

## **A BENEFICIO DE INVENTARIO**

**Ana Teresa Torres**

Caracas: Memorias de Altagracia, 2000

## Índice

### **I. De un cierto malestar en la literatura venezolana**

De un cierto malestar en la literatura venezolana

La quinta pata del gato

De novela, mercado y exotismo

Viaje a Eichstätt

El enemigo interior

Mínimos signos de lo nuevo

Autores versus críticos

¿Por qué las escritoras?

Balza y las mujeres

Premios y castigos

### **II. Escribir en el futuro**

El escritor ante el siglo XXI

Apuntes para la resistencia

Ética de la literatura

La novela venezolana en la búsqueda de un cambio político en el país

Ficciones del despojo. Notas para una investigación inconclusa

### **III. Por los caminos de la novela**

Breve itinerario de la novela venezolana (1968-1996)

El escritor ante la realidad política venezolana

La ciudad como personaje en dos novelistas venezolanos: Stefania Mosca e Israel

Centeno

La voz autoritativa de las novelistas venezolanas

Para leer a Milagros Mata Gil

### **IV. Tiempo de lecturas**

Silda Cordoliani o la conciencia de la feminidad

*Sesión continua* de Silda Cordoliani

Gloria da Cunha-Giabbai

Bárbara Piano

Stefania Mosca

May Lorenzo Alcalá

Jesús Díaz

Vlady Kociancich

Darío Jaramillo  
Juan Carlos Chirinos y Fernando Cifuentes  
Federico Vegas  
Victoria de Stefano  
Cristina Policastro  
Javier Marías  
Paul Auster y Lynda Grant  
Inés Quintero  
Bárbara Mujica  
Nuria Amat  
Rubi Guerra  
Denzil Romero

## **V. Otros espacios**

1. ¿Quién le tiene miedo al cine venezolano?
2. Amores de palacio
3. Las nuevas fábulas
4. Elogio de la intimidad

## **I. De un cierto malestar en la literatura venezolana**

## De un cierto malestar en la literatura venezolana

En términos generales Venezuela es un país bastante aislado del circuito literario internacional, no sólo en cuanto a los centros hegemónicos sino incluso con respecto a los otros países latinoamericanos. En la segunda mitad de los años ochenta y principios de los años noventa, paradójicamente cuando los recursos económicos del Estado iban en disminución, tuvo lugar el esbozo de una política de promoción exterior de la literatura, y se hicieron algunos intentos de vinculación, tales como coloquios, simposiums, viajes de escritores a las ferias internacionales, presencia de nuestras editoriales en las ferias, etc.; planes que por distintas razones no culminaron en un proyecto de expansión cultural. En definitiva, más allá de las cíclicas afirmaciones de optimismo con motivo de que la obra de Ramos Sucre se publicó en Madrid, o que en alguna universidad alemana una tesista estudia a Guillermo Meneses, nuestra literatura es prácticamente desconocida en Europa, muy escasamente se lee en los medios universitarios norteamericanos, y está bastante ausente del diálogo latinoamericano. Las razones de este aislamiento son complejas y, en parte, una buena cuota de responsabilidad es también de los escritores. Recuerdo un comentario lleno de humor de José Balza, cuando en un congreso le preguntaron acerca de este aislamiento: “los venezolanos no acostumbramos a contestar las cartas”, creo más o menos fue su respuesta.

Ciertamente, más allá de la queja de todo escritor venezolano con respecto a la difusión de sus libros, una actitud un tanto alejada y despreocupada, ha influido en el aislamiento. También, en honor a la verdad, es necesario consignar cierto canibalismo tribal que tiene su más odiosa expresión en el silencio. Una denegación callada que es tanto o más perniciosa que la opinión adversa, al fin y al cabo riesgosa.

La inexistencia de nuestros autores en los mercados internacionales ocurre dentro de un círculo difícil de romper. Por una parte, los títulos no llegan a los editores y agentes literarios, y en tanto no llegan y no son conocidos, ello es un obstáculo para los escasos libros que por azar llegan. Es comprensible que desde el punto de vista editorial, un autor desconocido proveniente de un país igualmente desconocido, represente una apuesta poco competitiva. Nuestra más inmediata referencia es, obviamente, España, pero ocurre que en la medida en que España ingresó a la comunidad europea, y cuenta además con un gran contingente de autores nacionales muy bien mercadeados localmente, perdió todo interés en publicar autores latinoamericanos, salvo por supuesto los grandes nombres que pertenecieron al boom de los años 60. Se exceptúan algunos jóvenes escritores que viven en Europa, y de ellos contamos con dos venezolanos, Juan Carlos Méndez Guédez y Boris Izaguirre, que han visto publicadas con éxito sus novelas en el mercado español. La otra vía de ingreso internacional sería la traducción al inglés, alemán o francés, lo que a todas luces es aún más complicado. El resultado de todo esto es que son escasísimos los autores venezolanos traducidos, y mal que nos pese, la lengua de internacionalización es el inglés.

Esto nos lleva a considerar las dificultades editoriales locales. En el país existen muy pocas editoriales que publiquen literatura. Las razones comerciales que se alegan son siempre las mismas: no hay lectores. Tampoco hay demasiado interés en buscarlos, podría decirse. Lo cierto es que la literatura venezolana existe y subsiste gracias al Estado. Apartando a Monte Avila Editores, cuya trayectoria sufre discontinuidades, se han producido un buen número de publicaciones dotadas por diferentes organismos estatales y universitarios. El destino de esas publicaciones es incierto. Con frecuencia los ejemplares quedan guardados en inaccesibles depósitos, y aun los propios autores experimentan arduas dificultades para llegar a ellos; muchas de las publicaciones producidas en las regiones no se encuentran en las

librerías de Caracas. Durante la década de los años ochenta y principios de los noventa surgieron distintos proyectos de gestión privada con financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura, que han logrado, al menos, dar curso a la producción poética y a la narrativa de nuevos autores, haciéndola asequible, principalmente en Caracas. Los escritores que viven en la provincia enfrentan dificultades aún más serias que los que vivimos en la capital.

Existen también algunas filiales de editoriales transnacionales y españolas. Hasta el momento han sido de muy poca ayuda. En primer lugar porque el grueso de su publicación no es literaria, y se limitan a sacar algunos pocos títulos para justificar su prestigio de editorial literaria. En segundo lugar, porque tienen filiales en muchos países de América Latina y su negocio no consiste en mover los libros de un país a otro sino editarlos y venderlos en el país en que están radicados. De todos modos constituyen una alternativa, ya que algunos autores han conseguido publicar en ellas; sin embargo, no es rara la queja de que una vez impreso el libro, pareciera desaparecer de los canales de distribución.

En cuanto a la recepción, las reseñas semanales en los principales periódicos han ido disminuyendo sensiblemente así como ocurrió con algunos programas de televisión que representaban un excelente lugar para la promoción. Sobre las inmensas dificultades de las revistas literarias, podría también señalarse que sólo pocas han logrado subsistir. Por otro lado, existe un cierto estado de opinión según el cual los críticos venezolanos no toman en cuenta la producción nacional. Hay bastante de verdad en ello, y los nombres de aquellos que se han interesado en el tema son escasos; sin embargo, no ofreceré un listado para no tomar el riesgo de imperdonables omisiones. Una literatura poco estudiada es una literatura huérfana. De cara al panorama internacional, la precariedad crítica se lee como ausencia de producción, o al menos, escasa calidad.

Otro problema importante es la profesionalización del escritor. Ningún escritor venezolano vive de sus libros, de modo que necesariamente tiene que dedicar la mayor parte de su tiempo útil a otros trabajos que le produzcan medios de vida; a veces relacionados con la literatura, otras no. Viajar a congresos, comunicarse con el exterior, comprar libros, finalmente puede totalizarse en términos de dinero.

Tendríamos también que preguntarnos cuál es la diferencia de situación entre escritores y escritoras, si es que la hay. En cuanto a las dificultades editoriales y de distribución, no pareciera haber ninguna. No he tenido nunca noticia de que una escritora haya tenido problemas derivados de su condición genérica, para publicar. Sí creo que se observa, y algunos escritores extranjeros lo han comentado, una suerte de discriminación de géneros en cuanto al poder. En los congresos, jornadas, simposiums, etc, la organización es masculina, la mayoría de los invitados, nacionales y extranjeros, son hombres, y esta es, sin duda, una situación que desfavorece a las escritoras pues, obviamente, la literatura no está para nada exenta de las vicisitudes del poder. No pareciera que las mujeres escritoras se vean discriminadas en la publicación, quizá porque la precariedad de la situación hace que seamos todos unos discriminados de antemano. Sin embargo, subsiste, aunque pocos estarían de acuerdo en aceptarlo, una cierta idea de que la literatura nacional es “de hombres”, y que en ella “han aparecido algunas mujeres”, a las que se trata con mucha amabilidad y cierta condescendencia.

## La quinta pata del gato

Cada cierto tiempo aparece alguna opinión que cíclicamente recuerda el agotamiento de la narrativa venezolana. No hay nuevas ideas, no se renueva la novela, no se dibujan nuevos proyectos, dice la queja. El ideal de la renovación nos persigue infatigablemente. El anhelo de nueva era, de escenario utópico, forma parte importante de un discurso carencial que, paradójicamente, no se inmuta. Nuestro tiempo siempre es otro, el presente se desconsidera en virtud de ese futuro que vendrá, y todos, quien más quien menos, hemos vislumbrado nuestro propio diseño de mesianismo. A fuerza de utópicos vivimos en la más presente de las distopías. Pero no es mi intención elaborar un lucido ensayo sobre tan complicado tema, sino la de consignar unas notas dispersas acerca del estado de salud de la producción literaria.

Me pregunto a veces cuántos escritores no habrán frustrado su camino esperando ser los ángeles anunciadores de un nuevo testamento literario. Cuántos buenos poetas, narradores, ensayistas, no habrán desistido al comprender que no eran ellos, ni ellas, los tocados por la gracia para decir la nueva palabra. Quizá, también, cuántos malos escritores nos habremos ahorrado, pero si uno solo hubiera que topó contra la barrera fatal de no ser un mesías literario, y abandonó lo que quizás era un buen ejercicio de la escritura, ya ésa es una pérdida considerable.

Si cada estudiante de medicina renunciase ante la imposibilidad de ser Pasteur, si cada maestro se desvaneciera ante su no-ser Montessori, si cada psicólogo se detuviera ante la nada de no haberse llamado Sigmund Freud, si cada muchacha que se gradúa de bióloga en la Simón Bolívar piensa en sí misma como en la madame Curie venezolana, si cada uno de nosotros, en fin, desistiera de la vida ante la impotencia de llevar al mundo hacia su re-estructuración final, la tierra sería con seguridad un paisaje más desolado de lo que es.

Personalmente escribo convencida de que ni una sola de mis líneas servirá para anunciar la renovación de la novela. Ni en mis momentos más felices preveo que mi escritura quedará para asombro y maravilla de las nuevas generaciones. Ni en mis días más pretenciosos he sentido que a partir de mí se acabó lo que se daba. Y sin embargo, me he creído, con razón o sin ella, autorizada a escribir, he logrado convencer a algunos de que podía ser publicada, y espero seguir con el mismo poder de persuasión. Para confesar el mayor halago del que he sido objeto: cuando alguien, en otra parte del mundo, ha definido mi trabajo como semejante al que se hace en mi tiempo y en mi continente.

Soy, por otra parte, una militante del esfuerzo mantenido, y en las noches de insomnio postmoderno que me procura este país, me pregunto si no tendrían toda la razón del mundo los positivistas ilustrados. Me considero, quiero decir, una defensora a ultranza de la educación, el esfuerzo, el sostenimiento de la acción, el privilegio del pequeño logro. Tengo, pues, horror de aquel que se apresura a patentar la receta del café con leche y del que anuncia haber descubierto el procedimiento para obtener agua tibia. En materia literaria tal predestinación puede llevar al desastre. Sentarse frente al PC con el ánimo de Juan bañando a Jesús en el Jordán puede ser el momento en que un nuevo escritor murió de renovación. Para no mencionar que a veces el convencimiento de haber encontrado la novedad no es otra cosa que un déficit de lecturas.

No se llega a la recreación de un género por medio de la voluntad ni del más acendrado optimismo. No se llega, diría más, si se pretende llegar. Contando toda la población mundial, sobran los dedos de la mano para señalar a aquellos que escribieron una nueva novela. ¿Seremos nosotros, Señor, en este país tan abandonado de tu providencia, los llamados a aumentar ese escaso y privilegiado número? ¿Qué deberemos escribir para ser legitimados? ¿Por qué el ánimo fundacional arrasa con nuestros mejores propósitos?

Basta de buscarle las cinco patas al gato. Basta de ver a la literatura como una tierra prometida. El mundo no espera a que un venezolano llegue a explicarle cómo es la resurrección de la palabra. Espera (y quizá la palabra es abusivamente confiada) que un cuerpo literario se haga presente; que puedan verse sus tendencias, sus propuestas, sus temáticas, sus interrelaciones, su propia identidad, su vinculación con lo que se escribe en otras partes. Espera escritores, no genios. Espera trabajo de la escritura, publicaciones sostenidas, accesibles al mercado internacional, crítica al día. Nosotros, en cambio, esperamos la renovación.

A fin de siglo, más o menos curada del sesentismo, y arrastrada por Stefania Mosca a leer a Vattimo, la palabra renovación me estremece. Si puedo jugar en mi computadora un juego de aventura-ficción, mientras por otra parte escucho a mi inefable Mozart, y leo, a la vez que las vicisitudes de Virginia Woolf en 1939, las complicaciones que propone Lyotard, situarme en el tiempo no me es fácil. Resulta que una monja medieval es *best seller* de CD y que el último grito comercial en los Estados Unidos son las novelas de vampiros. Resulta que coexiste la Internet con la furia por resucitar diarios de escritoras victorianas. Resulta que el tiempo se nos ha vuelto otra cosa y ya no es lo que era.

