

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



RIF: J-07013380-5

MARISA BAFILE SOBRE ALEJANDRO VARDERI: Todos los libros de Varderi ahondan en la historia para hablar de vivencias actuales. "Siempre me interesó el pasado, lo que no viví. Esa memoria que, como escribió Elisa Lerner, debe ser 'lúcida disposición memoriosa, que debe habitar en nuestros intelectuales'. Aprendí a respetarla desde pequeño, gracias a mi abuelo, quien me enseñó el valor de las raíces".

FUNDADO EN 1943

Papel Literario

82AÑOS

DOMINGO 9 DE AGOSTO 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

ENTREVISTA >> GANADORA DEL CONCURSO DE CUENTOS DE EL NACIONAL 2026

Angelina Peraza: “Mi lengua se ha convertido en mi casa portátil”

Angelina Peraza es economista y escritora. Desde 2005 reside en Canadá. Escribe novelas, cuentos y ensayos. "Simples versos" formó parte del grupo de cuentos escogidos por el comité de preselección –conformado por Carlos Sandoval, Carmen América Affigne y Héctor Torres. El jurado del concurso, constituido por Federica Consalvi –ganadora del 2025–, Luz Marina Rivas y Francisco Javier Pérez, lo escogió como ganador

NELSON RIVERA

Quiero pedirle que nos hable de sus primeros años de vida, su familia y formación.

Nací en Barquisimeto, en una familia grande, en una casa llena de libros, cuadros y gente. Mi papá era médico cardiólogo y un ávido lector. Mi mamá, pintora y marchante de arte. Somos cinco hermanos. Además, tengo una segunda mamá, que acompañó a mi madre en nuestra crianza, y crecí rodeada de tíos y primos. Estudié en el colegio San Vicente de Paúl, desde kínder hasta que terminé el bachillerato. Allí hice amigos de toda la vida. Tuve una infancia y una adolescencia felices. Viví la Venezuela próspera, alegre y gentil, que ahora todos extrañamos. A mi mamá le debo el gusto por el arte y, a mi papá, el amor por los libros y la literatura. Nunca me dijo que leyera. Pero siempre lo vi leyendo *El Nacional*, *El Universal* y *El Impulso* en la mañana y antes de la siesta. Un libro entre las manos antes de dormir. Él me dio a conocer a los clásicos de la literatura. Desde niña me gustó leer y lo he hecho toda mi vida. Creo que fue en ese ambiente, rodeada de libros y de arte, donde comenzó, sin que yo lo supiera, mi camino hacia la escritura.

Se formó como economista y, durante años, se desempeñó laboralmente en ese ámbito. ¿Cómo ocurrió su paso al terreno de la literatura?

Me gradué de economista en la Universidad del Zulia. Ejercí mi profesión durante varios años. Al llegar a Canadá, se me presentó la disyuntiva entre revalidar mi carrera o dedicarme a escribir. Ganó la escritura. Nunca sentí que abandonaba una profesión para empezar otra; simplemente decidí dedicarme a la vocación que siempre había estado conmigo. El amor por los libros engendró en mí el deseo de escribir. Soy una defensora del libro en papel, del libro como objeto. Les debo tanto. Han sido mis fieles compañeros; han perfilado mi mirada y enriquecido mi existencia. Por otro lado, la escritura es un oficio que me permitió quedarme en casa y criar a mis hijos. Compaginar ambas cosas fue un reto, sobre todo cuando eran pequeños. Mi hija practicó ballet competitivo y mi hijo, gimnasia y natación competitivas, actividades con horarios muy demandantes. Fueron años en los que tenía que sacar horas de donde pudiera para escribir. Pero salimos adelante. Agradezco a mi esposo este proyecto de vida que hemos creado juntos, su apoyo incondicional y



ANGELINA PERAZA/ ARCHIVO FAMILIAR

la confianza que siempre ha depositado en mí.

Vive en Canadá desde 2005. Allí se ha formado en Escritura Creativa en la Universidad de Toronto. ¿Cuál ha sido su experiencia como autora que escribe en español, pero vive en una metrópolis en la que predomina el inglés?

Ha sido un camino cuesta arriba. Escribo en español, en un país donde el inglés y el francés son los idiomas oficiales. Eso ha hecho muy difícil encontrar una editorial. Por otro lado, en Venezuela el sector editorial se ha visto fuertemente afectado durante todos estos años. Tampoco cuento con el apoyo que, por lo general, las embajadas prestan a los escritores que viven fuera de su país. Las condiciones no son las mejores, pero sigo escribiendo, corrigiendo, leyendo, estudiando, cayéndome y levantándome. Vivir en gerundio me ha ayudado a recorrer este camino. Al mismo tiempo, la experiencia de vivir lejos de mi país me ha permitido mirar mi lengua y mi cultura desde otra perspectiva. Le debo y le agradezco mucho a Canadá por haberme acogido durante veintinueve años, pero mis raíces son venezolanas. Para mí, escribir en español es una forma de permanencia, una forma de arraigo. Mi lengua se ha convertido en mi casa portátil. Me atrevo a afirmar que el hogar no es siempre un lugar físico; a veces es una voz. Narrar en español es mi manera de decir: “Aquí estoy. Pertenezco. Me quedo, incluso cuando me haya ido”.

Leo que desarrolla en Canadá una actividad en el ámbito de la promoción de la lectura. ¿De qué se trata?

Aunque Borges dijo: “La lectura no es una moda, es una forma de felicidad y no debe obligarse a nadie a ser feliz”, me gusta compartir mi pasión por los libros y la lectura. Es verdad, no se puede obligar a nadie a leer, pero sí es posible contagiar el entusiasmo por los libros. Para ello utilizo mis redes sociales. Además, colaboro con el programa *Cuéntame un Libro*, de la barra en español de *Ahora Canadá*, recomendando libros y entrevistando a escritores. También formo parte del comité organizador de la *Feria Iberoamericana del Libro en Canadá* y de la comunidad de autores *Imagina*, siempre con el propósito de fomentar la lectura y dar a conocer a escritores hispanohablantes. A raíz de los dos terremotos que sacudieron a Venezuela, creé el proyecto *Un cuento*

para abrazarte. Escribo cuentos infantiles y los comparto en videos con la intención de que lleguen a los niños venezolanos. Fue mi manera de transformar la impotencia de la distancia en un gesto de cercanía. Incluso en los momentos más difíciles, las historias pueden abrazar.

Quiero que nos comente sus lecturas, especialmente las que han sido decisivas en su actividad como narradora. Y, en relación con esto, ¿se ha interesado por la gran tradición de los narradores estadounidenses?

Esa es una pregunta muy difícil. Pienso que cada libro que lees, incluso aquel que no te gustó, es una capa más en tus cimientos. Soy todo lo que he leído. Cada libro ha dejado algo en mí: una palabra, una estructura narrativa, una forma de mirar el mundo, un lugar nuevo... Me gusta leer tanto a los clásicos como a los contemporáneos. Llevo un cuaderno donde anoto los libros que leo cada año y, dependiendo de lo que quiera escribir, escojo mis lecturas. Entre mis referentes están los escritores del Boom latinoamericano, además de Juan Rulfo y José Saramago. También Homero, Cervantes, Tolstói y Virginia Woolf, fundamentales para mi formación. De la literatura canadiense, Alice Munro, Margaret Laurence, Margaret Atwood y Anne Carson. De la literatura venezolana destaco a Teresa de la Parra, Arturo Uslar Pietri y Rómulo Gallegos. Hace poco releí *Doña Bárbara* y fue maravilloso volver al hato Altamira y a los llanos venezolanos. De la tradición estadounidense me interesan Ernest Hemingway, William Faulkner, Toni Morrison, Margaret Mitchell, Ray Bradbury y Mark Twain. Entre los escritores contemporáneos, me fascinó *El infinito en un junco*, de Irene Vallejo. Fleur Jaeggy es otra autora que me hipnotizó con su prosa inquietante y minimalista. Antes leía por puro placer; ahora, además de por placer, leo para seguir aprendiendo.

Háblenos, por favor, de “Simples versos”, el cuento ganador. ¿Cómo surgió la idea? ¿Cómo le dio forma?

La idea del cuento “Simples versos” surgió de la lectura de un texto de Arturo Pérez-Reverte, publicado en la revista *Zenda*. Trataba de un hombre que, después de veinte años de guerra y fuera de su hogar, camina hacia su casa pensando en lo que había dejado atrás. A mitad de la cuesta se detiene; sabe que encontrará a una mujer de piel mar-

chita, a unos hijos que no vio crecer; a perros que no conocerán su olor... Entonces decide darse la vuelta. Cuando terminé de leerlo, se me ocurrió el personaje de Clío. Me dije: “¿Y si es ella la que no lo quiere de vuelta?”. Entonces hice que el hombre siguiera subiendo, llegara a su casa y no la encontrara. Disfruté mucho escribiendo ese cuento. Clío fue cobrando vida. En cada reescritura comprendía mejor quién era Clío y hacia dónde iba. El primer borrador lo escribí hace unos tres años. Reescribo mucho, tal vez demasiado. Hasta que no encuentro la palabra exacta, no me quedo tranquila. También coincidió que, a principios de ese año, había leído la *Iliada* y la *Odissea* y las tragedias *Antígona* y *Edipo rey*, de Sófocles, que me dieron el contexto histórico que necesitaba. Ambientado en la Grecia antigua, “Simples versos” es la historia de una mujer que elige librar su propia guerra y no encadenarse al destino dictado por otros.

¿Podría contarnos de sus proyectos literarios en curso? ¿Tiene usted algunos temas recurrentes o escribe sobre los asuntos que van surgiendo en el tiempo?

Actualmente tengo tres manuscritos terminados y en busca de editorial: una novela de literatura infantil, un ensayo dirigido a jóvenes con el propósito de acercarlos a los clásicos de la literatura universal y una colección de cuentos. La colección reúne catorce relatos que, desde distintas voces y escenarios, exploran las grietas invisibles que atraviesan nuestras vidas: la culpa, la infancia, la maternidad, la soledad, el duelo, el desarraigo, la fatiga emocional, las oportunidades perdidas, los lazos familiares, los secretos que nos persiguen y las fracturas íntimas que cargamos. Me interesa explorar el dolor; lo no dicho y la familia como territorio de conflicto. Sin proponérmelo, casi siempre termino escribiendo sobre la memoria, los afectos, la identidad y la forma en que las personas intentan encontrar un lugar en el mundo. Las historias suelen nacer de una imagen, de una lectura, de una frase o de una inquietud. Escribo primero en mi cabeza; allí la idea se gesta, a veces durante años. Después escribo el primer manuscrito, que es la etapa que más me cuesta. La reescritura es lo que más disfruto.

Para concluir, quiero agradecer al jurado y a los organizadores del concurso por este premio que recibo con entusiasmo, humildad y un profundo sentido de responsabilidad. ☺

GANADOR >> CONCURSO DE CUENTOS DE EL NACIONAL 2026

ANGELINA PERAZA

Una vez que aprendes a leer, serás libre para siempre
Frederick Douglass

A mi padre, Gerardo Peraza Silva,
cierro los ojos y te veo leyendo

Clío invocaba a los dioses cada noche para que el pasado se quedara en su sitio y ella pudiera envejecer en paz. Por eso aquel atardecer, cuando vio a su marido subir la misma cuesta que, veinte años atrás, lo había visto bajar rumbo al puerto, el corazón le dio un vuelco.

“No puede ser”, pensó, y corrió a ocultarse en casa.

Adrián se había ido a la guerra convencido de que su mujer se dedicaría, como todas las esposas atenienses, a criar a sus hijos y a tejer junto al fuego del hogar hasta que su sed de batallas se saciara. Dueño de sus certezas, ahora desandaba el camino a paso lento: los hombros vencidos, la barba gris, las manos ásperas, con restos de sangre bajo las uñas. Quería llegar a su antiguo lecho para descansar. Su vigor había quedado en otras camas, entre los muslos de mujeres de piel suave, con olor a vino y a mar.

El tiempo también había dejado su huella en el cuerpo de Clío. Las caderas más anchas, los pechos ya no eran firmes ni la piel lozana, pero en sus ojos brillaba otra luz. En lugar de tejer y esperar, había aprendido a leer y a escribir, junto a Lisias. Un hombre que no marchó a la guerra, sino que se quedó en tierra firme, escribiendo poemas y tragedias.

Clío llegó a la cocina maldiciendo su suerte: “¿Para qué volver ahora? Tus hijos crecieron sin ti y ya partieron en busca de sus aventuras épicas; Apolo, que te acompañó un largo trecho meneando la cola el día que te fuiste, está muerto; y yo ya no recuerdo cómo quererte”.

Tomó el tarro de miel para terminar de preparar el pastel, pero al verterla con las manos trémulas se derramó fuera del plato. Soltó un quejido, lo dejó a un lado y salió.

Se detuvo en medio de la sala. El cálam y el tintero reposaban sobre la mesa. Sus fieles compañeros –poetas, filósofos, historiadores– estaban por todas partes, en rollos de papiro. Se estremeció: ella, la mujer de Adrián, poseía libros. Esos objetos, raros y escasos, codiciados por reyes, consejeros y eruditos. Se enjugó la frente.

Caminó hasta la ventana, se asomó y aspiró el aroma de los olivos recién florecidos. El sol ya se había ocultado. Un remanso de claridad delineaba los contornos de los árboles y del sendero. El mar al fondo, un lienzo gris.

Él se había detenido. Las manos en las caderas, la espalda curvada hacia adelante, la cabeza ladeada.

“Date la media vuelta, Adrián. Mira el faro a lo lejos, el mar que dejaste atrás. Escucha el canto de las sirenas pidiendo auxilio. Seguro que hay un barco esperándote. Los hombres como tú se pudren en tierra. Habrá otra guerra. Siempre la hay. Además, el puerto está lleno de tabernas y de mujeres bien dispuestas”.

Se mordió los labios. Posó la mirada en sus manos. Aún tenía tinta bajo las uñas. Había pasado el día escribiendo.

Adrián se enderezó, tomó una bocanada de aire y siguió andando.

Clío volvió a la cocina. Cogió el aguamanil, se lavó en la pila. Mezcló unas gotas de aceite de orégano y se frotó los dedos. En la habitación, se quitó la bata y se ciñó la túnica con el cinturón. Sacudió el polvo de sus sandalias antes de calzárselas. Luego, se peinó la larga cabellera y la cubrió con el manto.

Ares comenzó a ladrar. El hombre que se acercaba era un desconocido.

Clío corrió a la sala. Cogió la hoja escrita con sus versos inacabados, apretados para ahorrar espacio. Leyó el título:

—*Simplex versos*. —Asintió, enrolló el papiro y lo empuñó con determinación.

Volvió a mirar a su alrededor. Imaginó la mueca de Adrián al descubrir que su casa ya no era un hogar, sino una biblioteca.

Ares iba de un lado a otro, defendiendo su territorio.

Simplex versos

Participó en el concurso con el seudónimo de Isidra la Veragacha



MUJER TRASPORTANDO UN PYXYS DE MARFIL, FACSIMIL A COLOR DE LA RECONSTRUCCIÓN DEL FRESCO DE TRINYS, GRECIA, POR EMILE GILLIÉRON / MUSEO NACIONAL ARCEOLÓGICO DE ATENAS

Antes de escabullirse por la parte trasera, oyó el chirrido del cerrojo, seguido de fuertes pisadas.

—¡Clío! —dijo con su voz de mando. El perro le gruñó.

—¡Shhh! —ordenó Adrián, dando un paso atrás. La casa estaba sumida en la penumbra.

Ares redobló los ladridos.

Clío cerró la verja para impedir que el perro la siguiera. El calor de junio la golpeó, aun así se internó en el bosque a toda prisa. Lo conocía tan bien que podía serpentear entre los olmos, sauces, tamariscos y olivares con los ojos vendados. Los sentía con el cuerpo: sus aromas, sus texturas. El ulular de los búhos la escoltó, hasta que su propia respiración se impuso sobre los sonidos de la noche.

