páginas 13 y 14 de *El Canastillo...* se inserte un hecho inesperado, que se relacionaba con política internacional. Lo titulaban “Escuadra francesa y española”. Como cabe sospechar, la publicación alertaba sobre la presencia de embarcaciones procedentes de Europa en aguas del Caribe.

El texto nos dice que hubo sospechas que apuntaban a intenciones intervencionistas las que, pensarían, podrían suceder de un momento a otro. De todas maneras, cualquiera que haya sido el propósito de esas escuadras, en aquel momento el asunto no pasó a mayores.

De vuelta a la significación cultural de *El Canastillo de Costura*, importa acotar que estuvo entre las primeras publicaciones periódicas del continente que se destinaron a las mujeres. Es un mérito que no puede escamotearse y que nos habla de un grupo de intelectuales que estuvieron comprometidos con la formación cultural de sus congéneres.

Y esa formación ciudadana incluía, desde luego, familiaridad con acontecimientos políticos nacionales e internacionales. ☞