Yo también, lo confieso, echo de menos cuando el tiempo progresaba y la humanidad con él. Pero el que nos ha tocado es el de la simultaneidad. El tiempo del simulacro. A veces cuando veo los noticieros de la televisión, tengo la impresión de que de pronto, como en una película de Almodóvar, la locutora podría empezar a reír y decirnos que no es verdad lo que hemos visto, y que la guerra, el incendio, el homicidio en masa o el campeonato de tenis que acabamos de presenciar eran un espectáculo patrocinado por la AT y T (no son mis siglas). Y pienso, ésa es la novela que quiero escribir. La novela del simulacro. Pero, cuando la escriba, y lo que aún es más difícil, la publique, quién sabe qué estará pasando con los simulacros. A lo mejor nosotros mismos hemos pasado a ser el simulacro.

El tiempo puede ser un gran amigo si nos disponemos a acompañarlo. Resistirlo es mal negocio. El tiempo nos pide valorar la creación literaria venezolana actual, dimensionar su propuesta. No al revés: proponer su dimensión. El tiempo nos pide observarla, con cierto descreimiento, con cierto interés también, sin las miradas entusiastas o iconoclastas a que tan afectos somos en esta provincia; tomarla como lo que es, un trabajo de la escritura. No quedarnos como aquellos personajes de *Amarcord*, esperando toda la noche para ver un lejano barco pasar.

## De novela, mercado y exotismo

Insistía Cristina Policastro en un artículo reciente acerca del difícil diálogo entre la literatura y el mercado. Dentro de las dos posiciones más radicales, es decir, que si un libro se vende es bueno, y lo contrario, que si se vende no es bueno, cabe, a mi parecer, una tercera: algunos libros literarios coinciden con el éxito de mercado. Sin embargo, las relaciones entre la literatura y el mercado se van configurando en un ambiguo terreno. Sin repetir las conocidas razones de por qué la literatura venezolana está fuera del circuito internacional, vuelvo a la consabida pregunta, pensándola ahora con la mirada que traigo de un viaje a Alemania, en el que asistí a Interlit 97, -encuentro de escritores no europeos-, en Erlangen, y su prolongación en la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín.

Destaco solamente una razón de mercado que se me hizo muy evidente en esta ocasión. Venezuela no tiene etiqueta. Todo producto debe venderse bajo una marca, un emblema, un icono que lo identifique ante el posible comprador, prometiéndole algún placer, alguna recompensa, alguna recordación. Pues bien, Venezuela carece de esa marca, y es, por lo tanto, indistinguible. Pienso que si yo me encontrara perdida en alguna ciudad desconocida, misteriosa e irreconocible, y apareciera ante mí el emblema del McDonald's, al menos sabría que puedo comer algo que, si bien no es mi alimento favorito, es tranquilizadamente familiar. Esto es lo que no tiene Venezuela. En general, he observado que cuando los organizadores de este tipo de congreso deben ubicar a un venezolano, se les pone difícil. Las posiciones más frecuentes son, o bien en el Caribe, o bien junto a países de compleja clasificación. He debido, por ello, presentarme junto a poetas persas, novelistas australianos o trinitarios, cuentistas guyaneses o de Sierra Leone, lo que sin duda ha añadido un toque exótico a mi vida.

Las razones de nuestra falta de marca son afortunadas. Vamos a cumplir cuarenta años de la última dictadura. Hace unos treinta años regresaron los últimos exilados políticos. Recientemente ha comenzado un movimiento migratorio a los Estados Unidos, pero no es una tendencia masiva. En la última década hemos enfrentado crisis económicas y políticas -ampliamente desconocidas para la prensa europea. Nuestros problemas de identidad lingüística, étnica y cultural son realmente mínimos en comparación con otros. Es decir, no entramos en la marca favorita de un escritor no europeo: la estética del sufrimiento. Sin ella, no somos distinguibles. ¿Qué de malo le ha pasado a usted?, es una pregunta fundamental para el lector europeo si va a leer a un no europeo. Vi con asombro el fervor que despertaba una escritora de Mauritius, amenazada por algunos fanáticos que escribían graffitis clamando por su violación (he olvidado el motivo de tan alto odio). Sufrí con el incierto retorno a su país de una escritora de Sri Lanka. No pude exhibir el exilio del poeta persa y del novelista de Sierra Leone, ni siquiera pude decir, como la escritora puertorriqueña o la hindú, que había sido educada en una lengua impuesta por la dominación. Ni, por supuesto, quisiera relucir por las persecuciones de las dictaduras del Sur. Ni he estado presa, ni he sido torturada, ni siquiera censurada.

Para colmo, los venezolanos carecemos de otra marca privilegiada: el garciamarquismo y el isabelallendismo. Algún periodista me preguntó si éstos eran mis autores patriarcales. Cuando contesté que me había más bien bañado en las aguas de Carlos Fuentes, José Donoso, Cortázar o Borges -por nombrar algunos grandes nombres-, mi interlocutor concluyó: entonces, ¿usted no está dentro de la tradición latinoamericana? Sin comentarios.

Por otro lado, un escritor venezolano -una vez que se le haya concedido la condición de latinoamericano que al fin y al cabo es un emblema- enfrenta dos problemas, en cierta forma contradictorios. El localismo y el exotismo. La

acusación de “localista” es la salida de los editores europeos para rechazar una novela latinoamericana. La novela es muy interesante, dicen, pero lamentablemente muy “local” y por ello no interesará a los lectores europeos. Este argumento me parece sorprendente. ¿Se conoce algún libro más local que *El Quijote*? ¿Y qué decir de *Madame Bovary*, que hasta lleva el subtítulo de “Costumbres de provincia”? En todas partes del mundo los escritores han hablado siempre de sus “localismos”. Por supuesto, no estoy negando la grandeza de un libro que haga de su localismo un universal, pero el problema no reside en que una obra sea “demasiado local”. El problema en la literatura tiene que residir necesariamente en su calidad. Lo que ocurre en Venezuela, o en Colombia, o en Nicaragua, por supuesto que es local, pero tanto como lo que ocurre en París, o en Berlín o en Dublín.

Cuando yo era niña todo lo que leía era absolutamente exótico; desde los lobos de los cuentos infantiles, pasando por los bosques, hasta la nieve que caía en los cuentos de Andersen. Fui muy feliz acompañando a Miguel Strogoff a recorrer unas estepas a las que nunca he ido ni creo iré, o compartiendo las aventuras de Mark Twain en el Mississippi, río que conocí hace muy poco tiempo, y que como era de suponer para un mito infantil, me decepcionó.

El otro problema es el exotismo. “Selva y pasión -me decía Ana María Shua- es lo que quieren.” Se espera que en nuestras novelas haya situaciones realmaravillosas, mucha vegetación, mucho sol, largos ríos, y no sé qué otros estereotipos. La mayor parte de la literatura que se está escribiendo actualmente entre nosotros es urbana, y la mayoría de los problemas que nos interesan no son para nada realmaravillosos sino muy terrestres y pedestres. Paradójicamente, este problema del exotismo es bastante contradictorio con el localismo, sin embargo, ambos subsisten.

El tercer problema que señalaré es de otro orden. Creo que Latinoamérica es en este momento histórico un continente sin interés para el Norte. Ha perdido mucho

interés comercial (quizás debería excluir a México por el Tratado de Libre Comercio), ha perdido interés político, y desde luego cultural. Sin negar los grandes valores de la literatura del boom, es evidente que influyó mucho en su difusión el interés político que se despertó en Europa en los años 60 con respecto a los movimientos revolucionarios latinoamericanos. Hoy en día, para el ciudadano común del Norte, un latino es alguien susceptible de ser traficante de drogas, ladrón, pobre, es decir, indeseable, hasta que no demuestre lo contrario. No sé si eso influye en el ánimo de los potenciales lectores, pero lo cierto es que no tenemos atractivas etiquetas de presentación. No ofrecemos el misterio de lo maravilloso, ni el romanticismo revolucionario. Somos difícilmente vendibles.

## Viaje a Eichstätt

En Marzo de 1995 llegó a Caracas un alemán llamado Karl Kohut. Creo que muy pocos venezolanos lo conocían. Resultó ser el director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, que ya había realizado varios simposiums dedicados a la literatura latinoamericana. Ahora era el turno de Venezuela, y a fines de enero de 1996 un buen grupo de escritores venezolanos llegamos a Alemania para participar en el simposium “Literatura venezolana hoy”.

Venezuela y Alemania, paisajes tan distantes, y sin embargo, al recordar lo que sin duda fue un extraordinario viaje intelectual y amistoso, encuentro que las huellas de Alemania no eran del todo, o tan ajenas. Imágenes, referencias, señales culturales. Siempre cito entre mis lecturas favoritas de la adolescencia a tres escritores que no he releído desde entonces pero que sin duda constituyen una instancia en mi vocación narrativa. Si el misterio del trópico es exaltante para el imaginario romántico alemán, no lo eran menos las novelas de Thomas Mann, de Herman Hesse y de Kafka para los jóvenes de este lado del mundo. ¿Qué adolescente de mi generación no se acercó con pasión y miedo a *El lobo estepario* o a *Demian*? ¿Podría hoy, en medio de la vertiginosidad de la vida cotidiana caraqueña, leer *La montaña mágica* con la misma dedicación y paciencia con que lo hice entonces? Incursionar en aquellas novelas, como de niña lo había hecho en las de Mark Twain o R.L. Stevenson, me convenció para siempre de la universalidad de la literatura, de su poder para traspasar los espacios y los tiempos, para convocarnos más allá de los límites de nuestra existencia concreta. Hoy, como yo hace tiempo, en Caracas un joven estará leyendo *La metamorfosis*.

Con la misma extrañeza que supongo tuvo Federico Lessmann cuando desembarcó en 1853 en La Guaira para trabajar en la litografía de sus compatriotas Müller y Stapler, nos asomamos los venezolanos de Eichstätt a su romántico puente. Los decimonónicos viajeros alemanes forman parte no sólo de nuestro patrimonio cultural, sino también de nuestra imaginación porque contribuyeron a la representación de escenarios desaparecidos para el venezolano de hoy. A Lessmann se le atribuye la primera fotografía de Caracas, y sin duda, muchos personajes de aquella pequeña sociedad de fin de siglo pasaron por su galería, situada en una céntrica calle del antiguo casco de la ciudad, para obtener así el preciado daguerrotipo que asegurara su imagen a través del tiempo. De Ferdinand Bellerman dicen los libros de historia que murió dejando inconcluso un cuadro titulado “Atardecer en el Orinoco.” En el malecón de la ciudad de Puerto Cabello están todavía las huellas de las casas de los comerciantes alemanes; valga destacar que andando el tiempo nos dejaron a las poetas Elisabeth Schön e Ida Gramko. Y, por supuesto, Alexander von Humboldt, el geógrafo pionero de estas regiones equinocciales del Nuevo Continente, tras cuyos pasos vino, probablemente, el sabio Adolf Ernst.

Pero Alemania ha sido para mí - y sigue siéndolo a pesar de haberla conocido realmente- un paisaje cinematográfico. No pude evitar cuando caminé por las calles de Berlín, la visión fílmica de una ciudad que siempre quise conocer. Escenas de películas, viejas fotografías, muros derruidos, se imponían a cualquier mirada realista que hubiera intentado anteponer. Mi verdadera Alemania es una película de Fassbinder, vista en un cine en Barcelona, hace ya unos cuantos años, con sus diálogos seguidos gracias a los subtítulos que quizá mal traducían los verdaderos. ¿Dónde, en qué ciudad, ocurrió “El matrimonio de María Braun”? No lo sé, para mí, Hanna Schygula es el rostro de mil mujeres que deambulan por la Ku'dam. Una mala película, cuyo título no recuerdo, acerca de jóvenes drogadictos que se

desencontraban bajo la protección de una estación de metro, era, ahora lo comprendo, una visión anticipada de la estación Zoologischer Garten. Una anciana que temblorosamente compraba una entrada en un pequeño teatro cercano a la Oranienburgstrasse, no era sino la imagen de otra que vi, en alguna película, probablemente “Berlín Alexander Platz”. Así me moví por aquellas calles, desafiando un frío que sin duda me resultaba excesivo, sintiéndome yo también la anónima paseante de cualquier escena que pudo rodar Wim Wenders. La ronca voz de una cantante de cabaret, envuelta en humo, y rodeada de hombres de uniforme, me sorprendería en un bar de Munich. No, no era la misma. ¿En qué tiempo vivía? ¿Qué soledad me amenazaba paseando bajo los árboles desnudos del Schumankai de Frankfurt?

Pienso que, al fin y al cabo, todos perseguimos lo otro, lo distinto, lo distante, lo que nos interroga. Un pájaro de coloridas alas para el viajero alemán, una brumosa y fría ciudad de posguerra para mí. ¿Qué es más exótico, un río caudaloso y revuelto en medio de la selva o un estrecho y helado canal donde unos inverosímiles cisnes pretenden deslizarse? Todo es cuestión de puntos de vista.