Entonces llegaron los recuerdos: los ojos de Adrián, jóvenes y brillantes. Amaneceres entre sus brazos. La plenitud en el cuerpo. Dolores de parto, sangre caliente entre las piernas. Los hijos. Pezones cuarteados. Deseos. Guardar silencio. Hogar. Risa de niños. Llanto. El último beso el día de la partida. El tiempo, domador de vidas.

“¿Y si intentara volver a quererlo?”. Detuvo el paso. Alzó la vista al cielo en busca de augurios: un rastro de pájaros, una señal de los dioses. Solo las es-

trellas titilaban y nada del bosque resonaba en su interior.

Bajó la mirada al papiro. Recordó la emoción de aquel instante en que el mundo se ensanchó, cuando las letras cobraron sentido. Recordó la chispa en las pupilas. Desde entonces, todo cambió.

“¡Libertad!”, quiso gritar.

Sintió de nuevo el brio en las piernas y echó a correr. Un torbellino de visiones estalló en su mente: héroes aqueos escondidos en el caballo de madera; fuego en las venas; gritos de batalla; Helena; Penélope tejiendo y destejiendo el sudario para su suegro; hetairas libres en la intemperie; sirvientas, nodrizas y concubinas; prostitutas con hambre en los ojos, deambulando por calles polvorientas. Mujeres: botín de guerra.

Si seguía adelante, nadie vendría a salvarla.

Estaba sola. Sola con sus versos.

“Apostaré”, se dijo.

Cruzó la plaza con pasos enérgicos y la cabeza gacha. Un grupo de hombres discutía. Al pasar junto al teatro, oyó las voces de los coristas.

—¡La inevitabilidad del destino! —exclamó uno de ellos—. El destino no se puede eludir, pues ha sido trazado de antemano por los dioses.

Clío se paralizó. Un temblor la sacudió, doblegándole el ímpetu. Lágrimas añejas le empañaron los ojos.

Iba a darse la vuelta cuando vio a un viejo que se acercaba, tanteando las piedras con una vara. Olía a humo de leña.

“Con pasos titubeantes, el pobre avanza porque aún confía en el camino”, pensó.

Tomó una bocanada de aire.

—No desperdicies lágrimas frescas en dolores pasados —resonaron en su memoria las palabras de Eurípides. Y junto a ellas, las mujeres fuertes de sus tragedias.

“Sí, apostaré”. Se enjugó el rostro y siguió.

Al llegar al puerto, la sed le escocía la garganta. Se arregló el manto, se alisó la túnica y empuñó el papiro, su antorcha. Pasó junto a un hombre que rasgaba con tanto ánimo las cuerdas de una lira que su melodía la escoltó durante un buen trecho.

En el muelle, caminó entre dos grandes barcos de guerra, donde marinos subían provisiones. Al fondo, encontró una barca de treinta puestos para remeros. Solo un par de hombres la ocupaban, bebiendo vino y conversando animados, a la lumbre de una lámpara de aceite.

—¿Cuándo parten? —preguntó.

—Mañana al amanecer.

—¿Hacia dónde?

—A Esparta.

—Traigo un mensaje urgente del rey para el Consejo de Ancianos de Esparta.

Los hombres se miraron con un gesto de extrañeza.

—Necesito hablar con el capitán.

—Soy yo —dijo el mayor de ellos. Una cicatriz le cruzaba la mejilla izquierda, desde la comisura del párpado hasta la boca. Tenía las cejas espesas y el pelo recogido en una coleta.

Clío sintió las palpitaciones en las sienes. Le temblaban las piernas. Creyó que, en cualquier momento, sus rodillas colapsarían. Carraspeó:

—Este mensaje es para usted. —Le extendió el rollo y contuvo la respiración.

El capitán lo tomó con dedos dubitativos. Lo examinó de un extremo al otro, hasta que lo desenrolló. Con el ceño apretado, lo acercó a la lámpara. Sus ojos sobrevolaron las palabras. Soltó una tos flemosa y escupió al agua.

El tiempo pareció suspenderse. Solo el rumor del mar golpeando la barca. El capitán intercambió una mirada sagaz con el otro hombre. Se puso en pie, sacó pecho y dijo, con voz grave:

—Las órdenes del rey no se discuten.

—Le devolvió el papiro.

Clío exhaló al fin, dominó el deseo de sonreír y se secó el sudor con el manto.

—Invíteme algo de beber y le cuento los detalles.

—Venga. —El capitán le tendió la mano—. Siéntese con nosotros.

Clío se dejó caer en un banco frente a él. Bebió vino y lo acompañó con pan, aceitunas y pulpo asado.

Después, emprendió el regreso a casa.

Las tabernas junto al puerto rebosaban de hombres sedientos de diversión antes de echarse a la mar. Tomó una de las callejuelas. En la distancia, lo vio: Adrián avanzaba con paso tambaleante, como si aún estuviera sobre la cubierta del barco. Una mujer iba colgada de su brazo. Canturreaban entre risas. Clío ocultó la cara tras la tela y pasó junto a ellos.

Antes de comenzar a subir la cuesta, se volvió.

No quedaba rastro de su marido. Solo la ciudad, que la aprisionaba como las murallas de Troya. Pensó en Helena: no por la belleza ni por el deseo, sino por la guerra. Sin ejércitos que se alzaran por ella, le había llegado el momento de librar su propia guerra.

Echó a andar.

Ares la recibió meneando la cola. Clío le acarició el lomo. En la cocina, vació cuatro cajas de madera y las llevó a la sala. Tenía la noche.

El canto del gallo anunció la hora. No había dormido, pero su mente estaba lúcida. Los ladridos le confirmaron que habían llegado: ocho marineros, jóvenes y fornidos.

Los hizo pasar y les señaló las cajas.

—Cárguenlas con cuidado —les suplicó.

Se colgó al hombro la bolsa de piel curtida y la alforja de escriba. Le silbó a Ares. Juntos bajaron hacia el muelle.

Al ver la barca, se le aceleró el corazón. “Si todo sale bien, enseñaré a leer y escribir a los hijos de alguna familia rica. En mi tiempo libre, escribiré versos y me entrenaré en lanzamientos de disco y jabalina. Si sale mal, moriré en las calles, y mi cuerpo será pasto de perros y cuervos...”.

El capitán la saludó. Le ofreció la mano para subir. Ella tomó asiento en la proa; Ares se echó a sus pies. Él gritó las últimas instrucciones mientras los marineros aseguraban las cajas. Desamarraron la barca. Cada hombre ocupó su banco y, golpeando el agua con los remos, se hicieron a la mar.

Clío cerró los ojos e invocó a Palas Atenea para que los guiara lejos de las rocas oscuras. Le prometió libaciones al llegar. Pensó en Lisias y deseó que fuera feliz con su mujer. Adrián seguiría con sus andanzas. Sus hijos iban con ella, latiendo en su pecho como la música de los poemas.

Volvió la mirada hacia el puerto.

—Adiós —dijo.

El viento arreció. El sol despuntaba tiñendo el horizonte de púrpura y naranja.

Abrió la alforja: el cálam y la tinta eran sus armas. Los papiros, el escudo que portaba. ☼

ENSAYO >> MICRORRELATOS DE ANTONIO LÓPEZ ORTEGA

Breverías o la perseverancia del dique de la poesía

Publicada por Ediciones La Palma, circula *Breverías*, antología de los microrrelatos escritos por el narrador, ensayista y promotor cultural Antonio López Ortega (1957), entre 1978 y 2008

NIEVES MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO

Quizás sea cierto que un escritor solo escribe el relato de su vida a lo largo de su trayectoria. Así, cuando Antonio López Ortega nos dio la noticia de la publicación de este corpus de *breverías*, no dejó de sorprendernos. Pero, en realidad, la microficción y otros formatos breves siempre han estado presentes en su producción, para ser más exactos, define sus primeros textos y, en general, lo que podemos considerar una primera etapa, aunque pensamos que las claves poéticas de la brevedad permanecen a lo largo de una producción prolija y dilatada. Hemos de confesar que cuando leímos el manuscrito, el corpus nos pareció totalmente original, más aun, fresco. Quizás el autor había ganado otra batalla. “Traviesos, nerviosos, irreverentes”, como los definió Carlos Pacheco, López Ortega había logrado fijarlos en una suma de microrrelatos. *Breverías (Microrrelatos selectos 1978-2008)* supone una recopilación de textos breves de un escritor maduro y, sobre todo, con un largo y versátil recorrido del oficio, desde el microrrelato, el texto fragmentario, el relato hasta la novela. Este proyecto que recupera un arco de casi dos décadas de escritura en los que el microrrelato ha sido más que un formato de la brevedad, como veremos, implica, por supuesto, un acto de memoria. Así, estamos ante un cuerpo de microficciones bastante extenso, casi cuatrocientas páginas, cuatro libros y una sección de “Miniaturas” fechada en 2008, que viene a ser una especie de homenaje a la brevedad narrativa, aunque es francamente difícil de precisar teniendo en cuenta la versatilidad de estas *breverías*. Reconocemos que esta coda de miniaturas inéditas, aparte de sorprender al lector, le permiten respirar de una lectura intensa que debe dosificarse al tratarse de una suerte de serio divertimento cortazariano. Inscrita en el tiempo, como señalábamos, esta entrega supone una recuperación de una parte de la escritura concentrada entre 1978 y 2008 aproximadamente. Aunque en el caso de Venezuela se podría hablar de cierto desfase temporal con respecto a la difusión del género del microrrelato en la literatura argentina o mexicana, la trayectoria y los frutos de la brevedad de Antonio López Ortega continúan en perfecta sintonía con la estirpe de Ednodio Quintero, Gabriel Jiménez Emán y Armando José Sequera, entre otros.

En la producción narrativa de López Ortega, irrumpen en primer lugar los relatos “Larvarios” (*Cuerpo plural*, 1978), “Armar los cuerpos” (*Voces nuevas*, 1982); *Cartas de relación* (1982), *Calendario* (1985) que el propio autor considera un paréntesis; y de nuevo el relato con *Naturalezas menores* (1991), *Lunar* (1997), *Fractura y otros relatos* (2006), *Indio desnudo* (2008), *La sombra inmóvil* (2013) y *Kingwood* (2019); la compilación de relatos *Río de sangre* (2005) y la compilación magna *Casa natal* (2023) que recoge toda su producción cuentística hasta la fecha; y las novelas *Ajena* (2001), *Preámbulo* (2021) y *Los oyentes* (2023). No sobra aclarar que su obra ficcional, independiente de su naturaleza, no se entiende a cabalidad sin el oficio de ensayista, que tiene en su haber *El camino de la alteridad* (1995) y *Discurso del subsuelo* (2002). Ha sido coautor de *La vasta brevedad. Antología del cuento venezolano del siglo XX* (2010) y de *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX* (2019). Este perfil no estaría completo si no hacemos mención a una encomiable labor de compilador de poetas venezolanos y, por supuesto, a la escritura de un número incalculable de artículos, notas y comentarios publicados en la prensa periódica, aparte de declaraciones, conversatorios, entre otras intervenciones, en los que se reconoce un conjunto de ideas que nos hace recordar una vez más aquella advertencia de Ángel Rama de que la crítica literaria no está solo en la academia sino que “como los escritores, vive en la calle”.

En modo alguno hemos de considerar exclusivamente el microrrelato como un género tentativo, entiéndase un ejercicio o un entrenamiento del oficio que lo es también— teniendo en cuenta que, como acertadamente nos advierte la recordada Violeta Rojo, si bien puede ser una interpretación lógica el hecho de que por un lado en



ANTONIO LÓPEZ ORTEGA / ©VASCO SZINETAR

Venezuela “los minicuentistas suelen acometer empresas de más largo aliento una vez que dominan el pequeño género”, por otro lado habría que ver como una constante el “desarrollo de la escritura breve como una manera de reaccionar a cierta charlatanería de la literatura anterior” (1). Pero, en definitiva, la estudiosa venezolana aboga por una minificción entendida como “una forma expresiva que a veces se cultiva y otras veces no. Como cualquier expresión literaria, por otra parte”. Quizás podríamos aventurarnos a señalar que hay una serie de claves que atraviesa la escritura *lopezorteguiana* y en la que el escritor tiene, ciertamente, gran magisterio, y en tal sentido funciona la memoria, la precisión del lenguaje, la elipsis (el enigma necesario) favorecida por la condición misteriosa de los textos de López Ortega. Por su parte Irene Andres-Suárez insiste en que el silencio (como en el caso de *Breverías*) confiere y “potencia al máximo las posibilidades estéticas y semánticas”, pero sin duda define al cuarto género narrativo como un texto en prosa que se articula en torno a los principios de la brevedad y la narratividad, aparte de la concisión y la naturaleza elíptica.

Así, en la etapa inicial del escritor, “Larvarios” y “Armar los cuerpos” ya se perciben esas relaciones metonímicas y de simultaneidad que contradicen la causalidad, y que vienen a decirnos que la realidad es engañosa o posible. Y al final, irrumpe el giro, esa vuelta de tuerca tan propia del microrrelato. Desde un primer momento los lectores pueden apreciar cuál es el eje del relato, de la historia, esto es, la mirada, el ojo de un yo, de un yo que mira a otro yo, hacia dentro, ensimismado que ha llegado a verse, por parte del mexicano Guillermo Samperio, como fundamento de un estilo literario en paralelo con la imagen fotográfica del escritor. Esta idea de algo en el relato que mueve los hilos resulta de particular interés porque remite a una de las claves del microrrelato y, en general, de la ficción de nuestro escritor: la autoficción, categoría sobre la que inmediatamente vamos a volver.

Aunque toda la obra de nuestro autor nos lleva a la tan debatida polémica entre la literatura mayor y la literatura menor, en consonancia esta última con el microrrelato y la microficción, en *Naturalezas menores* al autor le interesa explorar “el mundo de las menudencias” y de las pequeñas cosas. Esa predilección del autor por detenerse “en las grandes obras de los ‘pequeños seres’” –“nada me detiene más”, ha llegado a confesar–, quizás haya inclinado la balanza del lector a *Naturalezas menores*. ¡Y no deben sorprenderse! Justamente, para narrar esa memoria de la infancia, las películas vistas, la crueldad, los castigos, los primeros juegos eróticos, otros juegos en los que hay dolor y cuyo fin último no es otro sino superar los obstáculos o pruebas (“De todo acto, de toda tentativa –me susurra al oído– solo nos queda la belleza”, “El recuerdo”, *Naturalezas menores*), el miedo, los recuerdos familiares, las historias de los sentidos, y, en síntesis, una realidad tan denostada como la de los campos petroleros, tan alejada de los grandes relatos o de la naturaleza mayor, el autor eligió sin duda el procedimiento y el formato idóneo del microrrelato. Diría el mexicano Lauro Zavala que el cierre hace de las suyas e irrumpe la epifanía, una revelación: la desaparición de

la chica que enseñaba a besar, la comida de las almas extraviadas, la luz de la luna reteniendo imágenes y un largo etcétera.

Sin duda, una de las claves de estas *breverías* –quizás de la obra de López Ortega– es el narrador, un narrador autoficcional, que se repite y que escuchamos a lo largo de las historias y las distintas máscaras (un adulto, un niño, a veces una voz femenina) y nos permite casi leer estos textos como un *continuum*, el ya señalado *Bildungsroman*, regido por ese perseguidor del escritor que es la pérdida, la desaparición y, finalmente, el olvido. De ahí el incesante dictamen de “hay que narrar”. El narrador cuenta su historia o, simplemente, cuenta (“Existe en el recuerdo, incisivo, y el único que insiste en darle cuerpo soy yo” (“Reversible”, *Lunar*); “el niño que no es otro que yo”, (“Migraciones”, *Lunar*), en las que alguna vez adivina (“prefigura”) su futuro. Por eso, ese narrador-nadador en proceso de crecimiento, sufre un desgarramiento, y por tanto una herida por cuyo orificio fluye todo un campo vinculado a la sangre (herida, hemorragia, coágulo, transfusión) que está insistiendo en el crecimiento, las distintas etapas, los obstáculos vitales, pero también en la ley de los imaginarios y los afectos. Valga esta muestra de un yo con sustanciado con el símbolo del lago y, particularmente, con el agua, el pez y que, aparte de traer reminiscencias del “Axolotl” cortazariano, quizá podría anunciar el carácter fluido (el instante eterno o la verticalidad juarrociana), que tanto signa los textos de este libro: “Como el agua que contienen, los lagos fluyen y se recomponen en mi memoria. Los hay grandes, inabarcables, boquiabiertos como estuarios; los hay también pequeños, breves, diseñados como estanques o contenidos como embalses. Hay una sintonía secreta con los lagos, un lazo roto. Algo que apunta a una vida primigenia en la cual seguramente nadábamos gozosos como celacantos por las aguas oscuras” (“Lagos”, *Lunar*).