En cualquier caso, la vida tiene extrañas coincidencias. Mientras Karl Kohut terminaba los detalles finales de nuestro viaje, salía de la imprenta mi novela, *Vagas desapariciones*. La había encabezado con un epígrafe de uno de mis escritores favoritos, Thomas Bernhard, y uno de mis personajes, un loco y sabio profesor, relata a sus compañeros de asilo psiquiátrico, su visión infantil de un bombardeo de Berlín en el que perdió a su madre. Juro que cuando lo escribí no anticipaba este viaje. Quizás un escritor sea alguien capaz de transmutar por un momento su infancia, y ser otro niño, en cualquier guerra, en cualquier ciudad.

## El enemigo interior

Son Adriano González León y Salvador Garmendia los dos novelistas que más admiré en mi juventud y con los que por fin entré en un territorio literario que me interesaba, una Venezuela que también era mía, ya que nunca he remontado el Arauca en bongo. Son dos autores de cuyas publicaciones sigo pendiente, y son también dos personas que aprecio mucho. Por estas razones, he vencido la desesperanza de polémica que a todos nos invade, y en homenaje a ellos, escribo estas líneas.

En sus declaraciones al foro “Juicio a la literatura venezolana”, publicado en El Nacional el pasado 2 de junio, Garmendia y González León repiten muchos tópicos ampliamente conocidos y que por lo tanto no merecen más repetición que su enumeración: el problema del circuito territorializado en la comercialización de libros; la literatura *light* que está acabando con nosotros, los *heavy*; la implacable ley económica que ha terminado con el editor de riesgo, etc. Faltó recordar la desleal competencia de los medios de imagen, y nuestro último enemigo, el hipertexto cibernético que, encima, nos despojará para siempre de los míticos derechos de autor. En realidad, con esas y otras causas que explican nuestra precariedad literaria, estamos todos de acuerdo. Lo que me empuja a intervenir en la polémica es una cierta necesidad de disentir del nostálgico discurso de nuestros dos grandes novelistas.

No estamos ya en el *boom*, afirman. No resplandecen Cortázar, Vargas Llosa, ni gana García Márquez el Rómulo para donar su premio al MAS. No, la verdad es que no. Salvador, hablando de escritores venezolanos galardonados, menciona con palabras que me llenan de tristeza, “...últimamente Adriano González León, con el Premio Biblioteca Breve...” ¿Últimamente? Van para

treinta años de ese magnífico premio. Treinta años, dos generaciones, dicen los biólogos. “La nueva generación representa un enorme potencial de escritura. Probablemente el doctor Uslar ignora que tanto Salvador Garmendia, José Balza como yo, han sido traducidos a varios idiomas...”, dice Adriano. Creo que es él quien ignora que hace poco celebramos aquí en Caracas, con mucha emoción, los treinta años de *Marzo anterior*. Balza no es un escritor de las nuevas generaciones, es un autor consagrado, un maestro; que lo conozcan más o menos es otro tema. Nueva generación narrativa son, qué se yo, Ricardo Azuaje, Stefania Mosca, Israel Centeno, Antonio López Ortega, Silda Cordoliani, y cuidado, que por allí amenazan los novísimos.

Pero, ya que me metí en esto, voy al hueso, y que sea lo que Dios quiera. El periodista, incisivo como debe ser, quiere en ese foro “A fuego lento”, llevar a los declarantes a nombrar a algún autor con menos de cincuenta años, pero no lo logró. Poetas: Andrés Eloy Blanco, Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas, Ramón Palomares, Eugenio Montejo. Novelistas: Rómulo Gallegos, Teresa de la Parra y ellos mismos. Otros autores: Ramos Sucre y Julio Garmendia. Una nominación para bachillerato. Un listado para el Panteón Nacional. Una enumeración para el orador de orden en el día del idioma. Me ha asaltado una duda y no puedo dejar de compartirla. ¿Será que ésa es la lista de sus lecturas? ¿Será que nuestros dos grandes novelistas no han encontrado el tiempo de leer nada más de la literatura venezolana desde entonces, aquella época gloriosa del *boom*, de la América Latina en primera plana de Europa, de la fundación del MAS y otras efemérides?

Y vuelve el incómodo periodista y pregunta (a Salvador): “pero, no mencionó a nadie de los últimos veinte años”, y contesta el interpelado, “bueno, en 1989, yo gané el Premio Juan Rulfo de cuentos. Arturo Uslar ganó el Príncipe de Asturias”. Y como el periodista quiere saber a qué se atribuye la ausencia de

deslumbramiento en el panorama de las letras, Garmendia explica que es un fenómeno de la lengua española, que ellos -los españoles- vienen de treinta años de silencio franquista. Hace veintidós años (la edad de mi hijo, Salvador), que España vive en democracia.

En fin, podríamos seguir por este camino pero lo veo suficiente. La más importante respuesta al desconocimiento de la literatura venezolana en el mundo -el mundo marginal de la literatura, porque la literatura no puede ser hoy sino una de las tantísimas marginales aventuras humanas- hay que buscarla en el enemigo interior, el que todos tenemos adentro, en esa nuestra enfermedad fundamental: el descrédito, la incredibilidad en nosotros mismos, en ese país portátil del que todos somos culpables, en esa mala vida que no remontamos. Pero son ustedes, queridos y admirados Adriano y Salvador, los que han hablado, y por lo tanto deben ser responsables de su discurso. Todos estamos sometidos a esa terrible ley del paso del tiempo, pero nosotros, los intelectuales, los escritores, tenemos hasta el último día que sostener vivas las ideas; la curiosidad, por decirlo así. Ustedes, en ese foro, nos han dado una respuesta uslariana: “después de mí, el diluvio”.

En El Nacional, C-6. Caracas, 3 de junio de 1997

## Mínimos signos de lo nuevo

Sin proponérselo, un nuevo interlocutor ha accedido el foro acerca de la narrativa venezolana postgalleguiana. Alguien que declara en el prólogo que “la novela venezolana se distingue de inmediato por su extraordinaria voluntad de rehacer tanto su sujeto como su escenario, tanto su lugar en el discurso autorreflexivo sobre el país como su lugar en la lectura... Estas novelas asumen el principio radical de lo nuevo”. Mientras en Brown cambia el color de las hojas del otoño, llega a Caracas el último libro de Julio Ortega, *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina* (Fondo de Cultura Económica, México 1997, pp. 302); estudio originado en el seminario sobre novela venezolana contemporánea dictado en el Instituto de Investigaciones Literarias de la UCV en 1994; en el seminario inaugural de la Cátedra de Estudios Avanzados del Centro de Estudios Postdoctorales de la UCV, en 1995; empezado mientras fue investigador visitante del Celarg, y terminado en la Universidad de Cambridge.

El libro está dividido en dos partes. La primera contiene seis capítulos acerca de la identidad y postmodernidad en América Latina, las ciudades, la novela en el fin de siglo, la representación del sujeto y el romance nacional, y los signos de lo nuevo en el texto literario. La segunda la constituyen diez capítulos en los cuales Ortega ofrece su lectura personal de diez novelas venezolanas escritas entre 1968 y 1994, seguida de una conversación con sus autores que cubren un amplio registro generacional: desde Oswaldo Trejo hasta Ricardo Azuaje, a través de Adriano González León, Salvador Garmendia, Victoria De Stefano, José Balza, Carlos Noguera, Ana Teresa Torres, Ednodio Quintero y Antonio López Ortega. ¿Por qué escogió el discurso narrativo venezolano para

repensar estos temas? Porque considera el autor que la “crítica de la modernidad, el desencanto relativizador, se da plenamente en su narrativa más reciente”.

Concebido bajo las premisas de una concepción contemporánea, el libro necesariamente entra y sale del discurso narrativo para relacionar el lenguaje con otros escenarios: la historia, la ciudad, los lugares del sujeto, las estrategias marginales, los modelos identitarios latinoamericanos. Su interés excede los terrenos literarios y puede alinearse dentro de la crítica cultural, ya que los textos narrativos son, precisamente, considerados como uno de los lugares del discurso, una de las construcciones de la identidad, puesto que la identidad es una suerte de relato. La identidad es un tema abundantemente explorado por Ortega, y en este libro vuelve a él, para profundizar en la representación americana de esta construcción. Nuestra identidad concebida como carencia es un relato conocido, nos alerta. Un relato que nos conduce inexorablemente a la autodenegación y autoderogación, que concluye en que carecemos de origen auténtico y vamos hacia un destino incierto. “No tiene sentido ético hablar de identidad derogativamente -dice-, en lugar de las preguntas de la denegación, que no producen respuestas creativas sino complacencia en la irrisión, debemos generar las preguntas por la autorrealización, por los signos donde esa identidad se renueva en una restauración de la vida” (27).

La identidad no es una búsqueda del origen, es una resolución del sujeto en proceso, y no puede estar sostenida por definiciones esencialistas que sólo sirven para sostener la autoridad del sujeto sancionador. En el discurso postmoderno, la identidad ha quedado relativizada y descentrada, se construye, se elige, en la práctica. La visión traumática de la identidad, propia de América Latina, se asienta en lo que el autor llama “modelo genealógico” que conduce a una práctica de lectura analógica basada “en la noción de que un texto se remonta a sus fuentes y se realiza a lo largo de una familia de capas discursivas,

de campos semánticos articulados como una historia causal...que convierte al lector en un policía semántico: alguien que confirma, en las señas de identidad, la tipología del sentido” (119). Frente a esta “mecánica melancólica”, opone Ortega el modelo procesal que “propone leer hacia adelante para buscar los signos de lo nuevo, que se interesa...por las operaciones distintivas de la escritura, los espacios de la textualidad, y el proyecto en construcción de una lectura hecha en el umbral de otra”. Se oponen aquí dos modelos, uno canónico y sancionador vs otro anticanónico y relativista, y dos prácticas de lectura: la lectura analógica (que reconstruye las fuentes del origen y explica lo actual por lo pasado) y la lectura procesal, “abierta hacia los signos del cambio y la diferencia; esta lectura de lo nuevo estaría en los bordes de lo exploratorio, sería anticanónica y en lugar de validar por el dictamen buscaría convalidar por la hipótesis en construcción” (11).

En el capítulo “Lectura de lo nuevo”, Ortega protocoliza la configuración de los signos de lo nuevo que caracteriza a la narrativa latinoamericana de fin de siglo. Son nuevos signos la cartografía desreferencial; la desocialización que reescribe los contratos sociales; la reconstrucción del sujeto biográfico, y la escritura de una hibridez sin centro. A estos signos, los narradores venezolanos, a juicio del autor, han añadido otro sesgo: la radicalización del acto de ficción, la de reescribir todo, de nuevo, cada vez. Menudo compromiso al que nos conduce esta lectura, pero no podía ser de otra manera. Ortega, conocedor no sólo de nuestra literatura sino curioso explorador del país en sus centros y en sus márgenes, piensa que “Venezuela amenaza con tornarse ilegible para los discursos que explican la realidad de hoy”, afirmación con la que es difícil estar en desacuerdo. A la novela, si le hacemos caso, le toca hoy “delatar la fractura de la fábrica social y la racionalidad política, es al mismo tiempo el discurso que busca sostener la dispersión del sentido, que articula las voces del entendimiento” (95-6).

Particularmente interesante es el capítulo dedicado a la ciudad y que se construye en tres escenarios: México, Lima y Caracas, así como el que se refiere a los recursos narrativos propios de la literatura latinoamericana, a la exploración de la índole de la verdad en la novela, a las imprecisas fronteras entre realidad y ficción, estudiadas a partir de Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa y Bryce Echenique. Para los interesados en la crítica de la postmodernidad, será lectura creativa la concerniente a las nuevas prácticas sociales, a la reapropiación y reciclaje de la violencia, y a las estrategias de identidad a la que deben recurrir los sujetos ilegítimos por el discurso centrado y hegemónico. Propone Ortega una categoría altamente iluminadora: el sujeto de negociación, actor de sobrevivencia que intenta preservar su identidad dentro de un sistema que lo excluye, que no lo nombra, no lo legitima, y cuya práctica considera una tradición popular latinoamericana. Si entiendo bien, es aquel que desaparece bajo el emblema de un nombre que no está autorizado a portar, y que aceptando otra nominación, mantiene la resistencia. Así, dentro de esta categoría, incluye a las organizaciones de mujeres que durante la dictadura de Pinochet, sin llamarse “feministas”, ejercieron la lucha. Se trata de una “práctica característicamente postmoderna por su posibilismo y minimalismo” (46).

En este foro en el que se debate si detrás de las novelas venezolanas publicadas en los últimos años, existen sujetos que las han pensado, y que puedan, por tanto, calificarse de “novelistas”, y al que como dije entró insospechadamente Julio Ortega, hipertextualizando así los materiales al respecto acumulados -incluyendo los míos-, creo que los escritores postgalleguianos -y sobre todo, los postbalzianos-, podríamos acogernos a esta categoría. Luchar por obtener la legitimación del discurso nacional nos llevaría a la consabida melancolía: ni se sabe de dónde venimos, y mucho menos, a donde vamos. Erráticos ciudadanos de un errático país, en donde las novelas existen, y

producen lecturas, pero -diría un escolástico- nada aseguran acerca de la esencia del sujeto que las escribió ya que el plan creador no ha sido sustentado y la existencia es siempre desconfiable hasta tanto no se compruebe la esencia. Mientras esta teológica cuestión se dirime, propongo negociar nuestra identidad: seamos cualquier cosa, aceptemos cualquier nombre, ocupemos cualquier lugar. Nos queda el espacio de lo mínimo y lo posible.

En Verbigracia. No.26. El Universal, Caracas 5 de octubre de 1997

## Autores versus críticos

*Intervención en "Balance y proceso de la crítica literaria en Venezuela". III  
Ciclo El País en el espejo de su literatura. Fundación Herrera Luque.  
Corp Group Centro Cultural, Caracas, 18 de marzo de 1998*

En sesiones anteriores de este encuentro hemos escuchado importantes aproximaciones históricas al tema, y desde el punto de vista del proceso de la crítica literaria en Venezuela, pareciera que existen claros signos de que el movimiento apunta en una dirección favorable; sin embargo, la sesión de hoy tiene otro propósito como es el de escuchar las opiniones de escritores contemporáneos, y de cuál es su apreciación en el momento presente. Por ello, quiero aclarar que mi experiencia con respecto a la crítica literaria es bastante reciente, algo menos de una década, así que no podría establecer comparaciones con otros tiempos ni conservo una nostalgia de momentos que algunos dicen fueron mejores. Por el contrario, mi nostalgia es más bien de futuro, del proyecto que pueda deducirse como más deseable.

Tengo conciencia de que en las universidades nacionales y otros institutos de investigación se lleva a cabo un trabajo convincente. Pero la crítica es un horizonte amplio en el que, desde el punto de vista del autor, es necesario incluir no sólo la labor académica sino algo que podríamos llamar la opinión crítica, en un sentido más extenso, y en el que de alguna manera participamos todos aquellos relacionados con la literatura. Por ello me referiré a distintos espacios del fenómeno en una secuencia no demasiado metódica.

En general, un autor venezolano, cuando publica un libro, no espera ávidamente el domingo por la mañana para ver qué dicen los críticos de su obra,

porque supone que no dirán nada. Sabrá al azar que alguien comentó que el libro le había gustado, o que lo había recomendado, y rara vez llegará a sus oídos una opinión decididamente negativa, mucho menos escrita. Pero, finalmente, éstas son modalidades que no tienen ninguna importancia. Lo importante, desde mi punto de vista, es que ni los autores ni los críticos estamos demasiado pendientes unos de otros. Ni los autores nos perturbamos demasiado por las opiniones o el silencio de los críticos, ni los críticos se deslumbran demasiado por la aparición de las obras. La queja más frecuente, por parte de los autores venezolanos, no suele ser la de que no han sido comprendidos por los críticos sino la de que no han sido tomados en cuenta.

Durante el año pasado los periódicos recogieron el desarrollo de una cierta polémica literaria, particularmente focalizada en la narrativa y en la novela. Para aquellos que la seguimos, fue bastante evidente que la narrativa venezolana contemporánea, salvo uno o dos nombres, quedaba negada. No se le reconocía un estatuto de vigencia. Quiero decir con esto no que se considerara “mala”, sino, en cierta forma, inexistente, no susceptible de ser tomada en cuenta hasta tanto probara que constituía un proyecto literario. Algunas de las opiniones fueron decididamente despreciativas, pero evitaré las menciones personales para no sumar nombres a la lista de mis posibles enemigos. En todo caso, los novelistas han seguido escribiendo y la polémica ya es historia. Así que, podríamos preguntarnos, ¿por qué preocuparnos? ¿Por qué darle importancia a que los críticos tomen o no en cuenta lo que producimos? Finalmente, los críticos son también autores, son creadores de textos literarios, y no tienen ninguna obligación de leer a los escritores del país al que, por fatalidad, pertenecen, y mucho menos de estar interesados en su producción. Los escritores, por nuestra parte, también podemos hacer caso omiso del silencio o del desprecio. Iré más allá y aventuraré la opinión de que, para algunos escritores,

la crítica académica resulta no sólo indiferente sino superflua, y hasta aburrida, aunque ésta es una opinión con la que mantengo un gran desacuerdo.

La academia, es decir, los departamentos de literatura de las universidades, son sedes a las que atribuyo gran importancia. Comparo su trabajo con el valor que tuvo la callada labor de los monasterios benedictinos en los que se guardó la cultura occidental después de la caída del imperio romano. Así como los monjes copiaban pacientemente los códices y manuscritos, los universitarios transcriben en las computadoras los testimonios literarios de nuestra época. Nosotros también estamos frente a la caída de una cultura, la del mundo humanista en el cual la literatura, como expresión creadora, tuvo una gran prevalencia. La literatura, en la perspectiva contemporánea, se ha transformado porque el libro ha entrado en la espiral del mercado, y se ha convertido en un producto. Las editoriales internacionales buscan ese producto, lo conforman, lo determinan. Y no sólo al producto, sino al autor mismo. Existe un cierto perfil de lo que es un autor comercializable. Por ejemplo, si es latinoamericano, debe haber estado exilado, ser víctima de algún dictador, o al menos de algún tipo de segregación. La literatura debe configurarse dentro de algunas características, y eso, sin duda, la condiciona. Sólo los académicos siguen estudiando a la literatura, independientemente de su retorno como producto económico; la preservan en las bibliotecas, y como los monjes medievales, continúan estudiándola para un futuro impredecible.

Pero, además de esto, tengo una razón estrictamente profesional y es que considero que escribir sin crítica es una tarea sumamente difícil. Si se trata de un autor comercial, especie que no existe en Venezuela, lo más importante será obtener buenas reseñas para que los libros se vendan más. Pero no estoy hablando de esa circunstancia, estoy pensando en el autor literario, el que desea realizar un proyecto a largo o mediano plazo, como expresión de sus obsesiones

personales. Para ese autor, es más valiosa una crítica, así sea adversa, que un silencio o un comentario complaciente porque la crítica le devuelve una lectura de sí mismo que no puede hacer por sí solo.

Una lectura de la crítica académica constituye una indagación dentro del universo literario del escritor, que le permite situarse, comprenderse, saber de su texto lo que no sabe, visualizar las líneas hacia donde se dirige, entender desde donde escribe, qué dice sin saber que lo dice. Y hay algo más: un autor no existe solo, no es un ser autónomo, escribe dentro de un contexto histórico concreto, pertenece a un cuerpo literario nacional, lo quiera o no. Entiendo que para algunos escritores la literatura es un espacio universal, y en cierta forma es así, pero la literatura no es una creación intemporal y utópica, es una producción social que pertenece a un momento, a un lugar, a un proceso histórico. Esa lectura crítica le proporciona también un conocimiento de su lugar en ese cuerpo, qué representa allí, en donde pertenece. Lo sitúa en un mapa.

La crítica tiene ese poder, el de construir un mapa con el cuerpo literario de un momento dado, de un cierto contexto, en el que se pueda leer la literatura como representación del imaginario de una sociedad. En ese punto, la crítica académica nacional no se decide a tomar el cuerpo literario nacional como objeto prioritario de estudio. Existen focos, escenarios, como ya mencioné al principio, y sobre todo individualidades, pero no estaría segura de que se trata de una actitud mayoritaria. Las razones pueden ser varias pero no corresponde a los autores dar cuenta de ellas. Por supuesto, que no podemos exigir que los críticos tengan esa obligación, pero tampoco podemos dejar de verlo como una circunstancia que deja efectos. Para los críticos, será asunto de ellos reflexionarlo; para los autores es lesionante. En primer lugar, porque los priva de un espejo fundamental, de una posibilidad de mirarse a sí mismos, fuera del propio narcisismo. En segundo lugar, porque los deja fuera del mapa, percibiéndose cada

uno como único, como un autor universal que nada tiene que ver con el resto; esa indiferencia, lejos de deprimirlos, los engrandece. Pero es un engrandecimiento solitario. Es un aislamiento perturbador.

Hablo, desde luego, desde mi propia experiencia. Para mí ha sido invaluable leer lo que algunos críticos, académicos y no académicos, han querido escribir sobre mis novelas. Esas lecturas han tenido influencia en lo que he escrito posteriormente, no he sido la misma después de leerlas, no he sido indiferente con respecto a esas lecturas. Me han permitido dialogar conmigo.

Por supuesto, también me quejo, como todo el mundo, de la escasa recepción de los libros, sin embargo, es necesario recordar un señalamiento de Luis Barrera Linares en su conferencia de ayer, en cuanto a que un crítico no es un promotor de autores. Coincido en que la crítica académica, el estudio y la investigación, son actividades muy diferentes a la difusión de conocimientos sobre la obra, a través de la lectura fragmentaria, aunque a veces muy iluminadora, de la reseña. Se trata de dos funciones distintas que se producen en escenarios diferentes.

La reseña de libros es un campo que ha sufrido una importante disminución de la cual no puede responsabilizarse a los críticos que las escriben sino a los medios de comunicación que han eliminado sensiblemente los espacios.

El otro punto que quisiera tocar antes de terminar es la vocación consagradoria de la crítica literaria en Venezuela. Probablemente no sea un problema particular de la crítica sino algo que nos toca a todos, en distintos terrenos, y es una cierta tradición de que la literatura sólo se estudia bien en autopsia. Cuando la obra ha terminado, y preferiblemente, el autor ha muerto. Esta tradición contrasta con la visión que se percibe en otros contextos. Por el contrario, en un mundo de instantaneidad, de tiempo inmediato como el que vivimos, en el que la transposición de lo nuevo es permanente, lo que despierta el

interés de la crítica académica en otros países es, precisamente, estudiar lo que se está produciendo, así sea incierto su destino.

Aquí se introduce un problema que es nuestra manera de aproximarnos a lo propio. Nuestra identidad concebida como carencia es un relato conocido. Un relato conducido inexorablemente por la autodenegación y autoderogación, y cuya conclusión es que carecemos de origen auténtico y vamos hacia un destino incierto. La visión traumática de la identidad, propia de América Latina, se asienta en lo que Julio Ortega llama “modelo genealógico” que conduce a una práctica de lectura basada en modelo canónico y sancionador que califica de “mecánica melancólica”, y se opone al modelo procesal que “propone leer hacia adelante para buscar los signos de lo nuevo, que se interesa...por las operaciones distintivas de la escritura, los espacios de la textualidad, y el proyecto en construcción de una lectura hecha en el umbral de otra...una lectura procesal abierta hacia los signos del cambio y la diferencia; esta lectura de lo nuevo estaría en los bordes de lo exploratorio, sería anticanónica y en lugar de validar por el dictamen buscaría convalidar por la hipótesis en construcción”.

Leer hacia adelante requiere de cierto coraje porque es arriesgarse a que esa lectura no conduzca demasiado “adelante”. En ese sentido, tengo la impresión de que la crítica nacional es, en su mayoría, bastante conservadora, se inclina por los autores consagrados, o los autores de otros países que hayan sido legitimados por la crítica internacional. Quizá bajo el temor de que estudiar a un autor es consagrarlo, y que, por tanto, exige mucha prudencia.

Siguiendo la frase de Octavio Paz que ha sido tomada como epígrafe de este encuentro, es la crítica la que propone a la escritura como literatura. Es la lectura desde la crítica la que presenta el texto en la dimensión literaria. Para que la literatura venezolana ocupe un espacio de representación en el país, y en el contexto más amplio de la lengua española, requiere de una representación

crítica. De resto, será lo que hasta ahora ha sido, una actividad personal, llevada a cabo por algunos escritores que, esporádicamente, alcanzan cierta notoriedad. La literatura venezolana se sigue conociendo en el exterior, y me temo que también en el interior, bajo el emblema de Gallegos, Uslar Pietri, y a veces, Teresa de la Parra, pero no ha aparecido como cuerpo, como construcción social, independiente de la esclavitud de estos grandes nombres. En el mundo intelectual contemporáneo, lo que más interesa a los estudios culturales, no es la veneración casi religiosa por las grandes figuras. Interesa la producción marginal, minimalista, de las voces alternativas. En ese sentido, el trabajo que está haciendo Luz Marina Rivas con la escritura de autoras venezolanas y de la cual nos habló ayer, es fundamental porque no hay que confundir un cierto “boom” de las autoras con la voz descentrada de la mujer escritora en Venezuela. En ese “boom” de novelistas mujeres, es oportuno señalar que desde luego la crítica venezolana no ha sido punta de lanza sino que se ha visto obligada a seguir la corriente surgida en otros países. Es de data bastante reciente el que los organismos de cultura comienzan a sentir la obligatoriedad de incluir a las escritoras en los eventos literarios y en la representación en los congresos y encuentros internacionales. El carácter condescendiente de la crítica con respecto a la producción de las escritoras no ha desaparecido y me parece que las mujeres seguimos siendo consideradas como un “fenómeno” curioso, y no como voces de derecho propio. Generalmente, se dice que, “dentro de las mujeres, fulana tal cosa...dentro de la poesía femenina, fulana tal otra. Algo así como dos categorías, como en las competencias deportivas. Es decir que todavía resuena un poco esa célebre frase del escritor Pío Baroja, cuando dijo, “Ah, ¿pero ésas escriben?”

Un ejemplo que me parece significativo citar es el famoso “Panorama de la literatura venezolana” de Juan Liscano, que es considerado como una importante

referencia. En el nombra a 21 mujeres en 381 páginas. Lo más significativo no es lo escaso de los nombres femeninos, sino las características de esas menciones. El caso de Antonieta Madrid es llamativo. Primero, aparece nombrada en un aparte titulado “los otros”, lo que ya es curioso, y segundo, se limita exclusivamente a citarla dentro de una parrafada de nombres, lo que es más que curioso porque, precisamente, Madrid había publicado el libro de relatos “Reliquias de trapo” en 1972, y la novela “No es tiempo para rosas rojas” en 1975, ambas en Monte Avila de la cual fue Liscano director, precisamente por aquellos años, además de que la autora había ganado el Premio Municipal de Prosa y el Premio de cuentos de la revista Imagen. El libro de Liscano es de 1984. Otra perla es el caso de Dinorah Ramos, seudónimo de Elba Arraiz, mencionada ayer por Luz Marina Rivas, sobre la cual dice el autor “en torno a su identidad se abriga la sospecha de que se trata de un escritor calificado (¿Antonio Arraiz?) quien, como ejercicio de estilo, se propuso escribir como mujer” (Liscano, 94). Esperemos que esta sospecha finalmente se haya aclarado.