Si en el microrrelato el paisaje está apenas anunciado en un “esquematismo espacial”, *Breverías* no iba a ser una excepción. Pero en ocasiones, el dictamen de la precisión, en consonancia el método de trabajo del autor y quizás con la vocación geográfica del escritor, según ha argumentado Carlos Pacheco, así como la densidad del microrrelato, como en el que nos acabamos de detener, nos hace hablar de una verdadera poética del espacio.

Si bien en *Breverías* impera un carácter heterogéneo en cuanto a subcategorías formales: desde una noticia, (“literatura de los hijos” para el Co-no Sur), un despacho, teoremas imaginarios, relatos de la física, hasta experiencias del yo, hasta el escrito diarístico (quizás un legado), aspecto que no exime a estos textos de la ficción, todo lo contrario, parece insistir en aquel principio de que la realidad supera a la ficción.

El lector tiene en sus manos una selección de microrrelatos de un lenguaje muy cuidado, “esencialmente connotativo que confiere al texto la potencia expresiva y semiótica”, manifiesta Andres-Suárez, de giros sorprendentes, difíciles tantas veces, repeticiones que aceleran el ritmo y que requieren de esa lectura dosificada de la que hablamos, en la que el cuidado va derivando a la metafora, que se torna a veces prosa poética: “Juro que en el poyo de mi ventana se me emuló alguna

vez con el rojo impenetrable de una rosa” (“Legado de la rosa”, *Naturalezas menores*). Aspecto este que no nos permite hablar de fronteras genéricas, como acertadamente defiende Darío Hernández.

Durante la lectura de estas *Breverías*, leía *Archipiélago* de Mariana Enriquez y de repente pensé que quizás estos espacios rodeados de la escritura de una dilatada carrera, constituyen un archipiélago dentro del mar de una producción tan amplia como la del escritor López Ortega. Pero, en particular, del oficio de lector de poesía. En ese intento de acotar, estas naturalezas menores o *breverías* de su producción, precisamente en este extenso volumen de Ediciones La Palma, quizás lo más acertado sería acudir a su propia poética en la que el escritor se pregunta “¿Cómo no quedar bajo las aguas [del olvido] tanta experiencia [vívida]?” (4); a la vez, el autor está convencido de que la historia es lo que sobrevive, y de que esa imagen “se recrea gracias a la memoria –el único instrumento con el que cuenta el escritor para reconstruir su tiempo, para ser fiel a su tiempo–”. Por tanto, no hay mecanismo o procedimiento más acertado para registrar lo que, de hecho, va a desaparecer; que la microficción, capaz de fijar una imagen inmediata e intensa en el lector (Ana Calvo Revilla).

No me queda más que concluir, y sin ánimo de bosquejar una mirada apocalíptica más, que este corpus armado de microficciones se comporta como un “dique” de la memoria *lopezorteguiana* con la misión clara de “fijar una escritura del cambio; fijar, al fin y al cabo, una contracultura”. Pero, me gustaría ser más clara, con las palabras del propio Antonio López Ortega que parecen responder a lo que nos preguntábamos al principio de estas notas: ¿para qué esta entrega?, ¿cuál es el sentido?, ¿dónde está el sentido? “No es otro el legado de las llamadas literaturas menores: Felisberto Hernández, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y muchos otros son buenos señuelos”. Pero, igualmente importante, *Breverías* como compilación de la obra microficcional del escritor venezolano Antonio López Ortega viene a demostrar que, sin lugar a dudas, estamos ante una voz fundamental y decisiva de la narrativa venezolana y en el ámbito internacional.

En medio de este caos que nos circunda, todavía nos queda esta selección de microrrelatos que, a pesar del carácter heterogéneo, resulta “tocada por la poesía” y en la que se vislumbra “la sonoridad, el ritmo, la cadencia y la elegancia” que quiso transmitir el autor. Las palabras de Antonio López Ortega son determinantes para entender el futuro que le espera a *Breverías (Microrrelatos selectos 1978-2008)*: “Yo creo que forzosamente la estructura breve apela a la poesía (...) y si no apela a la poesía no creo que se logre en el relato la fuerza necesaria como para que ese relato cautive”. Sin duda, estas prosas cautivadoras quedan en las manos de los lectores. ☞

- 1 Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 32.
- 2 Rojo, op. cit., pp. 32-33.
- 3 Andres-Suárez, *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. Madrid: Cátedra, p. 73.
- 4 López Ortega, “Ars narrativa”, en *Revista Dominio*, Unt-versidad Nacional Experimental Rafael María Baralt, 9 enero de 1994, pp. 99-100.

NOVELA >> COMENZAR EL OLVIDO, DE PEPO PAZ SANZ

Comenzar a leer

“La palabra tragedia tiene aquí todo su peso. El *thriller* sobre ‘la mujer de la tinaja de Hortaleza’ o el asesinato de Mariluz no son asunto detectivesco. Ni siquiera al estilo del Maigret de Simenon, con su observación quirúrgica pero empática con las víctimas, y sus fragilidades. Tiene todo su peso porque el tono es melancólico, porque se aparta del juicio expedito”

LAURA CRACCO

La última década algo cambió en mí como lectora: cada día me resulta más difícil leer novela. Su lugar cedió ante la poesía, el cuento y el ensayo. La voracidad adolescente (aquella borrachera de Balzac, Proust, Flaubert, Dostoyevski, el boom etcétera en pos del *qué* más que del *cómo*) envejeció mal. Por eso, leer una novela como *Comenzar el olvido* ha sido una reconciliación. Un género que aún amo en la obra de McCullers, en *El gran Gatsby*, Capote, *Pedro Páramo*, entre otros. ¿El motivo de la reconciliación? Lo poético en la novela.

Precisemos. Lo poético es crear *ex nihilo* la metáfora que no es adorno con pimentero sino la reanimación de la lengua del basural del uso común; es una vuelta de tuerca a la “realidad tutelada” (Paz Sanz). Podría mencionar (como he hecho antes en otras notas), la *callida iunctura* horaciana, las epifanías lingüísticas de Joyce (cuando la metáfora abre una brecha en la *verdad*) o repetir “metáforas con raíces”. Prefiero aquí recordar el duende lorquiano porque, como en los autores todavía amados, esta novela proporciona el placer de frases

que sobreviven al gesto despiadado del buen escritor:

“*Out of the crowd of images and memories and thoughts... he must select, and with a ruthless hand, those which are relevant and which can be made to tell*” (W. Cather).

Sería muy larga la lista de frases que, cito al autor en relación a los vocablos usados por el personaje Mónica, “resuenan igual a una piedra en una lata” o son el “nudo [que] es un ojo que nos mira”. Más conciso y definitivo es recalcar la rica economía de lenguaje y el acervo de palabras desusadas, por pereza simplificadora, en el libro de Paz Sanz. En especial el uso impecable de los verbos, ¿al principio acaso no era el verbo?

Importante también la exquisitez que exige al lector. El lector/espectador de una tragedia o una epopeya clásica no esperaba una revelación ni originalidad del autor. Conocía el *qué* y su placer y asombro era puramente estético: el *cómo*. La historia del crimen de “la mujer de la tinaja” fue ampliamente reseñada por periodistas desde tronos morales de escayola. El asesinato de Mariluz también

es conocido, aunque ahora en la penumbra por el decreto de olvidar en beneficio de la transición. Ninguna crónica provee el consuelo sin consuelo que solo cubre el arte.

La palabra tragedia tiene aquí todo su peso. El *thriller* sobre “la mujer de la tinaja de Hortaleza” o el asesinato de Mariluz no son asunto detectivesco. Ni siquiera al estilo del Maigret de Simenon, con su observación quirúrgica pero empática con las víctimas, y sus fragilidades. Tiene todo su peso porque el tono es melancólico, porque se aparta del juicio expedito. El asesino de Mariluz no es culpable, estrictamente hablando; Natalia, “la mujer de Hortaleza”, víctima, tampoco es la parodia de los reporteros de la época.

Nat ha encontrado en su marido Dan –el soldado que le da paz, con mirada de provisionalidad, que “ama con urgencia, disfruta a manos llenas, se ensimisma con idéntica aceleración” y próximo a ser desplegado a Vietnam– el amor: “el universo se recompone ante mí”. Una reminiscencia de *Un árbol, una roca, una nube* de Carson McCullers, deliberada o no. Como es de Edgar Lee Masters el epitafio en el capítulo 16 de la prime-



ra parte: “Me llamo Natividad Romero Rodríguez, nacida en Siles, provincia de Jaén, el 15 de Julio de 1941, hija de Valentín y Eusebia, y estoy muerta”. Porque la buena literatura es, o debe ser, un puente entre tradición y contemporaneidad, no las bengalas de descubrir el agua tibia.

Sánchez, el autor del disparo que mata a Mariluz y que sale de su escopeta, cuya culata apoya “entre la clavícula y el hombro, justo donde acunaría a un bebé que se adormeciera”, es responsable de lo que, en términos trágicos, llamaríamos una *hamartía*, un error de cálculo, falta de puntería.

Él es un recluta, bisoño, atemorizado que, sin embargo, experimenta “la culpa sin redención alguna”.

El tono de la novela es melancólico, repito, como corresponde a la tragedia. Tiene la distancia y la objetividad, casi épica, de quien también transita el lodazal, la sima de los derrotados, y no desde una cima de certidumbres de yeso a la espera de “un futuro sin tachaduras”. Humano, demasiado humano.

P. S. Olvidé mencionar el hecho de que los capítulos pueden ser leídos como cuentos, lo que acarrea un doble placer. ☹

ANTOLOGÍA >> PUBLICADO POR EDICIONES LA PALMA (ESPAÑA, 2026)

Selección de *Breverías*, de Antonio López Ortega

El vigía

El californiano Kip Thorne, adosado desde hace un lustro a uno de los telescopios de Monte Palomar, ha descubierto que la radiogalaxia M-87 se devora a sí misma a través de un agujero negro. Un rapto incommensurable descentra la paz de las esferas y consume todo lo que se acerca a esa especie de sumidero.

Apunta Thorne en un cuadernillo: el hambre del agujero se sacia con una estrella al año —o su equivalente en gas y polvo cósmico.

Volver al futuro

Matthew Newman suda bajo su escafandra sintética.

En honor a la diosa del amor, los griegos bautizaron con el nombre de Venus al planeta en que el plomo se derrite a ras de superficie. Cráteres erizados y nubes hirvientes que sobrevuelan los polos atosigan la vista de los pioneros. Años atrás, una misión inyectó bacterias en las nubes y cultivó algas verdiazules con la intención de provocar una atmósfera más benevolente.

Newman se distrae con la polvareda que levantan sus propias botas y, fiel a la nueva misión, se topa con un primer manojó de algas abatidas por el viento. Se arrodilla en un amago torpe de astronauta y arranca con su mano amplificada por el visor ese simulacro vegetal no sin antes temblar ante una imagen que le ha cruzado por la mente: Venus podría ser el futuro de la Tierra –piensa–, el último estadio de lo que en el siglo XX llamaron “efecto invernadero”.

27 de noviembre de 1992

Difusa entre el cúmulo de imágenes que le revoloteará en la mente justo

antes de morirse, mi hijo Bernardo tendrá la súbita carrera a lo largo del pasillo de una casa en El Marqués: el estruendo de una bomba que dejaba esquivlas incrustadas en las paredes y astillaba el vidrio de una ventana lo alcanzaba en la plenitud de sus tres años, entre los brazos de una madre angustiada y la llamada a larga distancia del padre ausente.

Our violent earth

Los tsunamis son comunes en el océano Pacífico. Terremotos de gran intensidad pueden desnivelar la plataforma submarina y ocasionar una súbita onda de choque: las olas nacen en el mar profundo y viajan hacia las aguas bajas haciéndose cada vez más grandes. Con intervalos de quince minutos y separaciones de doscientos kilómetros entre una y otra, las olas alcanzan la costa a ochocientos kilómetros por hora.

Cuentan que cuarenta pescadores de Sokcho, costa oriental de Japón, vieron en 1993 cómo un edificio de diez pisos de agua se les venía encima.

Nunca ha habido en los mares espejo mayor que el de estas olas asesinas.

Negro paladar

Douglas Lin –astrónomo californiano de Santa Cruz– afirma ante un auditorio que un brazo extremo de nuestra Vía Láctea –una espiral de ciento veinte años-luz de anchura que arrastra a la Tierra con parsimonia celeste– está devorándose una galaxia vecina bien conocida como la “Nube Magallánica Grande”. Un vasto halo de materia oscura –invisible para los telescopios y conformada probablemente por estrellas colapsadas y partículas atómicas exóticas– atraganta su negro paladar de la nubosidad circundante.

Como quien abarca el infinito con un solo gesto de su cuerpo, Lin abre los brazos de par en par y exclama: “Lo que estamos presenciando, señores, es canibalismo galáctico en acción”.

Renacimiento

El golfo de San Jorge, al sur de la Argentina, guarda en su lecho las rocas dispersas de un asteroide.

Hace doscientos cincuenta millones de años, la Tierra del Fuego se fracturó en pedazos y un antiguo supercontinente –conocido como Gondwanalandia– derivó sus partes hacia lo que después serían América, África, Antártida y Australia.

Se estima que el noventa y seis por ciento de las especies del momento desaparecieron bajo la intensa perturbación del impacto para dar forma a nuevas vidas.

Apuntes para una teoría de la creación

Toda la energía radiante del Universo fue liberada durante el primer año que siguió a la primera explosión *o big bang*.

**

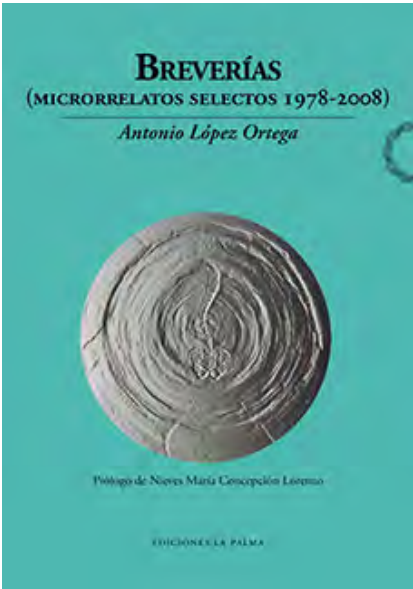
Toda la materia estuvo agrupada en un solo punto antes de hacer explosión y enviar partículas cósmicas en todas las direcciones.

**

El hecho de que la radiación térmica sea la misma en todas las direcciones del Universo demuestra que todo procede de una misma fuente.

**

Ciertas partículas exóticas elementales han debido liberar más energía



que otras durante ese primer año y conformado la heterogeneidad que pudo haber dado pie al agrupamiento gravitacional de materia en la formación de las galaxias.

Espejos orbitales

Dos cosmonautas rusos –Gennadi Manakov y Aleksander Polischok– abordan la nave Soyuz TM-32 rumbo a la estación orbital Mir. Ambos saben que, durante operaciones prolongadas a lo largo de un año, desplegarán tres *banderas*: finas sábanas de plástico de cuarenta metros de diámetro que, para el observador común, semejarán estrellas en el firmamento y recogerán la luz solar a fin de proyectarla voluntaria y unidireccionalmente hacia cualquier punto del planeta.

Tres escenas son enumerables a lo largo de ese año en la Tierra: la de un pescador noruego, viendo a través de la ventana ahumada de su cabaña, cómo su día invernal se le convierte en un súbito jolgorio de brillos. La de una comunidad agrícola en Vietnam observando el crecimiento acelerado de sus siembras de arroz: y la de los ocasionales equipos de rescate de México, complacidos de hallar con facilidad el mayor número posible de víctimas tapiadas bajo las paredes desprendidas de un terremoto nocturno.

Materia oscura

Anotaciones de Bernard Saudolet, astrofísico de la Universidad de Berkeley:

Durante siglos nos hemos sentido confundidos con lo que vemos –y también con lo que no vemos– en el firmamento. El movimiento sereno de las galaxias nos demuestra que debe de haber por lo menos diez veces más materia en el universo de la que en realidad podemos observar. Sea lo que fuere ese hálito invisible que flota en el espacio exterior, lo que sí sabemos es que no emite luz ni radiación electromagnética alguna. A falta de mejor nombre, convengamos en llamarla “materia oscura”. Mientras más avanzamos en nuestros estudios, más debemos reconocer que la materia oscura domina y dirige la evolución del universo.

**

Hay numerosas teorías sobre la materia oscura. Algunos creen que no es más que polvo, planetas, estrellas muertas o gas intergaláctico. Otros plantean que la mayor parte está compuesta por partículas extrañas no detectadas hasta ahora. Lo que sí sabemos es que necesitamos suficiente masa en el Universo para que este logre un equilibrio entre la expansión infinita o el colapso final. Si la masa que vemos es insuficiente para explicar cómo las galaxias han evolucionado tan rápido, es de suponer entonces que la presencia invisible de la materia oscura determina el equilibrio del Universo.

**

Si nos atenemos a una de las suposiciones, es posible que la materia oscura esté conformada predominantemente por partículas ubicuas. De ser así, podríamos afirmar entonces que miles de ellas pasan a través de nosotros cada segundo.

**

Por más que creamos avanzar en nuevos conocimientos o certezas, siempre volvemos al punto de partida: solo entendemos una décima parte de lo que sucede en el Universo. ☹

ENTREVISTA >> A PROPÓSITO DE LA NOVELA *DESDE EL BANQUITO*

Alejandro Varderi: la brecha del exilio y el poder de la memoria

Alejandro Varderi (960) es novelista, ensayista, traductor y profesor universitario. Desde 1985 está radicado en Estados Unidos. *Desde el banquito*, recién publicada en Chile (RIL Editores, 2026), es su séptima novela

MARIZA BAFILE

Las palabras se enhebran para rescatar memorias, para evitar que se esfumen los momentos del ayer tan distinto del hoy. En su última novela, *Desde el banquito* (Santiago de Chile: RIL editores, 2026), Alejandro Varderi va hilando una tela que cubre con suavidad de seda casi un siglo de vida de tres ciudades: Barcelona, Caracas y Nueva York. Lo hace a través de las charlas de tres ancianas nonagenarias quienes, en sus soledades, encuentran un espacio de escucha y de amistad, en un banquito de la Plaça Virrei Amat de Barcelona. Allí, conscientes de la rapidez con que la vida se oscurece entre las manos, Amèlia, Montse y Llúcia, se reconocen en una misma necesidad de revivir los tiempos en los cuales sus cuerpos se movían con soltura, sus risas resonaban en casas llenas de vida y quienes ahora son fantasmas de cenizas, pueden recuperar vitalidad.

Son pequeños recuerdos de un día a día que se amolda al espacio geográfico en el cual se desarrollan. Para Amèlia es el de Barcelona en una España de estrecheces y de silencios. Para Llúcia es Caracas, la ciudad de techos rojos y vegetación de múltiples verdores, Para Montse la ciudad de los recuerdos es Nueva York donde participó en luchas y manifestaciones.

Son las tres ciudades en las cuales se ha desarrollado hasta hoy la vida del autor. Barcelona, la de la in-



ALEJANDRO VARDERI / ©DONAPIERA DI DONATO

fancia y la familia; Caracas, la de su formación, donde nos dice, “tuve dos padres, además del mío, Juan Calzadilla quien me enseñó a escribir y Elías Pérez Borjas, quien me enseñó a vivir”, y Nueva York, la de su vida profesional y de adulto. Entramado de vivencias que, como todo recuerdo, se destila en las páginas de un libro dejando en el lector una estela de

melancolía. Es la que embarga al escritor, como nos confiesa Varderi:

“Es mi melancolía, sentimiento que displacé hacia los personajes, tres mujeres de una generación a punto de desaparecer y que fue siempre silenciada. Sus vivencias, aunque se desarrollan en países y momentos históricos distintos, tocan temas

que son parte de mi existencia”.

Nostalgia y melancolía por un mundo que la actualidad ha ido borrando. Necesidad de desenterrar memorias para devolver sentido de presente a un pasado cuyo olvido encierra el peligro de las repeticiones. Admonición para las nuevas generaciones y asidero para las viejas.

Todos los libros de Varderi ahondan

en la historia para hablar de vivencias actuales. “Siempre me interesó el pasado, lo que no viví. Esa memoria que, como escribió Elisa Lerner, debe ser ‘lúcida disposición memoriosa, que debe habitar en nuestros intelectuales’. Aprendí a respetarla desde pequeño, gracias a mi abuelo, quien me enseñó el valor de las raíces. ‘Debes conocer de dónde vienes, cuál fue la historia de nuestra familia’, me repetía. Yo que, aun cuando nací en Caracas, pasé mis primeros años en Barcelona, recuerdo cuando mi tía, en el parque de Montjuïc donde se hallan las banderas de todo el mundo, me señalaba la de Venezuela y me decía ‘esa es tu bandera’. Lo hacía para que tampoco olvidara el lugar en el cual había nacido, a pesar de mi desconcierto, pues por mi corta edad nada recordaba de aquel país”.

En las historias que acompañan su vejez, Amèlia, Montse y Llúcia, parecieran también hacerse eco del deseo del autor de llenar con la palabra escrita la orfandad que dejó en su vida la pérdida de los afectos. Y también el deseo de revivir los sueños de una generación que sacrificó su vida por unos ideales que las nuevas generaciones desconocen y descalifican.

“Mi padre viene de una familia de la izquierda republicana. Mi bisabuelo fue teniente-alcalde de Gerona, y estuvo encarcelado durante la dictadura de Primo de Rivera. Mi abuelo, después del exilio, cruzó la frontera, pues mi abuela y mi padre se habían quedado en Barcelona. Mi padre recordaba cuando, de niño, la policía irrumpía en la casa, iba a la biblioteca de su padre y tras tirar al piso sus muchos libros los rasgaba en busca de propaganda política. Un recuerdo que marcó toda su vida. A mi abuelo lo agarraron cruzando la frontera y lo llevaron a la cárcel Modelo. No lo pasaron por el garrote vil gracias a la intervención de un juez de la parte monárquica de la familia. Sin embargo, nunca tuvo un pasaporte que le permitiera salir de España y murió antes que Franco, con lo cual nunca pudo ver el fin de la dictadura. Y finalmente mi padre, quien vivió siempre en un vaivén entre Caracas y Barcelona, ciudad donde volvía cada vez que la nostalgia se transformaba en ahogo, y de la cual huía cuando el oscurantismo franquista se la hacía invivable”. Dualidad que acomuna a muchos emigrantes y que en Venezuela llevó a la construcción de centros en los cuales reunir comunidades con raíces similares. El Centro Catalán, el más grande del mundo, lo fundaron exilados políticos, entre ellos Augusto Pi Suñer, quien fue su primer presidente.

(Continúa en la página 6)

ENSAYO >> PUBLICADA EN CHILE, RIL EDITORES

Desde el banquito de Alejandro Varderi

“Las ciudades se convierten también en personajes del libro, y asistimos a su evolución, del mismo modo que crecemos con Amèlia, Montse y Llúcia, sus familias y los países donde habitan. Porque la máquina del tiempo de esta novela se encuentra en lo que ven los ojos de las protagonistas y lo que recuerdan”

JOSÉ MARÍA PÉREZ ZÚNIGA

Desde el banquito (Santiago de Chile: RIL editores, 2026) cuenta la historia de tres viudas catalanas, Amèlia, Montse y Llúcia; de tres ciudades, Barcelona, Caracas y Nueva York; y de tres países, España, Venezuela y Estados Unidos, que se conectan a través de la memoria de estas mujeres ya ancianas –la generación de la madre y de las tías de Alejandro– y del paisaje que contemplan.

El argumento de la novela es, en apariencia, muy simple: tres amigas se reúnen a menudo en un banco de la Plaça Virrei Amat de Barcelona, y recuerdan –y se cuentan– sus vidas. (Una plaza, por cierto, que en marzo de este año 2026 ha recuperado su antiguo nombre, Plaça Salvat-Papasseit, en memoria del poeta Joan Salvat-Papasseit, que es el nombre que se le dio en 1933, durante la II República española. La dictadura de Franco había borrado esa referencia en 1941, por

lo que se trata de un lugar simbólico, y no está escogido al azar).

Pero esas vidas están llenas de experiencia y nos ayudan a conocer la historia del siglo XX y lo que va del XXI. Y es difícil, narrativamente hablando, mantener la atención del lector a través del discurso de tres mujeres, pero Varderi lo hace sabiamente en un viaje constante en el espacio y el tiempo, encontrando las simetrías –y las diferencias– entre los tres países, las tres ciudades y las distintas épocas. Si en la primera parte de esta novela desgranarán sus vidas a través de conversaciones, en la segunda Amèlia, Montse y Llúcia alzarán la voz, cada una por separado, para revelarnos su verdad esencial.

Y en ese sentido tiene un papel muy importante el narrador, que acompaña a los personajes y al lector. En esa plaza, nos dirá, cuando aparece un grupo de jóvenes pasándose el balón de fútbol frente a las vecinas, hay “dos generaciones extinguiéndose y naciendo respetivamente. La una, en el ocaso de la Cataluña republicana y predictatorial; la otra, en el amanecer de la Cataluña postdemocrática y nacionalista, pero tan diversa como el colorido *bouquet* buscando un lugar, no solo donde improvisar partido, sino pertenecer sin resistencias”.

—Eso es lo único que nos queda, las

memorias —dirá Amèlia.

Y luego, un poco más adelante, el narrador, apunta, “porque para ellas los rituales de la cotidianeidad tenían poca importancia ya, al haber desaparecido quienes les dieron sentido una vez. Padres, hermanos, maridos vueltos tan sombras como las de quienes habrían dejado la suya al cruzar frente a la plaza”.

Son voces que se complementan. Amèlia Rigau, a pesar de las penurias de la postguerra, nunca dejó Barcelona y se casó con un aragonés. Montse Llop emigró a Nueva York y se casó con un gallego. Llúcia Saguès viaja a Venezuela a reencontrarse con un pretendiente, que ha conocido a una cubana y se ha marchado con ella a aquel país, pero termina casándose con otro catalán. Las emigrantes regresan a su origen y, en la soledad de su vejez, reconstruyen una historia que se desarrolla entre ciudades, países y sociedades que van cambiando, pero que inciden en los mismos errores. Si sabemos del fin de los exiliados republicanos españoles en el campo de Mauthausen, también conoceremos el genocidio judío, el asesinato de Luis Carrero Blanco, otras pandemias, el No-Do y la desinformación actual, el atentado de ETA en el Hipercor de Barcelona o los atentados de las Torres Gemelas, hasta la guerra

de Ucrania de nuestros días.

Las ciudades se convierten también en personajes del libro, y asistimos a su evolución, del mismo modo que crecemos con Amèlia, Montse y Llúcia, sus familias y los países donde habitan. Porque la máquina del tiempo de esta novela se encuentra en lo que ven los ojos de las protagonistas y lo que recuerdan, y el agua de una fuente puede servirnos para planear por todo el siglo XX hasta nuestra contemporaneidad. O los “nudos de calles, alborotos de pájaros, estruendos de petardos, ruidos de motos, melodías de voces”, hacen que Llúcia conecte con Caracas y Barcelona, y Montse con Nueva York.

Pero el tiempo narrativo de la novela transcurre entre los años 2020 y 2025, especialmente en la época de la pandemia, tiempos de incertidumbre como los que vivimos ahora. “Decisiones por tomar en esta época de inseguridades producto de la pandemia y la volatilidad internacional, presagiando nuevos dramas en un futuro no muy lejano y no muy lejos de ellas”, dirá el narrador apuntando a Rusia, porque como buen conocedor del pasado tiene el don de la clarividencia.

(Continúa en la página 6)

NOVELA >> PUBLICADA POR ABEDICIONES (UCAB, 2026)

La condesa y el organista de Cesia Hirshbein

“El sólido conocimiento del oficio da pie a que la autora proponga la reconstrucción narrativa de ambientes y cortes europeas o hispanoamericanas de hace siglo y medio”

FEDERICO PACANINS

Viajar del rutinario presente a un lejano y extraño pasado. Ir del rocambolesco domicilio caraqueño actual a la Viena imperial de mediados del siglo XIX y comienzos del XX. Acercarnos a lo impensable, casi al absurdo de un tema hoy día aparentemente desorbitado: el imperio austrohúngaro de los Habsburgo y su fracasada expansión colonial mexicana, a cargo de Maximiliano y su archiduquesa esposa, en curiosa sintonía con la música académica de Anton Bruckner y sus notables colegas... Recovecos de cultura pasada parecen esas referencias, o quizás remembranzas de cierto espíritu creativo presto a explorar un más allá de los límites del aparente interés cotidiano. Atreverse, digamos, de la manera en que el poeta Alfredo Silva Estrada justificaba su propia actividad: “Por una sed insensata de lo ilimitado. Uno desea-

ría finalmente desprenderse del límite, de uno mismo”. Con la destreza e inspiración necesaria bien puede el artista desprenderse de los rutinarios límites de nuestro tiempo contemporáneo para ofrecer su obra convertida en un significativo obsequio al lector: *La condesa y el organista* –ABediciones, 2025–, es una novela de tono histórico de Cesia Hirshbein, maestra germano-polaca de raíces judías, afortunadamente activa en Venezuela desde hace varias décadas. Y bien vale la pena señalar a su novela cual obsequio

lleno de insospechadas perspectivas. El sólido conocimiento del oficio da pie a que la autora proponga la reconstrucción narrativa de ambientes y cortes europeas o hispanoamericanas de hace siglo y medio. Se trata, además, de ofrecer el resultado de una culta investigación que trama continentes, hechos y protagonistas de eventos históricos, con los avatares emotivos de un periodo excepcional para la música académica europea: Richard Wagner, Gustav Mahler, Franz Liszt y especialmente Anton Bruckner, con su biógrafo Ri-



Alejandro Varderi: la brecha del exilio y el poder de la memoria

(Viene de la página 5)

Ese centro, con sus piscinas, canchas de tenis, salones y restaurantes es el lugar en el cual se encuentran nuevas y viejas generaciones.

“Muchos de mis recuerdos caraqueños están ligados a ese centro. Allí escuché a Pau Casals y aprendí a bailar sardanas. Allí me reencontré con el catalán fuera de casa, que solo escribían los abuelos, pues ni mis padres ni yo, cuando adolescente cursé un par de años de EGB en Barcelona, lo pudimos estudiar. De hecho, aprendí a escribirlo en Estados Unidos, mientras estudiaba una maestría en la Universidad de Illinois”.

Las vivencias cotidianas que anidan en la memoria de Montse, Amèlia y Llúcia, Varderi las extrae del testimonio de su madre, tías, amigas.

“La familia de mi madre no estaba involucrada en política. Pertenecía a la menestralía del Barrio Gótico, donde viví de niño con mis abuelos y una tía entonces soltera”.

El exilio, ese vivir entre memorias que el tiempo se encarga de suavizar, y un presente en continua transformación, es el pozo desde el cual salen las palabras que llenan las páginas de los libros de Varderi; no solamente los de narrativa, como los cinco que componen su saga *Origen-final*, sino también los de sus investigaciones y ensayos.