Siento, sin embargo, cierto optimismo en relación al futuro. Nosotros, los autores, también tenemos que leer los signos de lo nuevo y dentro de ello está el interés, bastante novedoso, en estudiar la producción de autores no necesariamente consagrados. Y además, de estudiarla con el propósito de restaurar el tejido literario nuestro, tantas veces roto por las distintas tonalidades del prejuicio. No podemos mirar ese interés con impaciencia; se trata de un trabajo a largo plazo, y además, para que verdaderamente sea productivo, requiere de otro apoyo como es la publicación. La difusión de esos estudios, dentro y fuera del país, inevitablemente toca la plataforma editorial, que es en este momento sumamente débil, y de cuya precariedad, autores y críticos, sufrimos las implacables consecuencias.

## ¿Por qué las escritoras?

Este es el título de la conferencia de Luz Marina Rivas leída en el ciclo “El país en el espejo de su literatura 1998”, encuentro literario inaugurado hace cuatro años por la Fundación Herrera Luque y sostenido con entusiasmo y consistencia, como ha venido demostrando en todos sus proyectos. A su propia pregunta dice Rivas: “Mi respuesta muy personal es simple: porque no han sido leídas, o no han sido suficientemente leídas, o han sido mal leídas”. El estudio acerca de la literatura escrita por mujeres ha sido tratado por esta investigadora en dos etapas históricas: la primera corresponde a los años cuarenta y cincuenta, recogida en su tesis de maestría, “La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas. 1940-1955.” (Universidad Simón Bolívar, 1992; inédita). Se trata de una valiosa labor de recuperación que rescata no sólo a las escritoras despreciadas por la crítica de sus contemporáneos, sino algo más profundo como es la restauración del tejido literario del país, tantas veces erosionado por los prejuicios políticos, clasistas, racistas, y sin duda, sexistas. Dice Rivas: “La literatura venezolana de hombres y mujeres requiere de nuevas lecturas, aun la vieja literatura, pues la crítica cuenta con nuevos enfoques y herramientas que pueden acercarnos a una valoración más justa de nuestra producción literaria”.

La segunda etapa histórica tratada en sus investigaciones -*La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana* (Valencia, Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 2000) se dirige a la crítica de fin de siglo, en la cual se interesa por las novelas de narradoras venezolanas contemporáneas - entre las que tengo el honor de contarme junto a Milagros Mata Gil y Laura Antillano. Adelantos de ese trabajo se recogen en el libro *La historia en la mirada*

(Ciudad Bolívar, Universidad Nacional de Guayana y Fondo de Publicaciones del Centro de Estudios Literarios, 1997) del cual Rivas es compiladora y prologuista. Otros autores del volumen son Annabella Acevedo-Leal, Gloria da Cunha-Giabbai y Gloria Romero-Downing, académicas latinoamericanas radicadas en los Estados Unidos, y del patio, Amaya Llebot, Beatriz González Stephan y Carlos Pacheco, investigadores y profesores a quienes no les da asco la literatura venezolana y han dedicado a ella importantes estudios. Al respecto, cito una afirmación polémica de Rivas: “Quizás el principal problema de la literatura venezolana no es su buena o mala calidad, como se ha querido ver en tantos debates sobre ella, sino que hemos sido sordos a sus voces en actitudes que van desde un chauvinismo sin trabajo detenido hasta posiciones detractoras que han aplazado su lectura; la hemos marginado como se ha marginado a las mujeres y en lugar de mirar las obras, sus hijas concretas, empezamos a discutir si existe o no una literatura venezolana, al igual que si existe o no una literatura femenina”.

Probablemente este perfil de investigación literaria, en el cual no cabe ya la ingenua impresión acerca de las obras, o la menos ingenua calificación de las mismas, sea el que se vaya imponiendo en la crítica nacional, académica y no académica. Ambas son necesarias, cumplen funciones distintas. La primera tiene un horizonte a largo plazo; la segunda una incidencia inmediata. Para los escritores que no sentimos tedio por la crítica, esta mirada es el mejor espejo. No devuelve el narcisismo de sentirnos maravillosos, sino el diálogo interior del texto.

En El Universal, 3-15. Caracas, 2 de abril de 1998

## Balza y las mujeres

José Balza es un intelectual con quien vale la pena el desacuerdo porque no conoce el cinismo ni el doble discurso, condición de escasa ocurrencia en estos tiempos. Dice lo que piensa. Y siempre piensa cosas que dan que pensar. Con motivo del fallecimiento de la escritora mexicana Elena Garro, entregó un bello homenaje a su obra, junto con algunas opiniones acerca del llamado *boom* de la literatura femenina. En ellas Balza interroga a las mujeres escritoras por no defenderse de la usurpación que de su espíritu hacen las ricas y famosas, y a las lectoras porque “están sometidas a esos empresarios que lanzan autoras e imponen premios como si se tratara de premiar vacas lecheras”, a diferencia de los lectores hombres porque “desde siempre cuando un hombre es pésimo escritor, ningún varón se engaña”. No consideraré demasiado esa última afirmación de dudosa consistencia, ya que si la tomáramos al pie de la letra significaría que los varones son infalibles en sus juicios literarios en contraposición a las mujeres que se dejan llevar por la crítica irresponsable. Tampoco quisiera dar peso a la infeliz comparación de las vacas lecheras. Lo que resulta discutible es la defensa que las escritoras deberían esgrimir en el asunto. Supongo que la mayoría de las autoras latinoamericanas no se sienten representadas por las mujeres *bestsellers*, pero probablemente tampoco se sientan reflejadas por los hombres, *bestsellers* o no. En cuanto a suscribir una campaña para no dejarlas “impunes”, bajo el argumento de que han “usurpado” el espíritu de las “verdaderas”, suena a juicio de Dios. Recuerda esa antigua imposición patriarcal según la cual las mujeres honestas deben condenar a las de conducta impropia, cuando es bien sabido que la línea divisoria la traza el criterio masculino.

No son mujeres las propietarias de los grandes consorcios editoriales ni las dueñas de la crítica y el poder en los medios literarios. Por el contrario, son ellas las que han creado muchas editoriales marginales -castigadas por llamarse feministas- y luchado por darle visibilidad a la obra de escritoras desconocidas. Pelear con las estrellas no les interesa; las dejan en su opción de brillar solitarias. Lo que les importa es apropiarse de espacios tanto tiempo negados y usurpados por la crítica de visión masculina. Véanse las antologías y enciclopedias, incluidas las venezolanas, si se duda de esta exclusión.

En El Universal, 3-17. Caracas, 28 de septiembre de 1998

## Premios y castigos

En 1984 gané el premio de cuentos de El Nacional. Frecuentaba mucho entonces la amistad de Miguel Otero Silva y de la que era entonces su esposa, Mercedes Baumeister; probablemente por ello circuló la especie de que la poderosa mano de Miguel había inclinado la balanza a mi favor. Más que contra mí, entonces completamente desconocida en el medio literario, se trataba de una ofensa para él, y desde luego para los miembros del jurado, que fueron María Fernanda Palacios, Carlos Noguera y Ben Amí Fihman; pero no le di mayor importancia en comparación con la alegría que significaba el premio, el cual tuvo, sin duda, un efecto autorizador para mí y me empujó a trabajar intensamente en lo que terminó siendo mi primera novela, *El exilio del tiempo*.

Miguel la leyó y la envié con una carta suya dirigida a la que fue su agente, la mítica Carmen Balcells. Probablemente, sin su presentación, el manuscrito no hubiera traspasado la infinita lista de espera. Debo decir que la agencia mantuvo conmigo una correcta correspondencia durante algún tiempo, pero, entre líneas, fui comprendiendo lo infructuoso de aquellas gestiones, de modo que a fines de 1985 la introduje en Monte Avila, donde recibió la entusiasta aprobación de Juan Luis Delmont. El contrato fue firmado rápidamente, pero dos años después retiré el manuscrito puesto que, al no publicarse el libro en dos años, se había vencido. Pasaba el tiempo e iba acumulando manuscritos en la gaveta. Intenté de nuevo la búsqueda de publicación en España, esta vez gracias a la ayuda de Mariano de la Cruz –un psiquiatra muy relacionado con el mundo intelectual de Barcelona, y con vínculos de amistad con venezolanos. De ese modo hice algunos contactos con varias editoriales importantes y guardo una estimulante carta de Beatriz de Moura, que sintió un arrebatado interés por varios de mis manuscritos, especialmente,

“Doña Inés” que en ese momento tenía el título de “El juego de los opuestos”; interés que lamentablemente para mí no culminó en la publicación.

Fue de nuevo el entusiasmo de Juan Luis Delmont el empujón que me hizo volver a introducir *El exilio* en Monte Avila, entonces bajo la presidencia de Rafael Arráiz. De este modo fue publicada en diciembre de 1990, con dos reediciones. Surgieron entonces dos posibilidades de traducción. Una en Francia, motorizada por Gustavo Guerrero, y otra en Alemania, a través de la agente literaria Ray-Gude Mertin, especializada en literatura latinoamericana, quien se había puesto en contacto con Monte Avila con el interés de promover a algunos novelistas venezolanos. Ninguna de las dos se materializó. De Gallimard me quedó una breve pero invalorable carta de Severo Sarduy.

Varios años después, en 1996, conocí en Frankfurt a Ray-Gude y pude comprobar en los archivos de su computadora la gran cantidad de inútiles gestiones que había realizado en mi favor, y en el de otros autores venezolanos. Ese viaje a Alemania fue con motivo del simposium que organizó Karl Kohut en Eichstätt. Recuerdo la presencia de traductores, periodistas, y creo que también algunos editores, todos ellos demostrando un alto interés por la literatura venezolana; creo que Denzil Romero estuvo casi convencido de que sería traducido.

Volví a Alemania en 1997, invitada por Ray-Gude Mertin para el encuentro de Interlit en Erlangen. Era la tercera vez que me invitaba. La primera, en junio de 1993, para Interlit 93, y la segunda, en octubre del mismo año para la Feria de Frankfurt. Tuve que desistir en ambas ocasiones por razones personales, y mi ausencia provocó, al parecer, la ira y decepción de la crítica austriaca Edna Pfeiffer, quien había preparado un largo cuestionario para mí, además de haber trazado la difícil genealogía de los personajes de *El exilio del tiempo*. Cuando la encontré en varias oportunidades posteriores, en lugares tan alejados como Boulder,

Washington o Guadalajara, entendí que ese tiempo perdido conmigo no me lo había perdonado.

Ray-Gude, muy familiarizada con el mundo brasileño, estaba a punto de creer que una “macumba” se cernía sobre mí impidiendo que atendiera sus invitaciones. En ese tercer y tardío intento creo que solamente quería demostrar que había hecho todo lo posible por mi promoción internacional, y que si no lo había logrado, no era su culpa. En verdad no encuentro ninguna razón por la que debía lograrlo, y después del Interlit 97, su agencia terminó cordialmente la relación conmigo. De ese encuentro, y de su extensión en Berlín, para La Casa de las Culturas del Mundo, guardo un recuerdo ambivalente. Conocí a algunos escritores que me resultaron más bien personajes literarios, a otros muy divertidos, y a algunos perfectamente olvidables. Pero, en todo caso, la idea de ser (o mejor dicho, tener que ser) una escritora exótica, exilada, exhilarante, o execrada, al gusto europeo de lo que es una verdadera escritora latinoamericana, no me va bien.

Retomando el hilo de las publicaciones, vuelvo atrás. En 1991 introduje el manuscrito de mi segunda novela, *Doña Inés contra el olvido* que salió a fines de 1992, todavía bajo la presidencia de Rafael Arráiz y la gerencia editorial de Silda Cordoliani. En 1993 envié una novela titulada “Eco de goce ajeno” al premio La sonrisa vertical, de Tusquets Editores, en Barcelona, y obtuvo un buen lugar entre las finalistas. Tiempo después me llegaron algunas noticias un tanto extrañas, como que “a la novela le sobran veinte páginas”, “que se había producido una llamada a Caracas”, cuyo contexto ignoro, y que permitían tejer hipótesis más o menos detectivescas, pero lo cierto del caso es que traté de que la editorial la publicase, puesto que las bases del premio le otorgaban derechos sobre las obras finalistas. La respuesta fue escuetamente negativa.

Creo que fue por esa época cuando Alejandro Rossi, muy generosamente, se ofreció a intentar una gestión con Jorge Herralde de Anagrama. Sé de cierto que

Rossi puso mucho empeño en ello pero la respuesta fue igualmente negativa. Aparentemente los informes de lectura eran contradictorios, pero he aprendido que eso es lo que se dice en vez de decir: no. Esa misma respuesta obtuvo mi amigo Heinz Sonntag, cuando envió un ejemplar de *Malena de cinco mundos* a un importante grupo alemán.

Desde el punto de vista internacional, donde creo que las autoras venezolanas han encontrado mayor recepción es en los Estados Unidos. Las universidades norteamericanas tienen mucha curiosidad por la literatura escrita por mujeres, y algunas profesoras se han interesado en estudiarla para tesis doctorales, antologías o libros de crítica. He encontrado en ese medio una gran solidaridad y he ganado algunas sólidas amistades. Por otra parte, la crítica académica es, a mi juicio, fundamental. No tengo dudas de que mi escritura ha entrado en diálogo con lo que los críticos han tenido a bien escribir sobre ella.