Hablando del desgarre inevitable del exilio, nos dice: “Edward Said apuntó algo muy acertado: ‘el exilio es esa brecha irreparable que se abre entre el ser y su lugar de origen’; entre el yo y su verdadero hogar. Es la brecha irreparable que llevamos quienes, por una u otra razón, hemos salido del lugar donde nacimos”.



El exilio significa también arrancar raíces y juntarlas con otras. En el caso de Varderi sus raíces pertenecen a tres países, países que lamentablemente se han ido deteriorando.

“Es triste ver cómo en España y el resto de Europa, están resurgiendo símbolos y gestos de un fascismo y un nazismo que creíamos enterrados y que inflaman sobre todo a los más jóvenes. En Venezuela asistimos, desde hace más de dos décadas, a la destrucción de todo lo que construyeron entre errores y aciertos los gobiernos democráticos, y en Estados Unidos el sueño americano para muchos se ha transformado en una pesadilla otrora inimaginable. Por suerte Manhattan sigue siendo un refugio, un santuario, con su alcalde de izquierda y una sociedad acostumbrada a los cambios y a absorber la diversidad”.

Los recuerdos que hilan las tres protagonistas de *Desde el banquito* son, por eso mismo, particularmente importantes.

“Hay que preservar la memoria, conocer la historia, transmitirla a las nuevas generaciones porque, cuando no conocemos el pasado, volvemos a caer en los errores de antes”.

A pesar de la desazón que procura asistir a cambios que son retrocesos, Varderi logró construir su propia isla en la punta norte de Manhattan. Allí, en un apartamento cuyas ventanas dan a un jardín lleno de flores con vistas al río Hudson, sigue depositando en la palabra escrita creatividad, memoria y trabajo investigativo. Ya dio comienzo a sus próximos libros: uno de autoficción que se titulará *Memorias al traspíes*, y otro de crítica que se llamará: *Reflexiones sobre una doble imagen: de la literatura al cine en Iberoamérica*, en el cual analizará textos literarios llevados al cine, a partir de temas que tienen que ver con colonialismo y poscolonialismo, inmigración, sexualidades otras y autocracias.

“Estoy acostumbrado a trabajar casi en paralelo sobre dos libros, uno de ensayo y otro de ficción. A veces dedico más tiempo a uno, a veces al otro. Depende de la urgencia de la entrega y también de la necesidad de dejar descansar lo escrito”.

En ese refugio, que es su casa, Alejandro Varderi da clases online, recibe a sus amigas y amigos, cocina platos deliciosos surgidos del sincretismo entre gastronomías diferentes, escucha música, lee y, sobre todo, escribe.

Palabras que hilan entramados entre personas que vibran a su mismo son, palabras que rompen silencios de ayer y de hoy, palabras que en *Desde el banquito* transforman la historia de tres mujeres en una historia colectiva. ☺

chard Wetz, deambulan con sus partituras y dramas personales durante el desarrollo de la novela; Maximiliano, emperador de México y Carlota, archiduquesa y emperatriz consorte, ambientan la narración con sus recorridos por países, palacios, celebraciones e intrigas. Conciertos, composiciones y vida misma de reverenciados iconos musicales van y vienen cautivados por una extraña condesa. Y en ese culto y muy atractivo devenir también obran algunas interesantes metáforas; pero vamos primero con la esencia que da espacios y tiempos a la narración: la música.

Bien señalaba el compositor norteamericano Aaron Copland que al juntar dos palabras críticas discursando acerca de la música, una de las dos estará mal utilizada. La música ciertamente es un lenguaje en sí mismo con reglas de comprensión muy distintas a las reglas gramaticales, pero..., pero tanto en crítica como en narrativa bien se puede ir alrededor de la música para enmarcarla históricamente, recrear datos interesantes de sus cultores y así sugerir e incitar o no a su audición. Hasta se le puede dar puesto protagónico a través del desarrollo de sus intérpretes y compositores, aunque jamás se pueda develar con palabras el misterio creativo de naturaleza sonora. Y es así como obra la habilidad de la novelista al crear con la doble condición del maestro Bruckner, organista y compositor, un creíble hilo conductor presto al drama romántico de sinfonías y verdaderos *concertos grossos* narrativos que involucran tanto a sus históricos colegas contemporáneos, como a ciertos personajes acaso ficticios. Además, las sinfonías parecen

resonar en el texto con tal importancia, que bien provoca al lector revisar su audición o escucharlas por vez primera al cerrar el libro. Y en ello, precisamente, no va el desafortunado caso de explicar con palabras a la sonoridad misma que refería el maestro Copland, sino el puro duende literario inspirado en los alrededores creativos de la música, con toda la carga metafórica también advertida en la novela y de seguidas apuntada.

La Europa imperial de mediados y finales del siglo XIX, un mundo de conquistas prestas a desaparecer, da pinceladas de cercanía con la entonces colonial América mexicana. Aquella conquistadora tarea de “catequizar y educar” cual ensueño de emperadores, archiduques y condesas, en ocasiones bien intencionados, condujo a protagonistas trágicos, descompasados respecto a las exigencias de un inminente futuro sin espacio ni tiempo para refinamientos de especie alguna; allí queda sugerido un sutil subtexto presto a la libre interpretación del lector que, por cierto, también puede entrever a la Europa de imperios ya desgastados, con sus días de esplendor a punto de un explosivo final.

Viajar en el tiempo bien puede ser una de las cualidades más seductoras para quienes como lectores buscamos sobrepasar nuestras propias limitaciones. Conseguir que una narradora, presente y activa en nuestro medio –insisto–, ofrezca cierta pulcra reconstrucción narrativa de aliento universal, cual obra enraizada en el oficio de un Stefan Zweig o de un Joseph Roth, nos da un certero aleccionamiento de arraigo y, a la vez, una plausible sorpresa. ☹

Desde el banquito de Alejandro Varderi

(Viene de la página 5)

Creo que ese es el tema principal del libro, las exclusiones y la marginación de cualquier clase, pues hay un claro discurso ideológico que subyace en las voces de Amèlia, Montse y Llúcia y del narrador, que es el primer personaje que crea Alejandro Varderi en esta novela y que va orientando al lector: la defensa de la solidaridad, la integración y los derechos humanos. Y, por supuesto, la memoria. Porque podemos salvarnos por la memoria, si no repetimos los errores del pasado. Una memoria que se pierde si no se registra. En este libro confluyen las memorias personales y la colectiva, que es el gran tema de la obra de Alejandro Varderi. Y a la que aluden también las citas que encabezan la novela y sus dos partes, de Eugène Delacroix, Evelyn Waugh y Nathaniel Hawthorne.

Aunque hay otro tipo de exilios y aislamientos que se observan en *Desde el banquito*, los causados por el uso de las nuevas tecnologías o por las políticas discriminadoras o la imposición del idioma y el nacionalismo catalán excluyente. Y por la aparición de “otros dictadores”, nos dice el narrador, “menos sanguinarios, pero igualmente nocivos, llegaron con las libertades personales y las elecciones gubernamentales endeudando, arruinando, desplazando, distanciando, acosando y enfrentando a la gente que, ausente y desorientada, se ha ido evadiendo de la realidad, al ritmo de la tecnología puesta a crear mundos virtuales a la medida de sus deseos”.

Nos falta generosidad, como reclama Amèlia a su hijo. “Quizás ese egoísmo es lo que nos ha llevado a donde está el mundo ahora”, dirá. “Hoy pareceríamos vivir en democracia, pero no es así. Lo veo en la calle y aquí mismo en la plaza, en las conversaciones entre la gente cazadas al vuelo y donde distingo palabras que me remiten a la censura y a la falta de libertades”. Todo un aviso para navegantes. “El miedo se ha adueñado de las sociedades democráticas”, nos advertirá el narrador en el epílogo

de esta estupenda novela. Pero podemos encontrarnos en el banquito, donde habrá otros ocupantes y confluirán la memoria y la esperanza de las nuevas generaciones.

Es una novela que parte también de la experiencia personal del autor, que ha desarrollado su trabajo y su vida en estas tres ciudades y estos tres países: su Caracas natal –la ciudad donde creció y se formó–, la Barcelona de sus padres y de su juventud, y la Nueva York donde llegó en el año 1988 y ha desarrollado su vida profesional como docente universitario y ha pasado más años. Alejandro Varderi ya le había dedicado una novela, *Viaje de vuelta* (2007), a la ciudad de Barcelona, y la memoria y la migración están presentes en toda su obra narrativa, pero quizás este libro sea el colofón del trabajo que viene desarrollando desde la década de los años setenta del siglo XX, quién lo diría, toda una vida literaria. No voy a glosar su extensa obra, pero sí les animo a contemplar la vida y a recuperar la memoria personal y colectiva *Desde el banquito*. Seguro que disfrutarán.

Entonces llevábamos mascarilla, para protegernos y en cierto modo para escondernos, y la relación con el otro, que puede ser un extranjero o un extraño, es uno de los grandes temas de *Desde el banquito*, aunque el extraño puede ser también uno mismo. El exilio y la migración de las personas que se ven obligadas a buscar una vida en otros países por razones políticas o económicas, como hacen Montse (Nueva York) y Llúcia (Caracas), o quienes viven un exilio interior (Amèlia), que nunca ha salido de su Barcelona natal. Pero es un camino de ida y vuelta desde la España de la II República y la Guerra Civil hasta la Venezuela rica y luego sometida por la dictadura (al Centro Catalán de Caracas llegaron Pi Suñer y muchos políticos exiliados catalanes) y del Estados Unidos de la postguerra, donde en la calle 14 de Nueva York abundaban los clubes y los restaurantes frecuentados por españoles, pues es una ciudad que representa el exilio panhispánico. ☹

NOVELA >> PUBLICADA POR LA EDITORIAL ADARVE, MADRID, 2025

Reconciliados de Miguel Ángel Ortega Machín

Que se trata de las muy variadas conexiones de la diáspora sefardí de las Europas y las Américas a mediados del siglo XVII y de cómo se establecieron en Londres

ANALY LORENZO

La IA define la palabra reconciliados como el haber dejado atrás un conflicto o desacuerdo para restaurar la paz y la amistad (...), volver a la armonía con alguien después de una ruptura,

reconciliando posturas y sanando una relación que había sido alterada. Pues mira tú qué acertado título colocó Ortega a su última novela. Se pone en escena, en 469 páginas, tres partes y un epílogo, la triste y desgarrada historia de muchos judíos en las Europas y las Américas desde 1640 a 1659, entre Amsterdam, Londres, Tenerife, Caracas, Países Bajos, México, Cartagena de Indias, La Palma, Gran Canarias, Veracruz, que tuvieron que aceptar la reconciliación. Y digo yo, ¿la historia no se cansa de dar fe de los emigrantes? El que emigra no lo hace por voluntad, se siente ajeno, inquieto, esperando el regreso a su patria. La historia y su devenir se ha encargado de arrastras las diásporas, los éxodos, de extender los tiempos de espera, de ir dejando huella indeleble de esos zapatos rotos y a veces de reconciliaciones. Ortega no solo escribe una novela histórica, sino que pone en escena un gran teatro en el que un sinfín de personajes alzan su voz: unos judíos de

la tierra de Sefarad rechazados por la Inquisición, el Santo Oficio, el Parlamento, la intolerancia española y portuguesa. Una comunidad que tuvo que cambiar su hogar, su nombre, esconderse, convertirse, sostener la marca de años de cárceles asquerosas, que nunca logran olvidarse. La realidad y la ficción se mezclan para dar a luz un arduo trabajo de documentación por parte de Ortega. Personas y personajes montan el engranaje. Oliver Cromwell, Rembrandt, notarios, inquisidores, rabinos, políticos reales se entrecruzan con la historia y andanzas de Juan Pereira, Bartolomé, Pedro Rodríguez, Duarte, Benito Henríquez, el rabino Menasséd (figura clave en el relato). El pueblo judío, emigrante eterno en la historia, deja huella de su mensaje: que se cumplan todas las cosas para que Israel sea llevado a su lugar, la búsqueda eterna de la verdad, el bien al prójimo y la negativa frente a la adversidad. Frente a ellos la Iglesia Católica y el Santo Oficio los ha

castigado, enjuiciado, marcado. Han buscado nuevos mundos para poder ser libres. Detrás de este escenario: la búsqueda eterna del dominio de rutastas comerciales. Cada capítulo es una ciudad, un año, un narrador (que hace el guiño muchas veces al lector para aclarar que muchos personajes no están allí “para fabular”) que entreteje la teatralidad de la escritura de Ortega y que lleva de la mano al lector: se lee historia, sentencias, documentos, poemas y ficción. Pero, ¿quién salva o protege al emigrante? Nada puede torcer el curso de los acontecimientos y de la historia, a veces toca esperar que decanten los tiempos. Para todo emigrante: “Los años, nuestra historia, nos ha enseñado a esperar” (p. 408), “o quizá sí, y se pierden para siempre sus nombres y sus rastros” (p. 467). Con la pluma de Ortega se abre la esperanza: “la vida cambia, no termina”. Indudablemente, el emigrante huye, pero la vida sigue marcando los días: *Quod verum est* (Qué es la verdad). ☛



MEMORIAS >> YO EN PLURAL. BILINGUAL MEMORIES

Eva Feld: “Para tergiversar la historia es necesario conocerla a fondo”

Eva Feld es periodista, narradora y editora. A sus novelas y colecciones de relatos viene a sumarse el volumen de memorias *Yo en plural. Bilingual memories* (2025)

CLAUDIA CAVALLIN

Eva Feld, periodista y escritora venezolana, parte de una mirada subconsciente, colectiva y, al mismo tiempo, personal, que recrea los laboratorios en ciudades como París, Budapest o Caracas, dejándose llevar por anécdotas, decisiones o sentimientos acendrados. Como en los sueños, crear un propio idioma simbólico para invadir todos los espacios visuales, auditivos, sensoriales y táctiles, permite que su obra se aferre a los diversos destinos que siguen existiendo a través de los recuerdos. Me gustaría iniciar con un viaje al pasado a través de *Mujeres y escritores más un crimen* (Warp Ediciones, 1999) y tu mención directa a El Nacional, *El Universal* y *El Heraldo*. Como periodista, ¿cómo se mueve tu alineación itinerante desde la Casa de la Cultura hasta lo que hoy permanece en los medios venezolanos dentro y fuera del país? *Mujeres y escritores más un crimen* es mi primer libro, uno que contiene catorce cuentos y fue editado por Walter Martínez, el insigne dirigente de la famosa Librería Lectura, en Chacaíto, que tanta falta sigue haciéndole a Caracas. Utilizo *El Nacional*, *El Universal* y *El Heraldo* como subtítulo de la entrevista, real y ficticia, que le hice al intelectual venezolano Teódulo López Meléndez: un hombre tan nacional como internacional y, además, heraldo, es decir, escritor de poemas, novelas, ensayos, traducciones, artículos de prensa y, actualmente, de manchetastas en las redes sociales. En cuanto a mi alineación, puedo decir con total honestidad que no existe tal. Para mí, crear es una pulsión libre, inde-



EVA FELD / AMAZON

pendiente, autónoma, personal. Aun cuando el creador viva bajo la influencia de una época y de una circunstancia, su obra responde a sí misma. Es el *quid*, como la definía Nabokov. Sin embargo, la época y las circunstancias venezolanas no han impedido valiosos esfuerzos editoriales y periodísticos. Mencionas las influencias y quisiera moverme ahora con el giro que tus obras dan en los idiomas, las culturas y lo geográfico. En *Los vocablos se amaron por última vez* (Ala de Cuervo C.A., 2000), un juego de palabras pareciera globalizar a Carlos Delgado Chalbaud. ¿Cómo se asume una narrativa en la que se posesionan las tragedias y se enmascaran las traiciones? *Los vocablos se amaron por última vez* es mi primera novela, la definitiva bisagra entre el periodismo y la ficción. Se trata de una ucronía, una tergiversación de la realidad histórica abordada por una fotografía, Sara, que, al preguntarse lo que ella hubiese hecho de haberle tocado vivir el Holocausto, se plantea la victoria de Alemania y su plan de anexar los países bolivarianos al III Reich. Algunos de los personajes de su novela son, por un lado, la esposa de Carlos Delgado Chalbaud, Lucía Levine (judía, librepensadora, de izquierda) y el hijastro de Joseph Goebbels (todo lo contrario), en un país exótico y tan desorde-



nado que los secuestradores de Delgado Chalbaud cometen el magnicidio más por borrachos que por órdenes superiores. Para tergiversar la historia es necesario conocerla a fondo. Para ello tuve el privilegio de entrevistar a Sofía Imber, cuya hermana Lya era amiga de Lucía, y a Giacoppini Zárraga, cuya mención es sinónimo de entereza. Igualmente pasé interminables horas en la Hemeroteca Nacional para que Sara pudiera contrastar y suplantarla realidad. ¿Globalizar a Delgado Chalbaud? Tal vez sea más adecuado

el neologismo “glocalizar”, pues era un venezolano con pasantía en Europa, como lo fueron, salvando las diferencias, Bolívar, Miranda, Gallegos y muchos más. Todos ellos nacionales, internacionales y heraldo. Quisiera mencionar a Margo Glantz y su fortaleza al detallar situaciones femeninas, como las de las “mujeres des-veladas de Irán: magníficas”. Parto de que las religiones y los conflictos se han inclinado particularmente hacia la figura de la mujer. ¿Cómo te acercas a ellas al escribir tus obras? Con Margo Glantz me unen lazos de empatía por nuestros ancestros judíos, nuestra condición de mujeres escritoras y porque ambas indagamos sobre la condición humana con énfasis en lo femenino. Todas las protagonistas de mis novelas son apasionadas e inteligentes. En mi segunda novela, *La transparencia del reflejo* (Ala de Cuervo, 2003), Mariana encuentra en Lucifer al único interlocutor posible ante el silencio reinante. En la tercera, *La senda de las flores oblicuas* (Ala de Cuervo, 2005), una venezolana en Seúl inventa al tiempo que aprende que existe en el idioma coreano una palabra, “Janimecheta” para referirse al padecimiento específico de las mujeres. En mi primera novela en inglés, *The Beauty of Failure –La belleza del fracaso–* (CreateSpace, 2017), son las mujeres quienes emprenden y las que sobrellevan. No, feminismo no. No milito en ningún “ismo”, pero, tal si fuere por ósmosis, la savia femenina permea mis escritos. El colmo de los colmos lo cometo en mis memorias bilingües, en las que soy yo, la de la insoportable intensidad, la que es siempre la misma pero nunca igual, la que expongo en mi pluralidad, los alburess de la infancia, la pubertad, el enamoramiento, el alumbramiento, la maternidad, la soledad, la inconformidad y, por qué no decirlo, la totalidad de ser mujer. Ya que mencionas tus escritos y el giro que asumes en ellos, quisiera destacar el *Yo en plural*. Más allá del bilingüismo, allí describes virtudes que también se expresan desde las ciudades y en contextos políticos. A través de tu memoria, ¿volvemos a retornar como lectores a la *Realpolitik* y su práctica descriptiva para “seguir nadando cuesta arriba”? Para responder a tu pregunta, copio de la contraportada de *Yo en plural*, mis memorias recién publicadas, donde se dice que coloqué una era de grandes ideas y de audaces acciones bajo la luz de una brillante linterna... Y que describo los años setenta durante los cuales muchos jóvenes, en su deseo de reinventar la realidad, sucumbieron ante la *Realpolitik* que se tra-

gó sus ambiciones. Sí, mis memorias transcurren en dos continentes, tres países y cuatro idiomas. A pesar de ser el castellano mi primera lengua, mi vida transcurre en varias a la vez: la doméstica, la atávica, la adquirida y la admirada. Si bien nací en Venezuela, la Hungría de mis abuelos, los Estados Unidos de mis nietos y la Francia de la poesía fluyen y bullen en mi sangre, en el aire que respiro, en los potajes que preparo, pues también yo, salvando las diferencias, soy nacional y universal, aunque no heráldica. Pues pasemos de la contraportada a uno de los capítulos del libro para destacar tu ida y regreso en la obra, a los que les añades una visión móvil y aditiva de la “Conjunción copulativa”. Allí se desea reconquistar a una Venezuela diferente. Si volviéramos a ese momento de los años setenta, ¿cómo asumirías una militancia gramatical en el país que dejaste y en el que vives ahora? El capítulo titulado “El Ida-regreso” aludo a la pertenencia, aunque viviera en la ciudad luz, añoraba El Ávila y al hombre que hablaba con acento venezolano y que, aun estando en París, oteaba el cielo a las cinco de la tarde para mirar a las invisibles guacamayas y loros. Pero al regreso, ante la realidad, volvía a la Francia de los grandes pensadores, al estructuralismo, a la lingüística, a la mímica, en un movimiento perpetuo de ir y regresar. Lo de la conjunción copulativa responde a un giro gramatical con un sonido erótico... Pero tiene que ver con mi lectura de Shakespeare. Me gusta contradecir el “Ser o no ser” de Hamlet. Tanto la o como la y son conjunciones copulativas y yo creo que ha de haber dicho “Ser y no ser” por aquello de la pluralidad... Cerremos entonces con otro giro hacia tus fotografías del *Yo en plural*. Allí aparecen tus rostros sobre cuerpos que llevan ropa idéntica –como los uniformes escolares o las bragas de los detenidos en las cárceles de la historia. Las edades viran en la esfera blanca y negra, hasta cerrar el espiral de la ausencia de colores con un rostro iluminado, una vez más, sobre tus manos. ¿Cómo establecerías una narrativa descriptiva a partir de esta portada particular de tu libro? La portada es la síntesis interpretativa de mi hija Luciana Berger, quien es diseñadora gráfica. Ella intervino las fotos con esa franela a rayas, que, además de prisión o de uniforme, también rezuma el estilo parisino de una época; así se recuerda, por ejemplo, a Picasso en su taller. El color y el brillo de la foto más reciente indica el ahora. Un ahora que es, nuevamente, el resultado de la pluralidad. ☛

LECTURA >> ENSAYO SOBRE EL DUELO

A propósito de *Hamnet*, novela de Maggie O’Farrell y película de Chloé Zhao, Sandra Caula examina la serie léxica (manipulación, exceso, sentimentalismo, *fan fiction*, *pick-me girl*) con que buena parte de la crítica ha recibido el film. Leídas desde Nicole Loraux y Judith Butler, esas palabras repiten un gesto antiguo: el de contener el llanto materno para que no desorganice el orden del relato

SANDRA CAULA

Pocas películas recientes han dividido a la crítica con el vocabulario exacto que ha recibido *Hamnet*. Manipulación, nadería pretenciosa, instrumento contundente, histrionismo, voyerismo, sobredosis de sentimentalismo, invención calculada, diseñada para las alfombras rojas, *fan fiction*, *pick-me girl*. Los términos se repiten, en inglés y en castellano, en reseñas que por lo demás no coinciden en casi nada, firmadas en *The Independent*¹, *The American Conservative*², RogerEbert.com³, *The New York Times*⁴, *El País*⁵, *La Razón*⁶ o *La Vanguardia*⁷. Zoe Williams, en *The Guardian*⁸, fue más precisa que el resto: no acusó al film de manipulación, sino que identificó el marco. Tanto *Hamnet* como *H is for Hawk*, argumentó, construyen el duelo como algo elemental, anterior al lenguaje articulado, y reservan esa experiencia a las mujeres: el duelo verdadero detiene los relojes, y solo las mujeres saben hacerlo. Williams lo encontró dogmático. Pero hay que tomar la frase en serio, porque señala lo que de verdad incomoda: no que la película exagere el dolor, sino que ponga en el centro de la representación a un sujeto, la madre que llora a su hijo muerto, al que la cultura lleva siglos negándole ese centro.

No es coincidencia. Cuando un coro crítico converge en un mismo campo semántico, algo pide ser dicho y no termina de decirse. Lo que distingue a este duelo de otros no es solo quién llora, sino qué tipo de pérdida es. La muerte de un hijo de once años no deja detrás ni obra, ni culpable, ni sentido. La pérdida es pura sus-tracción biológica: un cuerpo que estaba y ya no está, sin nada que permita armar un relato. Y entonces la pregunta que el film plantea no es si merece nuestras lágrimas. Es por qué una madre cuyo duelo no puede convertirse en nada resulta tan difícil de mirar.

Conviene detenerse en un dato que la recepción ha dejado pasar. Shakespeare escribió el duelo materno por un niño pequeño. Lo hizo en *El rey Juan*⁹, en el acto tercero, escena cuarta, en boca de Constanza. Su hijo Arturo no ha muerto: acaba de ser capturado por las fuerzas de Juan. Pero Constanza llora como si su falta fuera ya definitiva, y anticipa la muerte del niño con una certeza que es puro cuerpo. La pena llena la habitación del hijo ausente, se acuesta en su cama, camina con ella. Es uno de los pasajes más físicos del corpus shakespeareano sobre la pérdida, y uno de los menos citados. Lo que sucede alrededor de ese parlamento importa tanto como el parlamento mismo. El rey Felipe de Francia (que acaba de traicionarla al pactar con Juan) y el cardenal Pandolfo intentan callarla. *You are as fond of grief as of your child*, le reprocha Felipe: amas tu dolor tanto como al niño. *You hold too heinous a respect of grief*, añade Pandolfo: das al dolor un respeto atroz. Hay que considerar la doble acusación, porque es la misma que cuatrocientos años después hace la crítica a la película: que ese duelo es narcisista, que ama su propia emoción más de lo que ama aquello que ha perdido. Le piden que deje de llorar, que se modere, que se recomponga. Constanza se niega, y Shakespeare le da la razón: es ella quien tiene la última palabra sobre el duelo antes de salir de escena. Después desaparece de la obra. Arturo morirá más tarde, al saltar desde el muro de la prisión; Constanza no llega a enterarse. En el acto cuarto, escena segunda, un mensajero anuncia de pasada que ella también ha muerto. El teatro la despide porque no sabe qué hacer con ella una vez que ha dicho lo que tenía que decir.

La diferencia con otras madres shakespeareanas en duelo es grande. Margarita, que llora a



FOTOGRAMA DE HAMNET (2025) / CHLOÉ ZHAO

Hamnet o el duelo inútil (el límite de la duda)

su hijo Eduardo en *Ricardo III*¹⁰, lo hace dentro de una economía de venganza dinástica: maldice, profetiza, empuja la trama hacia la siguiente ronda de sangre. La duquesa de York llora a hijos enredados en la política. Tamora, en *Tito Andrónico*, convierte el duelo en venganza. En los tres casos el llanto materno entra dentro del engranaje trágico: funda algo, produce consecuencias, ocupa un lugar en una cadena. El de Constanza no. Es físico, no instrumental. No maldice ni profetiza ni acusa para armar la escena siguiente. Dura. Ocupa espacio. Se niega a ser funcional. Y por esa negativa (su dolor no produce nada que la trama pueda usar) la obra, una vez termina su parlamento, tiene que expulsarla. La cultura se quedó con Hamlet y olvidó a Constanza.

Harold Bloom propuso en *Shakespeare. La invención de lo humano*¹¹ la tesis hiperbólica de que la subjetividad moderna nace en *Hamlet*: el príncipe danés habría inventado una forma de conciencia interior que Occidente no tenía antes. La tesis es discutible y su peso cultural ha sido enorme. Lo que rara vez se observa es que esa máquina de pensar el duelo funciona en una sola dirección. El hijo llora al padre, lo venga, se interroga sobre la herencia y sobre la muerte: en ese movimiento nace una lengua filosófica. La madre que llora al hijo no entra en el cuadro. El duelo de Hamlet tiene una estructura (crimen, investigación, venganza) y esa estructura permite pensarlo. El de la madre no tiene estructura posible: la peste no es un asesino. Jacques Derrida heredó la asimetría sin advertirla: el espectro que inaugura la *hauntologia* en *Espectros de Marx*¹² es el padre de Hamlet. La filosofía trabajó con el duelo que el canon le entregaba (el del hijo que llora al padre asesinado) y dejó fuera el otro, el que más resiste al pensamiento porque no ofrece objeto,



ni causa, ni desenlace.

Esa exclusión es anterior a Shakespeare. El mito ya había ensayado la respuesta más extrema al llanto materno. Níobe perdió a sus catorce hijos bajo las flechas de Apolo y Ártemis. A su duelo se le asignó una causa: la *hybris* que provocó el castigo divino. Pero la respuesta de la cultura fue la misma: no pudo callarla, la petrificó. Níobe lloró hasta convertirse en roca en el monte Sípilo; de la piedra sigue brotando agua. El llanto continúa, pero

ya no desorganiza nada.

Nicole Loraux ha examinado la lógica que subyace a ese gesto en *Les mères en deuil*¹³. La polis ateniense temía a la madre que llora a su hijo muerto porque su llanto no se podía reconciliar con el orden cívico. No tenía causa que perseguir; no aceptaba consuelo, no podía convertirse en otra cosa. La ciudad debía contenerlo, recortarlo, devolverlo al espacio doméstico. La tragedia fue uno de los pocos lugares donde ese duelo podía oírse, pero incluso allí funcionaba bajo un régimen de permiso controlado: Hécuba, Clitemnestra, Andrómaca lloraban en el teatro lo que las atenienses tenían prohibido llorar en la calle, y lo hacían dentro de una economía masculina del relato. La pena materna pasaba como exceso administrado. Se le permitía sonar, pero no desbordar. Fuera del teatro, no tenía permiso. Lo extraordinario es que la escena de Constanza reproduce el mecanismo que Loraux describe. Felipe y Pandolfo hacen en la obra lo que la polis hacía fuera: contener, recortar, devolver al silencio. Shakespeare expuso la operación y después, como la ciudad griega, hace desaparecer a la mujer que no se deja callar.

(Continúa en la página 9)

- 1 Patrick Sproull, "Ignore the awards – Hamnet is artificial and manipulative Shakespeare fan fiction", *The Independent*, 12 de enero de 2026.
- 2 "Hamnet shoots for girl power, misses the story", *The American Conservative*, 24 de enero de 2026.
- 3 Christy Lemire, reseña de *Hamnet*, RogerEbert.com, 26 de noviembre de 2025.
- 4 Alissa Wilkinson, "Hamnet review: the rest is silence", *The New York Times*, 26 de noviembre de 2025.
- 5 Carlos Boyero, "Hamnet: intensa la esposa de Shakespeare. Él, ni eso", *El País*, 23 de enero de 2026.
- 6 Sergi Sánchez, crítica de *Hamnet*, *La Razón*, enero de 2026.
- 7 Jordi Batlle Caminal, reseña de *Hamnet*, *La Vanguardia*, enero de 2026.
- 8 Zoe Williams, "The crying game: what Hamnet's grief-porn debate says about women, cinema – and enormous hawks", *The Guardian*, 16 de enero de 2026.
- 9 William Shakespeare, *El rey Juan*, acto III, escena IV (parlamento de Constanza por la pérdida del pequeño Arturo). Muerte de Constanza referida en acto IV, escena II.
- 10 William Shakespeare, *Ricardo III* (parlamentos de Margarita y de la duquesa de York).
- 11 Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Nueva York, Riverhead Books, 1998. Edición en español: *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- 12 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993. Edición en español: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1995.
- 13 Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, París, Seuil, 1990. Edición en español: *Madres en duelo*, Madrid, Abada Editores.



FOTOGRAMA DE HAMNET (2025) / CHLOÉ ZHAO

Hamnet o el duelo inútil (el límite de la duda)

(Viene de la página 8)

La madre que pierde a un hijo comparte algo con otra figura que la tradición patriarcal tampoco logra integrar: la mujer estéril. Las dos representan una maternidad sin producto, y las dos marcan el cuerpo femenino con una ausencia que el orden social no sabe metabolizar. Pero hay una diferencia. A la mujer estéril la tradición le ofreció un arco de redención: Sara, Raquel, Ana e Isabel conciben al final, y sus hijos son especiales porque nacieron del milagro. La esterilidad ha tenido salida narrativa. La madre que perdió al hijo no la tiene. No hay milagro posible. Pero un duelo sin salida narrativa es lo que la cultura llama exceso. También porque la asusta.