Mi primer contacto con el medio académico norteamericano fue en Brown University, en 1991, con motivo del Simposium de literatura venezolana que organizó Julio Ortega; allí conocí a Gloria da Cunha-Giabbai –actualmente profesora de Morehouse College en Atlanta- quien escribió el primer libro que se ha publicado sobre mi trabajo. También me incluyó en una selección de cuentistas hispanoamericanas –para la cual me pidió cuentos de otras venezolanas, mas ocurrió lo que dice Balza: nadie contestó la carta- y ha producido además varios artículos sobre mis novelas. Otros nombres que debo mencionar son Gloria Romero-Downing –venezolana de origen-, Fabiola Franco, colombiana; Barbara Mujica –peruana de origen; Elías Ramos, Edith Dimo y Ana Emilia León, venezolanos radicados en los Estados Unidos desde hace mucho tiempo; Anabella Acevedo-Leal, guatemalteca. Michael Doudoroff es un impenitente lector de poesía venezolana, y también un gran amigo. A todos ellos les debo el interés por mi trabajo que se ha manifestado de distintas maneras, siempre provechosas.

Con *Vagas desapariciones* y *Malena de cinco mundos* incursioné fuera de Monte Avila, que atravesaba uno de sus cíclicos difíciles momentos. *Vagas desapariciones* fue publicada por Grijalbo. El asunto se enredó porque el contrato y los primeros acuerdos los llevé a cabo con Manuel Morales. Resultó que casi termina preso en España a causa de la neblina que envolvía su contabilidad, y desapareció de estos predios. La novela salió finalmente en 1995, poco antes de la Feria de Guadalajara, ese año dedicada a Venezuela. Varios de los asistentes teníamos algún libro publicado en Grijalbo, ni un solo ejemplar en la Feria. No recuerdo las razones que me dio Diego Pampín cuando le pregunté por esa ausencia, pero la verdad es que poco importan. En la Feria de Caracas del año siguiente mi libro no estaba, y creo que tampoco los de los otros escritores que infelizmente también habían publicado en esa casa. Le pregunté al vendedor del estand por mí, y dijo no conocerme. Unidos estos datos a la inexistencia de la novela en las librerías, tomé la decisión de comprar los ejemplares restantes, y los obtuve a precio de saldo.

Malena viajó a México por su cuenta y riesgo, y recibió una contundente negativa de Alfaguara. Lamentablemente creo haber perdido el fax, pero si la memoria no me traiciona, la editorial me explicaba que sólo publican obras de calidad. Aprendí que no se puede enviar un manuscrito a ciegas. Es necesario tener algún padrino o madrina que lo introduzca; igual lo rechazan pero, al menos, la correspondencia es más amable. Encontró refugio en un pequeño editor y distribuidor de libros en español en los Estados Unidos, de origen peruano, y si bien tuve que hacerme cargo de los problemas de distribución local, al menos la novela pudo aparecer. Abrevio los imposibles faxes a Lima, intentando comunicarme con el impresor, quien siempre parecía estar almorzando, y otros detalles que ahorro al lector.

La historia de Malena ha sido complicada, y ha tenido casi tantas vidas como su protagonista. En manuscrito la envié en 1992 a un concurso convocado por las

Cortes de Aragón, en Zaragoza, en conjunción con un grupo editorial de nombre Grupo 2000, que se preciaba de haber publicado algún libro de Cortázar. El premio Garcilasos parecía estimular la participación de autores latinoamericanos y formaba vagamente parte de las celebraciones del Quinto Centenario. Así al menos decía la gacetilla de prensa que leí en un diario de Caracas. Unos meses después llegó un fax anunciándome que lo había ganado.

Recibí esa noche varias llamadas de periodistas españoles, algunos de ellos de periódicos prestigiosos, que me hacían innumerables preguntas, sospechosamente poco relacionadas con la literatura, y mucho más con las telenovelas. Era la época en que “Cristal” causaba furor en la península, y los entrevistadores querían saber mi opinión acerca de las razones por las cuales “Por estas calles” no había tenido el mismo éxito de audiencia en los hogares españoles. Casualmente, un sobrino mío estaba haciendo una pasantía en España y le pedí que me consiguiera los periódicos. Me dijo que no había encontrado nada. Al principio dudé de él, pensando que un joven tendría cosas mejores que hacer que leer la prensa española buscando noticias de su tía, pero fui injusta. La “asistente” del Grupo 2000 prometió enviar las reseñas y todavía las estoy esperando, de modo que, aunque parezca paranoico, tengo la impresión de que los tales periodistas no lo eran.

Unos días después recibí una cordial llamada de Leopoldo Linares, quien era en ese momento cónsul de Venezuela en Barcelona. Me dijo que había asistido a la declaración del premio en representación mía y que había sido un gran evento. Me pareció de nuevo un tanto sospechoso que la declaración del premio se hubiera consumado a las 48 horas del fallo, tomando en cuenta que la autora ganadora vivía a cierta distancia, y supuse ingenuamente que trataban de evitarse el problema de financiar mi asistencia. Así las cosas decidí esperar noticias de los editores pero estos nunca se encontraban en la oficina ni respondían las llamadas.

A todas éstas, cuando Linares llamó desde Barcelona para dar la noticia a El Universal, el duende actuó inconsideradamente con la pobre Malena, y la noticia decía que era Linares el autor ganador, lo que lo obligó después a un desmentido.

El premio resultó ser fantasmático. Nunca me pagaron la cantidad estipulada, nunca logré que me contestaran el teléfono, y la lista de faxes que yo envié tratando de averiguar algo sobre el destino del libro fue cuantiosa. Pasó el tiempo y aproveché un viaje para intentar una vez más el contacto con quienes parecían borrados del mapa. Y lo estaban. Logré finalmente hablar con alguien que se identificó como director del Grupo 2000 y me dio una cita en Zaragoza, para la entrega del premio, a la cual asistirían el Presidente de las Cortes de Aragón, y no sé si el Rey Juan Carlos y el Papa. Me disponía a viajar de Madrid a Zaragoza cuando un mensaje recibido en el hotel me advertía de que no viajara al día siguiente porque habían surgido algunos inconvenientes. Llamé a Linares, quien muy amablemente se trasladaría a Zaragoza para el magno acontecimiento, y le dije que, por mi parte, yo regresaba a Venezuela. El prometió enviarme un ejemplar del libro –cuya existencia aseguraba- y así lo hizo.

Se trataba de una edición pirata, casi un machote, con tal número de errores, aun en la portada, que lo hacía impresentable. Supongo que fabricaron algunos ejemplares rápidamente. Pero no me amilané con todos estos sucesos y volví a la guerra de los faxes. Una instancia de tan sólida historia como las Cortes de Aragón no podía dejarme sin respuesta. Me sentía tal cual Doña Inés, escribiendo memoriales de agravio al Consejo de Indias, pero al menos a ella le contestaban. Escribí entonces a la Asociación de Editores de España, de quien recibí una compungida carta expresando que no se explicaban tan taimado proceder, y como último recurso volví a Mariano de la Cruz quien me dio el nombre de un abogado experto en derechos de autor. El abogado Jordá, o algo así era su nombre, me respondió después de unas semanas diciéndome que me sintiera libre de publicar

mi novela con quien quisiera porque el Grupo 2000 no tenía domicilio registrado. Me quedaba una última instancia para presentar mis memoriales: dirigirme personal e individualmente a cada uno de los miembros del jurado, uno de los cuales era el presidente de la Real Academia de la Lengua. Deseché esa opción porque me pareció que se acercaba peligrosamente a una querrela infinita.

El misterio llegó a su fin en 1997. El escritor José María Conget, zaragozano, y entonces director del Instituto Cervantes de Nueva York, me prometió averiguarlo y lo hizo. En la espléndida biblioteca latinoamericana que había acumulado en el Instituto, reposaba un ejemplar de la edición pirata y se sorprendió mucho de saber lo que yo le conté. De ese modo emprendió una investigación y meses más tarde recibí su llamada. La historia era sencilla, y es increíble que siendo venezolana no la hubiera intuido. Se trataba de un pequeño acto de corrupción administrativa por parte de los organizadores, quienes se habían quedado con el dinero otorgado por las tales Cortes, o en conjunción con algún funcionario de las mismas. Quizá crearon el premio para eso, o se les ocurrió después. A tanto no llegó Conget en su investigación. Me propuso intentar un tortuoso reclamo del metálico, pero, los alcances de tal empresa rebasaban mis condiciones de salud mental, de modo que preferí olvidar que alguna vez gané ese premio. En fin, esa fue la historia del “premio de España”, como me preguntaba la gente. Lo irónico es que hubo quien pensó que “esos premios de España”, tanto el de Zaragoza como la mención de finalista en *La sonrisa vertical*, se debían a “mis contactos”. A la luz de los resultados, tales contactos parecieran haber sido mis mejores enemigos.

Regresé a “la casa”, esta vez bajo la presidencia de Alexis Márquez Rodríguez, con *Los espectadores del acorazado Potemkin* y la reedición de *Doña Inés contra el olvido* -en la que puso gran empeño Wilfredo Machado, en ese momento gerente editorial-, ambas publicadas en 1999. Esta última novela había recibido el Premio Pegasus de la Corporación Mobil, que comportaba la traducción al inglés y publicación en los

Estados Unidos y Reino Unido. Algún imaginativo escritor concibió la sospecha de que la fortuna había recaído ignominiosamente en mí, esta vez gracias a mis entendimientos eróticos con algún miembro del jurado, pero ya, a esas alturas, había desarrollado una piel de hipopótamo.

Cuando a menos de un año de haber publicado mi primera novela, Mariela Sánchez Urdaneta –entonces directora de la Dirección de Literatura del Consejo Nacional de la Cultura- me colocó en la mesa inaugural del Congreso de Escritores que organizó en 1991, un cierto aire de advenediza rodeaba mi presencia. Era alguien que había aterrizado en la mansión de la literatura venezolana sin derecho de piso. Quizá si hubiese llegado directamente desde mi casa, la sensación de ser una ciudadana bajo sospecha hubiese tenido sobre mí otros efectos, pero lo cierto es que venía de una bastante larga experiencia como profesional de la salud mental, de trasegar por muchas instituciones públicas y aulas, y de haber encabezado un movimiento de disidencia en el pequeño pero intenso mundo psicoanalítico venezolano, de modo que estaba acostumbrada a convivir con los ritos y cultos de las pequeñas tribus. En cuanto al derecho de piso, por alto que fuese el precio, creo que lo he pagado; ahora, aceptada como pisataria, mi saldo deudor ha incorporado nuevas acreencias pero entiendo que son inevitables y quizás hasta saludables.

Olvidaba mencionar que Luisa Rondón intentó en algún momento convertirse en agente literaria de libros venezolanos y propuso alguno de los míos a Norma en Colombia, sin obtener siquiera una carta de respuesta, de modo que ella -al igual que Kira Kariakin- tuvo que renunciar a un oficio que pareciera entre nosotros imposible. A ambas les agradezco mucho el empeño que pusieron. Por cierto, que en una oportunidad intenté hacer contacto con alguna agencia literaria española pero la respuesta fue que no recibían más manuscritos por el momento.

Después de que *Doña Inés* fuera publicada en inglés, he recibido una buena cantidad de e-mails de editoriales interesadas en la traducción o republicación, pero

hasta la fecha no superan ese momento inicial. Generalmente comienzan mostrando un enorme apremio y pidiendo con absoluta urgencia el libro, así como recuentos acerca de mi curriculum; pasan luego a una etapa intermedia en la que escuetamente acusan recibo de lo enviado, y finalmente el silencio de las esferas se escucha en mi computadora. Sin embargo, atiendo puntualmente sus requerimientos, más que nada por lo que ya mencioné de Balza: no quiero que digan que los venezolanos no contestamos las cartas. Con cierta frecuencia recibo también comunicaciones de posibles traductores; las contesto con amabilidad y sin ninguna expectativa. También de tesisistas que requieren información. Tomo tiempo en ayudarlos, a sabiendas de que no todos culminan su propósito, pero la investigación académica es para mí, como ya dije, un espacio privilegiado. Por ello, la atención que mis novelas han despertado en algunos críticos venezolanos, de los que debo mencionar de manera muy especial a Roberto Lovera De Sola y Luz Marina Rivas, me ha servido de apoyo en los momentos en que me ha parecido estar enfrentada a la más inútil de las tareas

Con cinco novelas publicadas -tres de ellas con el sello de Monte Ávila-, el lector pensará que no me resulta preocupante la próxima publicación, y sin embargo, no es así. Siempre tengo la impresión de comenzar de nuevo. Una incertidumbre, que creo otros compartirán conmigo, acerca de quién será el feliz editor que recibirá mi manuscrito. He adquirido, ciertamente, más aplomo y confío en que algo surgirá. En todo caso, para algo debe servir el tiempo vivido que no sea sólo envejecer, y he aprendido a esperar, en esto y en lo demás.

Por otra parte, creo estar en paz con la pequeña escala del mundo que ocupa la literatura, y el mínimo espacio que cada escritor ocupa dentro de ella. Valga como ejemplo la experiencia de haber sido residente en el Bellagio Center de la Fundación Rockefeller, en Italia. Se dan cita allí escritores, intelectuales e investigadores de gran talla. Y sin embargo, la mayoría de las veces no se conocen

entre sí; salvo que se trate de Susan Sontag o alguien de su clase, es un encuentro de, literalmente, ilustres desconocidos. ¿Por qué razón, por citar un ejemplo, debería conocerme a mí Tracy Kidder, un novelista norteamericano que ocupa los primeros puestos de ventas, y que, para no dejar, es Premio Pulitzer y ganó el National Book Award, si yo nunca había escuchado su nombre? Pero también, y más importante aún, creo estar en paz con la diminuta representación de la literatura en el diálogo social venezolano. He llegado a sentirme cómoda dentro de ella, y he aprendido a escribir al margen del desprecio que respiran buena parte de los intelectuales, editores, críticos y otras especies relacionadas –para no hablar de los sectores ilustrados-. También he aceptado que, al revés de los bomberos que no se pisan la manga, los escritores son con frecuencia entusiastas practicantes del arte de la autodestrucción. Estoy bastante convencida de que una de las causas del bajo impacto de la literatura venezolana –fuera y dentro del país- se relaciona con lo que llamé el canibalismo tribal. El rebajamiento del otro conduce inevitable y profundamente a la autoderogación. Pero, más allá, a lo largo de los años he creado y mantenido amistades invalorable; citarlas sería con toda seguridad incurrir en imperdonables omisiones.