La única tradición occidental que puso a la madre del hijo muerto en el centro de la representación fue la *Pietà*. La imagen nació en la Alemania del siglo XIII o XIV, ligada a la mística medieval y al culto de la *Mater Dolorosa*, y no tiene fuente directa en los Evangelios: es una invención de la piedad popular, como si la doctrina oficial no bastara para contener esa necesidad. Desde las tallas góticas alemanas y bohemias en las que el cuerpo de Cristo aparece encogido sobre el regazo de María, casi reducido a la escala de un niño, hasta la escultura de Miguel Ángel en la basílica de San Pedro, la *Pietà* es la imagen más reconocible del duelo materno en Occidente. Y no tiene equivalente en otras tradiciones: el chiismo recoge el llanto de Fátima por Husein, pero como duelo colectivo y político, no como madre sola con el cuerpo; el budismo y el hinduismo no recogen el duelo materno por el hijo muerto.

La *Pietà* da permiso al duelo bajo condiciones muy estrictas. María no es cualquier madre: es la Madre de Dios. Su hijo no muere en vano: muere para salvar a la humanidad. Su dolor tiene sentido teológico, función redentora, final prometido: la resurrección al tercer día. Además, la *Pietà* que la tradición canónica consagró no grita, no protesta, no se desgarra. Sostiene al hijo con una serenidad que es a la vez dolor y aceptación. Es el permiso y la contención al mismo tiempo. Solo así Occidente toleró a la madre del hijo muerto en el centro de la imagen.

Constanza, Agnes y la película de Zhao dan otro paso: muestran el duelo materno sin la coartada de la *Pietà*. Sin redención ni propósito teológico. Sin resurrección.

Pero cuando el dolor de la madre no es sagrado, la cultura no sabe qué hacer con él. La serie léxica de las reseñas adversas cobra entonces otro sentido. El vocabulario cambió, pero el gesto es el mismo. Una parte de la crítica repite respecto a Jessie Buckley (Agnes) lo que la polis dice de las planíderas y Pandolfo de Constanza. *Grief porn*, exceso, sentimentalismo, manipulación, cálculo: palabras con las que durante siglos se ha contenido el llanto de la madre para que no desorganice nada. Llamar a Agnes *pick-me girl* descalifica a una mujer por supuesta complacencia con el deseo masculino; llamar al film *fan fiction* lo confina a un género asociado a lectoras y escritoras jóvenes. Lo que se presenta como juicio estético funciona, en estos casos, como juicio de género.

Vuelvo entonces a la novela y a la película. La operación de Maggie O’Farrell en su libro, publicado en 2020¹, es de una radicalidad subestimada. En casi cuatrocientas páginas, el nombre de William Shakespeare no aparece ni una sola vez. Es “el preceptor de latín”, “el marido”, “el padre ausente”; nunca el Bardo, nunca el genio. El talismán cultural del mundo anglosajón queda fuera del libro. O’Farrell escribe sobre lo que el nombre Shakespeare, la figura, ha vuelto invisible. El centro narrativo se desplaza a Agnes, a quien la tradición redujo a esposa pueblerina, ignorante o interesada –basta recordar la larga sombra de la *second best bed*, el legado testamentario que generaciones de biógrafos, de Nicholas Rowe a Anthony Burgess, leyeron como desprecio–, y a la breve vida del hijo muerto a los once años, casi sin duda por la peste, en 1596.

Zhao hace algo distinto. Mantiene a Agnes en el centro, pero nombra a Shakespeare desde el principio y añade al desenlace la representación de *Hamlet* en el Globe. La película cierra con Agnes contemplando a su marido convertido en el espectro del padre de Hamlet sobre el escenario. “Se ha cambiado con Hamnet”, dice Agnes, y en esa frase reproduce el gesto del propio Hamnet con su hermana gemela: un intercambio de identidades que esta vez no salva a nadie.

El plano final no restituye al Bardo: lo expone como resto. Agnes mira desde abajo, desde el patio del Globe, y lo que ve no es al genio: es a su marido como fantasma, repitiendo en verso

lo que ella vivió en el cuerpo. *Hamlet* aparece en el escenario como aquello que el dolor no pudo elaborar, el residuo que la pena materna no encontró forma de habitar dentro del canon.

Alterar este orden cronológico importa. Primero murió el niño. Después, años más tarde, el padre escribió una obra sobre otro hijo y otro padre, y esa obra se volvió cifra de la subjetividad occidental. Zhao devuelve la secuencia y, en el mismo gesto, señala el límite: el dolor es aquello que la duda (la duda de Hamlet, la duda moderna, la que Occidente elevó a categoría filosófica) no alcanza.

Voy por contraste a referirme a un poema que leí por vez primera en 2009. Se titula “Piedad”², y es del filósofo y poeta Fernando Rodríguez. Abre con cuatro versos que parecen una definición:

*La piedad es el sentimiento más vasto,
el primero.
Solo tiene un sinónimo,
el llanto.*

Unas líneas más abajo, se esboza una cosmogonía:

*Sobre el llanto
se edificaron todas las cosas humanas.
Llanto sólido como piedra impenetrable
para hacer ciudades.
Líquido para la despedida triste de los barcos
y perpetuar el misterio de los pulpos y los faros.
Gaseoso para los aviadores, los cometas y los
[misiles.*

*¿No has visto la virgen y su hijo inmolado,
la de Miguel Ángel?
Así de eterno es el dolor
María que llora el fruto muerto de su vientre.*

Las ciudades, los barcos, los faros, los aviones, los cometas. Lo que la tradición atribuye al ingenio masculino constructor sería, en este



poema, llanto materno en otros estados de la materia. Sólido, líquido, gaseoso. Y en el centro queda una madre con su hijo muerto en el regazo, presentada como forma más antigua del dolor y la creación humanas. Sin aparato académico, en menos de una página, el poema dice lo que no he encontrado en ninguna reflexión sobre este duelo tan temido. La cultura no se construye contra el llanto materno. Se construye con él. Ese llanto está en su base.

Lo que está en juego es claro. Bloom hizo del duelo de Hamlet el origen de la subjetividad moderna. Derrida hizo del espectro del padre la figura inaugural de su filosofía del duelo. La tradición filosófica encontró en la pena del hijo una matriz de pensamiento y en la pena de la madre, solo exceso. El poema invierte la jerarquía: lo que funda es el duelo de la madre. Y la *Pietà* vista así dice otra cosa. Es la única vez que la cultura admite, aunque sea bajo condiciones teológicas estrictas, que su sustrato es el llanto de una mujer por su hijo.

Hamnet pone en la pantalla ese sustrato sin

coartada. Una madre llora sin redención, sin propósito teológico, sin función dentro de un relato. El llanto que según el poema funda las ciudades aparece, por una vez, antes de haberse convertido en piedra. Y la cultura, que debería reconocerlo como fundamento, lo considera exceso.

Judith Butler da nombre al dispositivo que hace posible esa negación. En *Vidas precarias*³ y en *Marcos de guerra*⁴ propuso que las culturas no reconocen como llorables todas las vidas. Hay un reparto previo, hecho por marcos simbólicos, mediáticos y canónicos, que decide qué muerte importa, qué cuerpo merece duelo público, qué pérdida puede mirarse de frente. Los marcos no son solo políticos. Son también literarios, cinematográficos, filosóficos. Lo que Loraux mostró en la polis ateniense (un orden cívico que decide qué duelo puede oírse y cuál debe callarse) Butler lo extiende a la cultura contemporánea: los marcos que heredamos siguen decidiendo qué pérdida pesa y cuál se descarta como exceso sentimental. Una vida que el canon nunca puso en el centro tampoco cabe en el centro de la sensibilidad.

La pregunta que me hago ante *Hamnet* no es si el film manipula. Es por qué la madre cuyo duelo no tiene forma ni destino sigue provocando el mismo reflejo: devolverla al silencio. Agnes no tuvo permiso durante cuatrocientos años. La madre del niño muerto en Stratford había quedado al pie de página del genio paterno. Que recupere ahora el centro en una novela y en una película no es un dato sentimental. Es un acontecimiento literario y político. Y si la cultura todavía no sabe bien qué hacer con ese sujeto en el centro, tal vez sea porque mirarlo de frente obligaría a admitir lo que el poema vio antes: que esas lágrimas son cimiento. ☞

- 1 Maggie O’Farrell, *Hamnet*, Londres, Tinder Press, 2020. Edición en español: *Hamnet*, Libros del Asteroide, traducción de Concha Cardeñoso, 2021.
- 2 Fernando Rodríguez, “Piedad”, en *Ópera prima*, Caracas, *Tal Cual* / Libros Marcados, 2010.
- 3 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres, Verso, 2004. Edición en español: *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2006.
- 4 Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Londres, Verso, 2009. Edición en español: *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2010.



FOTOGRAMA DE HAMNET (2025) / CHLOÉ ZHAO



FOTOGRAMA DE HAMNET (2025) / CHLOÉ ZHAO

NOVELA >> PUBLICADA CON EL SEUDÓNIMO DE J. K. QUEENSLY

Tantra Games de Juana Morales Sánchez

“La prosa de J.K. Queensly favorece una rápida inmersión en la historia. Los diálogos resultan ágiles y contribuyen a perfilar personajes cercanos y verosímiles. A través de conversaciones cotidianas, la autora incorpora reflexiones sobre la amistad, la intimidad, la vulnerabilidad emocional y la búsqueda de compañía sin perder el ritmo narrativo”

ANTONIO GARCÍA LOZADA

Antes de dedicarse a la creación literaria, Juana Morales Sánchez se formó como arquitecta y trabajó durante varios años en el ámbito del diseño gráfico. Nacida en Zaragoza, pasó su infancia y juventud en Venezuela, y reside actualmente en Madrid. Desde temprana edad, en Guanare, Venezuela, estuvo rodeada de libros de ficción y poesía en la biblioteca familiar, un entorno que la llevó a convertirse en una ávida lectora. Bajo el seudónimo de J. K. Queensly ha publicado este año su primera novela, *Tantra Games*¹, una obra que explora las complejidades de las relaciones afectivas a través de una trama donde el amor, los equí-



vocos y la casualidad se entrelazan constantemente.

Más que desarrollar una historia romántica convencional, la novela centra su interés en los mecanismos mediante los cuales las personas interpretan la realidad emocional que las rodea. Los conflictos que se representan en la novela no surgen únicamente de los acontecimientos que viven los personajes, sino de las expectativas, celos y proyecciones que elaboran sobre los sentimientos ajenos. Uno de los principales aciertos de la obra consiste precisamente en mostrar cómo las relaciones amorosas suelen construirse sobre percepciones parciales y significados cambiantes.

La protagonista, Julia, es una mujer jovial, abierta a la amistad y a las nuevas experiencias. Entre sus relaciones más significativas se encuentra Carla, compañera de confidencias y de clases

(o talleres) de tantra²; su mascota la gata Kafka, y Alejandro, quien aparece desde las primeras páginas como un hombre atento y servicial, al ofrecerle a Julia ir los dos en un taxi al centro comercial en Madrid cuando nota su imposibilidad de tomar el autobús por falta de una tarjeta de transporte público (p.10). Lo que comienza como un gesto de amabilidad cotidiana adquiere rápidamente una dimensión especial para Julia, quien cree encontrar en él la posibilidad de concretar un deseo afectivo largamente esperado.

Sin embargo, la relación entre ambos personajes está lejos de desarrollarse de manera lineal. Puesto que las interferencias de terceros, las intrigas ponen a prueba el vínculo entre Julia y Alejandro para convertir la incertidumbre en uno de los motores centrales de la narración (pp.43, 44, 61). De este modo, la novela encuentra

allí una de sus zonas de mayor interés: en la distancia que suele existir entre lo que los personajes sienten, lo que creen sentir y lo que interpretan de los demás.

La prosa de J. K. Queensly favorece una rápida inmersión en la historia. Los diálogos resultan ágiles y contribuyen a perfilar personajes cercanos y verosímiles. A través de conversaciones cotidianas, la autora incorpora reflexiones sobre la amistad, la intimidad, la vulnerabilidad emocional y la búsqueda de compañía sin perder el ritmo narrativo. Buena parte de la eficacia de la novela reside en su capacidad para transformar situaciones aparentemente simples en episodios cargados de significado afectivo.

Los espacios donde transcurre la acción cumplen igualmente una función importante. Las clases (o talleres) de tantra, la casa de Carla, el apartamento de Julia, la cafetería, la tetería del Oso, o la estación de bomberos donde trabaja Alejandro, constituyen escenarios en los que se desarrollan encuentros decisivos para la evolución de la trama. Más que simples decorados, estos lugares contribuyen a construir una atmósfera de cercanía que favorece la identificación del lector con los personajes y sus experiencias.

Otro de los aspectos destacables de la novela es el empleo del humor. En varias escenas, la autora combina la intimidad con observaciones irónicas que apaciguan las tensiones y enriquecen las relaciones entre los personajes. Uno de los ejemplos significativos acontece cuando Carla sale de un *sex shop* cargada de bolsas, junto a Julia y Alejandro (p.101), cuya situación refleja un episodio insospechado de antojos y complicidades. El comentario de Alejandro en medio de esa curiosa experiencia tiene una carga humorística que enriquece la interacción con Carla y Julia y se sincroniza con el engranaje narrativo de la historia.: “—chicas, ha sido educativo— dice (...), pero tengo que prepararme para el turno de esta noche” (p.101).

Cabe señalar que la relación entre amor, malentendidos y azar es una

triada que atraviesa toda la novela. El azar, por ejemplo, constituye uno de los ejes temáticos más visibles de la novela. Desde el encuentro inicial entre Julia y Alejandro en las calles de Madrid, hasta las sucesivas coincidencias de encontrarse, marcan su relación y el discurso narrativo nos sugiere que la vida afectiva puede depender tanto de las decisiones deliberadas como de circunstancias inesperadas. Pero, sin caer en determinismos absolutos, J. K. Queensly nos relata acertadamente que, ante el último distanciamiento entre Julia y Alejandro, el suceso imprevisible del incendio en el bosque cerca de la casa rural de Carla (p.p.146-150) posibilita el apasionado reencuentro, y la interacción entre voluntad y casualidad originan la construcción de las adhesiones humanas.

En conjunto, *Tantra Games* propone una mirada accesible e interesante sobre las incertidumbres que acompañan la búsqueda del amor. Su principal aporte radica en mostrar que muchos conflictos sentimentales nacen menos de los hechos mismos que de las interpretaciones que elaboramos acerca de ellos. Con personajes emocionalmente reconocibles, nos hallamos con una narración fluida y una equilibrada combinación de romance, humor y observación psicológica. J. K. Queensly debuta con una novela que invita a reflexionar sobre los mecanismos que intervienen en la construcción de la intimidad y la felicidad compartida.

En última instancia, *Tantra Games* encuentra su mayor acierto en explorar ese espacio ambiguo donde azar, deseo e interpretación se entrelazan para dar forma a los vínculos humanos.

- 1 J. K. Queensly, Madrid: Diversidad Literaria S. L., 2026.
- 2 La tranta básicamente es una dianámica interactiva, ejercicios vivenciales diseñados para explorar el cuerpo, la mente y la energía. Estas clases (o talleres) son grupales en la que se practican ejercicios de respiración sincronizada, contacto íntimo con pareja y potencia física.

DRAMATURGIA >> LOREDANA VOLPE E INÉS GALIANO, COAUTORAS

Hamlet infinito en *La noche de los mundos*

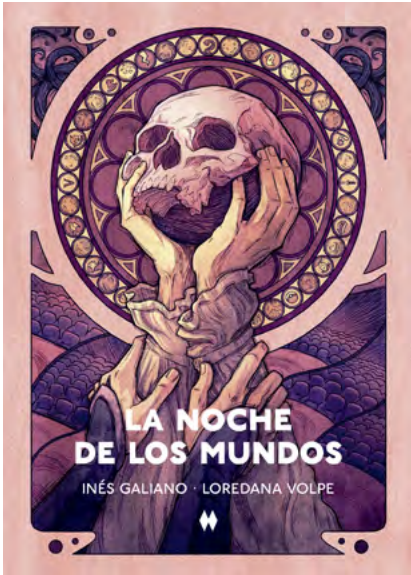
“Loredana Volpe e Inés Galiano, autoras de esta obra, y cultivadoras de los géneros fantásticos en diversos ámbitos, proponen llevar a escena algunas de esas “otras” versiones posibles de *Hamlet* —que, pese a no ser considerada estrictamente una obra de género fantástico, contiene uno de los primeros fantasmas más recordados del teatro”

GEMMA SOLSONA ASENSIO

Jorge Luis Borges escogió esta frase de la obra protagonizada por el héroe de la vacilación para encabezar uno de sus cuentos más famosos: “El Aleph”, ese punto minúsculo del espacio “donde se concentran todos los lugares del mundo vistos simultáneamente”. Un mundo multiplicado e infinito que él asoció con la frase de *Hamlet* y que me lleva a pensar en los múltiples y posibles príncipes daneses que Shakespeare podría haber descrito y de quienes tenemos una pequeña muestra en *La noche de los mundos*. Una pieza de teatro fantástico, que ha estrenado la compañía teatral La Salamandra –fundada en Caracas, hoy residente en Barcelona– en la temporada 2025-2026 del Teatro Tantarantana y que presenta una trama repleta de saltos interdimensionales y viajes entre universos paralelos, en los que quizá los propios personajes descubren aquello que verdaderamente anhelan.

Si Borges unió al príncipe con el infinito, Loredana Volpe e Inés Galiano,

autoras de esta obra, y cultivadoras de los géneros fantásticos en diversos ámbitos, proponen llevar a escena algunas de esas “otras” versiones posibles de *Hamlet* –que, pese a no ser considerada estrictamente una obra de género fantástico, contiene uno de los primeros fantasmas más recordados del teatro. Y dan un salto más allá, apoyándose en el diálogo con una novela clave de la literatura especulativa, como es *La guerra de los mundos* de H.G. Wells. Son historias que se nutren de otras historias para crear nuevas, acaso una de las bases de la creación artística. En mi caso, como lectora, me apasiona reencontrarme con nuevas visiones de universos reconocidos: me lleva a pensar en un *Aleph* narrativo e infinito. Y el teatro, como espectadora y aficionada, me resulta desde siempre una fascinante *matrioska* de historias dentro de historias. Como género, multiplica exponencialmente las narrativas a través de representaciones y capas de interpretación. Cada obra encierra en sí no una, sino muchas posibles obras: la que escribió el au-



tor –las autoras, en este caso–, la que leemos ahora quienes nos acercamos al texto; la que se ensaya en el escenario vacío, la que vibrará en breve en el estreno frente al público y se repetirá al día siguiente con matices diferentes, la que se transforma con el tiempo y la memoria... Y hay, además, un teatro secreto que sucede dentro de nosotros, espectadores o lectores, cuando *nos lo llevamos puesto a casa*, cuando lo evocamos e interpretamos.

Sí, siempre he pensado que toda ficción contiene una infinidad de historias en sí misma. Pero es en el teatro donde esta intuición me parece más evidente. Una obra no es la misma dos veces, ni siquiera en la voz de los mismos actores. El teatro es metamorfosis en estado puro. Escribir teatro, representarlo, asistir a él, supone adentrarse en un territorio donde la realidad se pliega so-

bre sí misma como un papel en *origami* que nunca deja de transformarse. Por eso la idea de la muñeca rusa me parece la más precisa para definir esta sensación: dentro de cada figura se esconde otra, y otra, y otra más. Y en *La noche de los mundos* de Inés y Loredana, esa lógica se lleva hasta sus últimas consecuencias: aquí no solo se trata de historias dentro de historias, sino también de mundos dentro de mundos, de escenarios que se despliegan como espejos infinitos donde Hamlet se multiplica en formas insospechadas.

El punto de partida nace de una escena paralela a nuestra realidad: una compañía de teatro ensaya *Hamlet*. Nuria, la actriz protagonista, repite una y otra vez el monólogo más célebre de la literatura universal, bajo la mirada obsesiva de un director que busca la perfección imposible de “una ola que se levanta y aún no está preparada para golpear la superficie, pero ya casi, está a punto”. Podría parecer un ensayo cualquiera, con la tensión habitual que precede a un estreno. Pero entonces, como en un gesto casi travieso del destino, irrumpe una transmisión radiofónica: una voz, la de Noviembre Nocturno, empieza a relatar lo que recuerda a aquella célebre emisión de *La guerra de los mundos* que Orson Welles lanzó en 1938 y que confundió a los oyentes. A partir de ese momento, se abre la grieta de lo fantástico.

El teatro, que ya era un artificio dentro del artificio, se abre a múltiples dimensiones. Nuria, como si su cabeza no pudiera soportar más la presión, estalla –literal y metafóricamente– y salta a otros mundos. Cada

uno de esos mundos representa, a su manera, una versión de Hamlet: un Hamlet superhéroe, un Hamlet convertido en mago oscuro o elfo, un Hamlet Pokémon, un Hamlet rodeado de criaturas simiescas, vampírico, cósmico, desbordado. El resultado es un juego fascinante en el que Shakespeare se cruza con la cultura popular, con la mitología fantástica, con los lenguajes del cómic, del cine y del videojuego para explorar, mundo a mundo, las mismas obsesiones del príncipe y de los actores que dan vida a la obra. Porque, al final, el viaje que importa es el que hacemos al interior de nuestra propia consciencia.

Lo que aquí se construye no es solo un collage lúdico. Es un diálogo con la tradición teatral, con los géneros fantásticos y con nuestras propias obsesiones como creadores o espectadores. Porque, ¿qué significa representar una y otra vez la misma obra? ¿Qué buscamos en cada repetición? ¿Cuál es el ideal al que aspiramos cuando decimos que una interpretación debe ser “perfecta”? Y, sobre todo, ¿qué nos devuelve esa búsqueda de perfección sobre nosotros mismos?

En *La noche de los mundos* –también publicada por Ediciones Mutis en una edición ilustrada por Elsa Velasco– aceptamos saltar junto a Hamlet de un mundo a otro, sin garantías, sin certezas. Y en ese salto descubrimos, como él o como la actriz que lo interpreta, que lo importante no es la perfección de la representación, sino las preguntas que nos llevamos a casa y lo que allí nos espera. ☞

SIETE LEGUAS

Ilustrar lejos de casa

FANUEL HANÁN DÍAZ

La literatura infantil venezolana en la diáspora suele narrarse a partir de sus escritores y de la circulación de sus libros. Sin embargo, las imágenes forman parte de esa historia. Ellas cruzaron fronteras y encontraron nuevos espacios de creación, llevando consigo una parte importante de la tradición visual del libro infantil venezolano.

Muchos ilustradores venezolanos desarrollaron su trabajo en un ecosistema editorial excepcionalmente dinámico, donde coincidieron proyectos editoriales como Ekaré, Playco y Camelia. Y otras iniciativas que apostaron por la calidad de la ilustración como parte esencial del libro infantil. Allí dialogaron con escritores, diseñadores y editores, y contribuyeron a uno de los momentos más fértiles de la edición venezolana para niños.

La diáspora dispersó buena parte de ese capital creativo. Sin embargo, lejos de desaparecer, muchos de esos

artistas continuaron enriqueciendo los catálogos de editoriales internacionales y ampliando el alcance de una tradición visual que ya no pertenece a un único territorio.

No se trata de una escuela propiamente, porque no comparten una misma estética, ni de una generación homogénea, pues pertenecen a momentos distintos y han seguido recorridos muy diversos. Sus trayectorias, lenguajes y búsquedas son diversos, pero todos han contribuido, desde distintos lugares, a enriquecer los catálogos editoriales de otros países con una tradición visual forjada, en buena medida, en Venezuela. Menena Cottin, Rosana Faría, Carla Tabora, Laura Stagno, Ramón París, María Elena Valdés, Sandro Bassi, Coralia López, Jefferson Quintana o Gerald Espinoza son algunos de los nombres que permiten seguir ese recorrido.

La lista, sin embargo, es mucho más amplia. Basta asomarse a *Condición de ilustrador. Entrevistas*, preparado por Coralia López, donde conversan

veintiséis ilustradores iberoamericanos, entre ellos varios venezolanos, para advertir que el mapa de la ilustración venezolana excede con mucho los nombres mencionados en estas líneas. Como ocurre con toda diáspora, algunos de esos creadores han permanecido vinculados al libro infantil, mientras otros han orientado su trabajo hacia el diseño, la dirección de arte, la docencia o las artes visuales. Todos forman parte, sin embargo, de una misma historia.

Al igual que los escritores, muchos ilustradores reconstruyeron sus trayectorias profesionales fuera de Venezuela. La experiencia acumulada en aquel ecosistema editorial encontró continuidad en nuevos contextos culturales, donde esos creadores siguieron aportando sensibilidad, rigor y calidad a proyectos editoriales de muy distinta procedencia.

El aporte de estos ilustradores ha sido fundamental para ampliar la geografía visual de la literatura infantil venezolana. Sus imágenes han encon-



trado nuevos lectores, nuevos catálogos y otras formas de circulación. Las imágenes también migran. Y, al hacerlo, no solo acompañan la trayectoria de quienes las crean: lle-

van consigo una tradición visual que comienza a echar raíces en otros territorios y que, con el tiempo, enriquecerá el imaginario de nuevas generaciones de lectores. ●

MATERIA DE SUEÑOS

“Yo hice teatro de niño” –sonrió el adulto

ANAKARINA FAJARDO D’ALPAOS

Un adulto al que se le ilumina el rostro cuando comparte un recuerdo es el reflejo de su niño interior diciendo “Estoy aquí”.

Julio Arana ya perdió la cuenta de las veces que ha escuchado decir a un adulto, sonriendo, “yo hice teatro de niño”.

No sería de extrañarse que presenciar una escena como esa fuese un motor para las personas abocadas al hacer artístico, conscientes de su impacto en la individualidad del ser humano y, por ende, en la colectividad.

De lo que no queda duda es de que, para Julio, lo es.

El actor y profesor de teatro, egresado de la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo, se ha trazado como norte la enseñanza teatral para impartir ciudadanía a niños y adolescentes de La Guaira.

Prueba de ello es la creación de la Escuela de Teatro de la Mar a comienzos del 2026:

“En colegios es común ver grupos teatrales, pero existen pocas iniciativas que brinden experiencias de encuentro con el público, como sí ocurre con la danza y la música. Este es un espacio para sentir sin ser juzgados; y luego de que los jóvenes entran en confianza y se identifican

como parte de un equipo, vienen la enseñanza de la técnica, la disciplina y el desarrollo del talento”.

A la vez, Julio insiste en que el proceso creativo deja huellas inolvidables: “El juego a ser ‘otro’ y el manejo del miedo escénico son retos reconocidos con los aplausos del espectador”.

A la par de sus estudios de Educación Primaria en el Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio –Extensión La Guaira, UPEL–, actualmente es profesor de teatro del Laboratorio de Artes Integradas, coordinador del Centro de Formación para el Teatro Escénica y director artístico de la ruta histórica de La Guaira. Asimismo, ha recibido formación en “Marco institucional y ético para la acción humanitaria”, “Primeros auxilios psicológicos” y “Paradigma de protección integral de DDHH de niños, niñas y adolescentes” con la Fundación Luz y Vida y el Acnur.

Convencido de que “el teatro es la estrategia de aprendizaje y de crecimiento personal más infravalorada de nuestra sociedad”, mantiene firme el deseo de continuar con su labor en medio de la trágica situación que, desde el 24 de junio, padece el estado que vio nacer a la Escuela de Teatro de la Mar, pues el arte también nos construye.

“Me enfoco en que mis estudiantes

adquieran seguridad para enfrentarse a sus temores con respeto y valentía, al tiempo que acompañen a otros a lograrlo. Es muy probable que esto les esté ayudando a afrontar crisis como la que estamos pasando ahora”.

No obstante, aclara que no es exactamente la ficción lo que ayuda a sanar, sino la forma en que ella se traduce en el niño o adolescente, añadiendo que aunque el teatro aporte beneficios para su avance socioemocional, son indispensables las instituciones y la inversión pública en el área cultural.

“En ese caso, en el futuro el país tendrá ciudadanos con criterio propio que aporten soluciones creativas a los conflictos. El teatro no solo engendra actores, también produce cuerpos saludables y mentes flexibles, capaces de poner en práctica valores de convivencia”.

Hoy por hoy, lejos de la ingenuidad, sabemos que no necesariamente toda sonrisa adulta proyecta en el aire un escenario del pasado, pero sostenemos la convicción de que aquellos que, alguna vez, pasaron por las tablas, atesoran más de un recuerdo que hace sonreír al niño interior.

Por algo fue que Julio Arana ya perdió la cuenta de las veces que ha escuchado decir a un adulto, sonriendo, “yo hice teatro de niño”. ●

RÉCIPE PARA GOLOSOS



GERTRUDE STEIN (1934) / CARL VAN VECHTEN

Gertrude Stein: París Francia

NELSON RIVERA

Como los pollos, los franceses no pierden la calma cuando cruzan la calle: si empiezan a cruzar siguen andando. En París, no conocer a los muy conocidos no te convierte en un desconocido. Es falso que la familiaridad genere desprecio, porque noventa por ciento de los criados admiran a sus patrones.

“En la vida de un francés no hay nada inevitablemente distinto entre ser un niño y ser un hombre y siempre es un hijo porque siempre depende de la madre para su fuerza moral, su esperanza y su desesperanza, su futuro y su pasado”.

París Francia (Editorial Minúscula, España, 2009) es un corte transversal en la espesura cotidiana de los franceses. Registro irónico, no hay en su discurso trazos de autoridad. Su prosa y su visión se mantienen siempre bajo el influjo de lo experimental, de lo posible. Cuando Gertrude Stein asevera, juega. Cuando vincula a los perros franceses con los franceses y la nacionalidad francesa, pasa a un plano de mayor reflexión pero sin renunciar a la lógica de lo lúdico. Pero lo que ella pone en juego no se limita a cuanto le rodea: su peculiar gramática, los recurrentes disloques de su prosa funcionan como desafíos a su propio pensamiento: en esas brechas, en la arbitrariedad aparente con la que Stein quita y pone comas, se revelan otras

y diversas posibilidades del pensar.

El de Stein no es un ánimo que pueda mantenerse imperturbable en la Francia de 1940. Escribe con la mirada puesta atrás: entre 1900 y 1939 París ha sido la ciudad donde ha eclosionado el arte moderno. Se pregunta por las condiciones culturales y del espíritu francés que han hecho posible la concentración y el florecimiento. Stein las remite a la tensión entre lo fijo y lo móvil. De ello surge una de las frases más reveladoras que guarda este pequeño libro: “cuán necesario es ser completamente conservador es decir particularmente tradicional para ser libre”.

Debo insistir: escribe en 1940. Quiero decir: en el último trecho de *París Francia* Stein habla de la guerra. Aparecen aquí, por primera vez, las paradojas y los ramalazos de realidad que desarrollara con más desencanto en 1945, en su libro *Guerras que he visto*. La guerra como el tiempo/lugar donde cada quien habla consigo mismo, como la experiencia que vuelve concreto el tiempo y las generaciones, como el torbellino donde nadie queda en ninguna parte. Hacia el final del libro, la conmoción de la muerte parece haber doblegado la distancia irónica de Stein: advierte que su libro está dedicado a Francia e Inglaterra, “que tienen que hacer lo que es necesario hacer, van a civilizar el siglo XX y a convertirlo en una época en la que cualquiera podrá ser libre, libre para ser civilizado y para ser”. ●



JULIO ARANA / ARCHIVO