En resumidas cuentas quiero comenzar la primera década del XXI con la tranquilidad de que, por mi parte, he intentado todo lo posible en cuanto a darle curso a mis propios libros. No es solamente un asunto de divulgación del propio trabajo, lo que, por otra parte, es perfectamente legítimo, sino de respiración. La literatura venezolana vive en el aislamiento y ese encerramiento no la beneficia. Crea una atmósfera hermética. Espero que los escritores de las generaciones jóvenes encuentren mejor suerte y pareciera haber algunos índices de ello; la edad, en este asunto, también es importante, sobre todo porque las nuevas generaciones han ido desprendiéndose de una cierta ética malditista según la cual el éxito, así sea mínimo, indica la presencia de un mal escritor. Por último, no

debo omitir que, en cuanta oportunidad se ha presentado, he tratado de dar a conocer las obras de los autores venezolanos. Tengo mis gustos, por supuesto, pero no he pecado por silencio.

## **II. Escribir en el futuro**

## El escritor ante el siglo XXI

*Intervención en el Congreso Nacional de Escritores. Consejo Nacional de la Cultura.*

*Caracas, Casa de Andrés Bello, 25-29 de noviembre de 1991*

Mi presencia en este foro, acompañando a escritores de tan alto prestigio, creo que sólo se justifica por el criterio de los organizadores de incluir una voz que pertenezca al movimiento que el crítico Juan Carlos Santaella ha dado en llamar “los nuevos románticos”, para así designar un ciclo narrativo iniciado alrededor de la última década del siglo.

No es ésta una exposición de corte académico, sino más bien la expresión de algunas reflexiones, no demasiado sistemáticas, que esta ocasión me invita a poner en limpio, y que para darle algún orden, se desarrollan en torno a tres preguntas. En este momento finisecular, ¿para cuándo escribimos?, ¿para quién?, ¿qué escribir?

Tengo la creencia, quizás infundada, pero que de alguna manera quedó en mí a partir de la lectura de los clásicos, de que hubo un tiempo, un “antes” impreciso, en el cual el escritor escribía para la eternidad. Sin ir tan lejos como a las tragedias griegas, la literatura medieval o el Siglo de Oro español, obras como *La Búsqueda del Tiempo Perdido*, *La Guerra y La Paz* o *La Montaña Mágica* parecieran monumentos literarios, contruidos con la lentitud y la perfección que sólo el deseo de ser inmortal podría sostener, y dirigidos a lectores que los leerían por los siglos de los siglos. Pienso hoy que expresaban también la confianza de la humanidad en su perdurabilidad, de la cual la historia de la literatura era un testimonio. Pero por un lado ha marchado la literatura, como un fundamento perenne, y por otro la vida, en la cual las guerras no han dejado de sucederse, cada vez más perfeccionadas, poniendo de manifiesto que la desaparición de la humanidad no es sólo un miedo

atávico sino una amenaza muy concreta que estuvo presente entre las décadas de los cuarenta a los ochenta, y que ahora, en los noventa, ha entrado en una tregua cuya duración sería imposible de profetizar.

Hasta hace pocos años se consideraba una auténtica renovación literaria a los autores del llamado boom latinoamericano. Hoy, en el espíritu del tiempo, se siente la necesidad de dejarlos atrás, de “superarlos”, aunque la mayoría de ellos está en edad de producción y con publicaciones recientes. Esta impresión de caducidad afecta a todas las manifestaciones humanas en la medida en que es una característica de la época que no podemos sino aceptar.

El mundo editorial ha dejado ya de ser ese nostálgico taller artesanal en el que convivían arriesgados editores, tipógrafos anarquistas y escritores bohemios, con frecuente centro de tertulias y de publicación de textos revolucionarios, para convertirse en el mundo de las transnacionales del libro, cuyos propietarios rara vez leen lo que publican, y el autor es, lo quiera o no, una imagen que forma parte de ese mundo y sobre quien recae la caducidad de la imagen publicitaria. Ni el escritor más purista puede verse libre de ello, si desea ser publicado. Sin embargo, cuando veo en la tapa de un libro el número de ejemplares impresos, no puedo dejarme de hacer la siguiente consideración: estos son los vendidos, ¿cuántos serán los leídos?

Esta consideración lleva a la segunda pregunta. ¿Para quién escribimos? En una reciente entrevista, decía Salvador Garmendia que primero los escritores escribían para los lectores, luego para los críticos, y ahora para los editores. En realidad la literatura fue siempre minoritaria. A veces se recurre al tópico de que “antes” se leía más, lo cual deja de lado la realidad contundente de que nunca ha habido en la historia el número de lectores que hay ahora, y ello por una razón muy simple, como es que la alfabetización masiva es un fenómeno que no tiene más de cincuenta años en la historia de la humanidad, y eso en los países de alto desarrollo social. Sin embargo, la sociedad contemporánea desarrollada presenta dos paradojas

con respecto a la recepción de la literatura. La primera es que nunca se habían publicado tantos libros como ahora, y no me refiero a la sub-literatura, sino al cuantioso número de escritores de calidad que llenan las colecciones de las grandes editoriales internacionales, de los que con frecuencia en Venezuela no tenemos noticia. En su multiplicación asombrosa, el libro parece sufrir el fenómeno de la saturación y de la sobre-información que termina por banalizarlo. Del mismo modo en que, sentados cómodamente frente al televisor, pasamos insensiblemente de la propaganda de salsa de tomate al bombardeo del Golfo Pérsico, el lector potencial está sobre-estimulado por miríadas de libros, anulándose unos a otros dentro de la incalculable oferta al lector.

De este tema de la banalización de la información, algunos cineastas actuales han extraído escenas inolvidables; valga la referencia a la cultura audiovisual porque en ellas estamos inmersos, y plantea la segunda paradoja, o si se quiere la sorpresa de la historia, en el sentido de que precisamente, cuando una población mayoritaria tuvo acceso a la lectura y al tiempo libre para ejercerla, por efecto de las mismas transformaciones sociales y económicas que lo permitieron, se produjo la cultura audiovisual que avasalló la cultura verbal. Utilizo la palabra avasallar porque los escritores, lo confesemos o no, nos sentimos un poco arrinconados por el mundo de la imagen. De ninguna manera me sitúo en la posición de adscribir a la literatura la belleza y el valor, dejando para el cine y la televisión y/o algún otro medio audiovisual lo vulgar y espurio; ni me parece cierta la afirmación de que solamente la palabra contiene la posibilidad de suscitar en los hombre la imaginación, la fantasía o la evocación. Pienso que el siglo XXI exigirá del escritor profundizar una tendencia que ya de hecho ocurre, y es verse a sí mismo como uno de los posibles tipos de creador, cultivado y honrado por minorías que quieran seguir disfrutando el poder de la palabra, pero nunca más ese ser casi divino que poseía el secreto de inventar el mundo.

Para nuestra tranquilidad, dicen los expertos del mercado del libro que éste no desaparecerá, y si los escritores aceptamos plantearnos como una opción más, entre otras muchas, desacralizando el oficio, es posible también que logremos más adictos al vicio de leer. Sirvan de ejemplo las experiencias recientes producidas en Caracas, en torno a la lectura de textos poéticos, en el contexto de espectáculos de música y danza, que combinan la modernidad con la tradición medioeval, y que tuvieron su primer iniciativa en encuentros realizados por poetas que pertenecen a “la primera generación completamente audiovisual”, para decirlo en la categoría agudamente acuñada por Silda Cordoliani.

Queda en el aire la pregunta de para quién se escribe, y no puedo disipar la fantasía de que, finalmente, el mejor destino que pueda imaginarse para cualquier libro del siglo XXI es una biblioteca, en la cual uno de miles de investigadores lo eligiera, entre otros miles, para utilizarlo en una breve cita en una tesis que se guardará en otra biblioteca, donde otro investigador lo eligiera entre otros miles, para que algún otro investigador lo revisare, entre otros miles, y así sucesivamente, hasta quizás llegar a imaginar un relato borgiano-orwelliano, en el cual un poderosísimo ordenador fuera mezclando los textos en uno solo, de acuerdo a menús de opciones que sintetizaren miles de operadores, que quizás conviven en una abadía benedictina diseñada por Umberto Eco.

Pienso que ante el siglo XXI el escritor se ve en la situación de intentar escribir con la mayor perfección de la que sea capaz, porque hay cientos de excelentes escritores, en todas partes del mundo, que allí están para recordarle su exiguo lugar, y a sabiendas de la efímera permanencia de su obra. Lo que finalmente no es sino la expresión de la disolución de la grandiosa identidad del escritor y la relación de todos los seres con el tiempo; la exacerbación de la conciencia de intrascendencia y sin sentido que experimentamos todos a fines de este siglo.

Queda la tercera pregunta ¿Qué escribir?, y también, ¿cómo? aunque prefiero escapar de las preceptivas porque empiezan por ser pedantes y terminan por ser autoritarias. Parte de los cambios ocurridos en la identidad del escritor es que ha perdido vigencia como protagonista en la vanguardia de las ideas.

En el mundo se ha decretado la muerte de las ideologías. Se ha decretado también la muerte de las utopías y de todo proyecto que tenga algún resabio de totalitarismo, entendiendo por ello no sólo el sinónimo de dictadura con que se lo utiliza ahora, sino también lo que se entendía en los años sesenta, es decir, que todo fuera renovado para todos. Estas muertes -la de la ideología y la de la utopía- no estaría muy segura de que han ocurrido. De lejanas clases de filosofía creo recordar que el liberalismo lo inventaron en el siglo XVIII y toda proposición que contenga una concepción acerca de la relación de los sujetos sociales es, por definición, ideológica, así como todo bienestar que se proponga como resultado de un proyecto, por pragmático que luzca, es fatalmente utópico, puesto que aún no ha tenido lugar. Quizá lo ocurrido sea más bien un cambio de signo de la ideología y la utopía, en el cual ha sido también decretado que los intelectuales no tiene nada que decir. Estos decretos a muerte llevan a la conclusión de que lo que el mundo espera de los escritores es la producción de historias amenas para distraer al ciudadano del estrés. En la novelística europea actual comienza a observarse esta consigna y quizá sus estragos. No puedo negar que la idea de escribir solamente para entretener me resulta un difícil trámite, y confío en esa propiedad del lenguaje que es decir siempre más de lo que dice, en la que puede refugiarse la rebeldía del escritor a aceptar tal misión. Sin embargo, en cuanto a qué escribir, me parece que asistimos a un renacimiento. Se abre una multiplicidad de temas posibles, con la alternativa también de utilizar variadísimas técnicas y de recrear todos los géneros, como también está sucediendo en el cine, y de allí se abre una gran oportunidad para la escritura.

Para finalizar, quisiera hacer un comentario sobre el panorama venezolano, sin ánimo de profecía, sino más bien de señalamiento de la perspectiva en la que me parece nos encontramos. Si bien debemos admitir que finalmente cada quien tiene el derecho a escoger sus placeres, y el de las mayorías no es leer literatura, creo que nadie estará en desacuerdo si afirmo que lo minoritario de la literatura, en Venezuela, pasa a la categoría de marginal. Para el país en su conjunto –del cual los que estamos aquí hoy no somos ni remotamente una muestra significativa-, la escasa importancia que ha tenido todo lo que podamos incluir en la categoría de trabajo intelectual, y el desprecio con que abierta o solapadamente se considera al escritor, en relación a otros creadores, para no compararlo con otros oficios, hacen saber que aún está vivo el grito decimonónico de “mueran los que saben leer y escribir”, aunque entonces fuera dicho por otras razones. Encontrar las causas y las variaciones de esta condición olvidada, por decir lo menos, del intelectual en Venezuela, excede mi conocimiento. Me situaré más bien en lo que me parece una perspectiva que permite fundar un cierto optimismo, a pesar de las trabas y oposiciones, históricas y presentes, de cuyo análisis no deberíamos eximirnos recurriendo a la arrogancia.

Esta década de los noventa sorprende al país literario con buenas noticias. El Premio Rómulo Gallegos se queda, por primera vez, en casa. La editorial nacional, Monte Ávila, despliega una política cuyos méritos no han podido ser desvirtuados ni por los críticos más recalcitrantes, y cuyos logros serán reconocidos cuando alguna vez se haga el inventario del libro venezolano. El esfuerzo de Fundarte que con un exiguo presupuesto ha ido creando un fondo editorial también espera el tiempo para ser apreciado en su justa medida. Iniciativas estatales y particulares que permiten airear la escritura y sacarla a la luz y a la discusión a través de foros, encuentros, conferencias y congresos. Narradores y poetas que comienzan a dibujar un nuevo perfil de escritor, que ya no cree solamente en el talento y el afecto

solidario para lograr el reconocimiento sino que concibe la escritura como un oficio que requiere respeto y exigencia, no sólo frente al trabajo propio, sino también frente a la sociedad a quien lo presenta. Ensayistas e investigadores literarios, a quienes la vuelta del siglo les propone una interesante perspectiva, porque este siglo XX es toda la literatura venezolana, excepción hecha de los contados predecesores coloniales investigados, y esos cien años de vida, si bien es poco tiempo en comparación a la tradición europea, son una invitación a profundizar los estudios que ya se han realizado y también a intentar llevarlos fuera de nuestras fronteras. Críticos que exhortan a sus colegas a devolver la literatura al lector, minoritario pero también existente, inteligente y capaz de leer, a quien será necesario sacar de la idea de que para acercarse a un autor nacional se exigen al menos dos maestrías en teoría literaria.

Si bien nada indica que hemos dejado atrás la barbarie, no es menos cierto que a lo largo de estos treinta años de democracia se ha constituido un sector en capacidad de recibir la literatura de su país. Un panorama, en fin, que en su conjunto resulta esperanzador y que permite pensar en la posibilidad, difícil pero no negada, de que la literatura venezolana sea un cuerpo que de alguna manera penetre la sociedad que es su más inmediata referencia, y a la vez, forme parte del universal, puesto que de él surgió. En ese sentido, la inminente aparición de nuestro reciente Premio Nacional, José Balza, en la Editorial Gallimard, parece un signo de buen augurio.

Sin embargo, más acá de este optimismo coyuntural, referido a circunstancias que se presentan favorables, si me pregunto a mí misma, qué podría escribir un escritor venezolano en estos últimos años del siglo, me siento obligada a una respuesta, un tanto personal, pero que estoy segura recoge el sentimiento de muchos. Y es que, para quien escuchó en su infancia decir que con la muerte de Juan Vicente Gómez el país había salido de la ignorancia y la miseria, que entró en

la adolescencia con el advenimiento de la democracia, que atravesó la rabiosa fe juvenil en la extraordinaria utopía de los años 60, que vio pasar por delante el ridículo milagro de la gran Venezuela para llegar a la madurez en la Venezuela de siempre, la de las promesas incumplidas y obscenamente burladas, la novela que se me ocurre posible es la novela de la decepción.

## Apuntes para la resistencia

*Intervención en el coloquio “La modernidad literaria latinoamericana frente a un nuevo milenio. El neorrealismo, ¿una respuesta a lo telúrico y a la indagación textual de la narrativa?” III Feria del Libro de Caracas, 12 de noviembre de 1994.*

La introducción del concepto de neorrealismo convoca, necesariamente, el escenario de la realidad en el cual se inserta la literatura. Lo existente como aquello que se quiere anudar desde el orden simbólico e imaginario de la palabra. Ocurre, sin embargo, que no encuentro entre lo telúrico y lo textual la disyuntiva fundamental. Tampoco entre el lenguaje y el relato. Ni la barrera comunicacional del texto textualista, ni la invitación comunicativa del texto relatante constituyen los polos radicales de una lectura de la relación entre el escritor y lo real, tal y como lo veo en la situación actual. Pienso más bien que la conciencia postmoderna del escritor se haya escindida en cuanto a su posición, su lugar, en cuanto a la legitimidad misma del acto de escribir. Habría, por un lado, una cara de esa conciencia en la cual el escritor se asume como un Yo que se dirige al Otro, a cuya lectura aspira, y quien necesita, a su vez, ser leído por ese texto. La narrativa, de acuerdo con esta posición, sería la lectura de una fracción de la realidad que alguien ofrece al otro a través de un recurso de ficción. En ese sentido se abre entre ambos, el Yo-escritor y el Otro-lector, una red comunicacional que se desata cuando el autor asume el riesgo de la publicación. Publicar quiere decir hacer de lo privado algo de otro, querer ocupar un espacio en la red social. Por eso decía antes que el privilegio del experimento o del relato no es suficiente para explicar la posición del

escritor. Sólo el escritor que se mantenga voluntariamente inédito tiene derecho a decir que su escritura no pretende llegar a otro.

El otro lado de la escisión de la conciencia del autor postmoderno lo encuentro en la posibilidad de la escritura como palabra vacía. Es decir, aquella que no pretende ofrecer al Otro una lectura posible de la realidad destotalizada. Pretende solamente la producción de un objeto llamado libro dentro de la industria del entretenimiento. Esto es, producir un relato que una vez consumido por el lector, lo deje en el mismo estado en el que se encontraba antes de leerlo.

Me ocuparé de la primera posición, y en particular, relacionada con el caso de Venezuela.

**Conciencia del escritor.** Toda sociedad adjudica a sus actores una valoración, sea ésta negativa o afirmativa, periférica o mayoritaria. Para definir cuál es el lugar que ocupa el escritor en este momento, la palabra que encuentro es *disolución*. Hemos entrado —pienso a veces— en el tiempo de la resistencia. En las páginas de los periódicos, día a día, perdemos un centímetro. En los medios radioeléctricos, nunca tuvimos mucho espacio, pero el poco que existía ha ido, sin prisa y sin pausa, desapareciendo. En las librerías, cada vez menos estantes. Los pocos distribuidores privados que manejan libros venezolanos lo hacen por mística de trabajo. En el discurso, cada vez más fantasmáticos. Nada parece indicar que es una situación transitoria, por el contrario, todas las manifestaciones se encaminan a señalar que la escritura pasa a la clandestinidad. Esta pérdida de visibilidad tiene su efecto más grave en la propia conciencia del escritor. En la autodevaluación que se deriva de ella, y que puede conducirlo a la cancelación de la palabra. Por otro lado, el sensible estrechamiento del panorama editorial que, evidentemente, se irá pronunciando, juega en el mismo sentido.

Para comprender la autodevaluación del escritor mencionaré tres factores fundamentales, sin orden de privilegio. El primero es la basura comunicacional que

enturbia la red social y que impide otro diálogo. El segundo es el monopolio ideológico que han ejercido los partidos políticos impidiendo, o al menos dificultando, la memoria cultural totalizada. El tercero es la negación de todo valor que no se pueda medir en cifras, impuesta por los grupos económicos dirigentes, que en Venezuela son particularmente salvajes. Todos tres han configurado un panorama de devastación cultural, encubierta por el auspicio de algunas manifestaciones artísticas, fundamentalmente plásticas, musicales y teatrales, y generado un silencio del discurso intelectual, paradójico con el régimen de libertades políticas del que mal que bien hemos disfrutado. El silencio no sólo lo imponen los dictadores.

**La ecuación dinero-cultura.** No haré el falso elogio de la pobreza ni duermo en la ingenuidad de considerar que el dinero ensucia a la cultura. Sin embargo, la particular condición que en Venezuela ha tenido el objeto cultural merece algunas consideraciones. En general ha recorrido la misma suerte que el resto de los objetos sociales. Entró dentro de una proposición consistente en la sustitución de las ideas por las cosas. Una reificación del sujeto que se avenía muy bien con la bonanza petrolera, y que ahora plantea un problema social y políticamente insoluble. El venezolano fue conducido a pensar que su felicidad era el consumo del objeto, y que ese objeto debía ser renovado permanentemente. Podría decirse que ésta es también la ideología de todo el mundo desarrollado, sin embargo, creo que tuvo para el país un efecto más devastador porque se instaló en una débil matriz cultural. En todo caso, siendo éste un tema que excede los límites de estas notas, lo que me parece importante señalar es que la cultura fue concebida como un regalo, un adorno, un complemento, y nos hemos acostumbrado a confundir su importancia con su costo. La cultura cuesta, por supuesto, pero no se mide en dinero. Se mide por el grado de sensibilidad que una sociedad determinada muestra ante sus propias posibilidades creativas, y por el esfuerzo personal de sus

actores en construirla. En Venezuela, desde el Estado hasta los propios intelectuales, nos hemos acostumbrado a pararnos frente a ella, como quien frente a un cuadro sólo se le ocurre pensar en cuánto costará. Para decirlo rápidamente, ha sido una cultura a los realazos, una cultura del gasto cultural, y de acuerdo con esta ecuación, si hay menos recursos, hay “menos” cultura. Este es el pensamiento degradado al que nos quiere someter la obscena fascinación que produce la riqueza.

La segunda consecuencia de esta ecuación ha sido el permanente espíritu de sustitución, que no es necesariamente renovación, derivado de la obsolescencia calculada por el mercado. La idea de que todo producto nuevo será mejor, y que, por lo tanto, la sustitución del anterior es un signo de progreso, es conveniente para el capital, pero devastadora para la cultura. El esfuerzo de corto aliento por la recompensa inmediata representa una contradicción fundamental porque la cultura es siempre de largo alcance. La cultura es siempre, y precisamente, el pequeño esfuerzo sostenido durante siglos por un pueblo. El cortoplacismo, la improvisación, la permanente negación de lo anterior, el ánimo fundacional que ha marcado nuestra vida social, son también signos del destino de la cultura. Nada se sostiene, todo es, como el verso de Neruda, un corto amor y un largo olvido. Ni las personas en sus cargos, ni las instituciones en sus fines, ni los proyectos en sus metas. Me atrevo a decir, a riesgo de ser calificada de exageración, que basta con que algo empiece a funcionar para que sea de inmediato desmantelado. Cuántas revistas empezadas y discontinuadas, cuántos planes paralizados o “reestructurados”, cuántas y cuántas veces las movilizaciones de personas y de ideas, en espera de nuevos fundadores, que lanzarán nuevas “estrategias”. La cultura, al fin y al cabo, no es sino la expresión de lo que somos, y nuestros proyectos culturales se mueven al mismo ritmo con que los establecimientos comerciales se remodelan o desaparecen. Se montan por un rato, mientras la ganancia es óptima, y luego se venden.

**Lugar del escritor.** En una inevitable y brevísima mirada retrospectiva a las relaciones de la literatura venezolana contemporánea con sus escenarios de producción e inserción, podríamos señalar tres momentos. El primero corresponde a las décadas de los años 50 y 60, en las cuales se presenta una bifurcación que confiere al escritor y al acto de escribir un sentido de alguna manera preexistente. La realidad política estaba en ese momento envuelta en dos proposiciones fundamentales acerca de la sociedad, entendidas como el establecimiento o el derrocamiento de un orden político y social alineado dentro del sistema mundial. Por lo contrario, en la situación actual hay un vacío de la proposición, que si bien corresponde a lo que ocurre en el resto del mundo, se hace en Venezuela más patente por la conmoción del pacto político que ha funcionado a lo largo de las últimas décadas, y por la existencia de una sociedad mucho más próxima a la disolución y el caos que en países donde la institucionalidad legitimada y el alto nivel de vida ocupan las carencias ideológicas.

En este momento, en la literatura venezolana existe un vacío, no de la escritura, sino del espacio que ésta ocupa en la red social. El escritor tiene, por así decirlo, un oficio sin lugar, que en ocasiones no pareciera trascender la propia vocación de cada escritor en particular, desvinculada del resto de sus referentes. Esta desvinculación se observa no tanto en el texto en sí, que progresivamente va llenándose de la existencia –en ese sentido, texto realista- sino en la propia conciencia del escritor, que vive un oficio cercano al sin sentido. Entre este y el primer momento mencionado, es necesario introducir la década de los 70 y primeros años de los 80, cuando por parte de los intelectuales se afirma, como consecuencia de la derrota política de la izquierda, una posición que si bien no podría calificarse de apoyo al orden social, sí pudiera recibir la adjetivación de vida paralela. Es a partir de los años 70 cuando, por parte del Estado, se da inicio a la política del subsidio cultura (recuerdo a los jóvenes que como la cultura dependía

en aquel momento del Inciba, se la comenzó a llamar “el palo insibao”). Esta política, si bien no correspondió a una legitimación de la cultura desde una perspectiva de Estado, puede considerarse una contribución a lo que comienza a llamarse “el sector cultural” –perdiéndose lamentablemente el nombre de intelectuales- y obtuvo un indudable efecto de pacificación política. Generó, por supuesto, efectos positivos en la medida en que las manifestaciones intelectuales y artísticas recibieron un apoyo, hasta el momento, sin precedentes, pero también generó efectos perversos. De ellos el que me parece más digno de análisis es la suerte de paralelismo que se fue creando entre el escritor, el intelectual, el artista, y el discurso social.

En la medida en que, por el lado de los recursos estatales, el país fue en alzada, esta situación funcionó. Hoy las cosas han cambiado radicalmente, y la escritura difícilmente puede ser asumida como un coto privado en el que se vive y se escribe sin ser importunado. Nuestra realidad se ha convertido en algo, por así decir, demasiado *real*. El paralelismo se ve conmocionado porque no hay de una parte la sociedad tranquila, opulenta, y vulgar a la que estábamos acostumbrados, y de otra, un escritor también tranquilo y dedicado a su propia literatura, con una sonrisa de burla hacia la primera. Esa escisión de la mutualidad entre el Yo del escritor y el Otro social, creo se reintegrará por obra de la propia disolución de la cual todos somos parte.

**Hacia una ética de la resistencia.** Comencé diciendo que el lugar del escritor se desvanecía, quiero concluir convocando a que intentemos su recuperación hacia una ética de la resistencia. Ciertamente que vivimos en un escenario desolado pero no podemos identificarnos en él con la única función de llorar recordando tiempos mejores en los que el Estado asumía el subsidio de nuestra producción. Menos todavía corear el impúdico lamento por la desaparición de los estafadores bancarios travestidos de mecenas. Un intelectual tiene otros dolores.

De ellos nos hemos defendido con un permanente desprecio a todo y ante todo. En una cierta negación de una sociedad que sin duda se muestra sorda a nuestra voz. Pero de alguna manera, en esta clandestinidad, a medias impuesta, a medias elegida, en que vivimos, habrá que actuar, como señalaba Julio Ortega “con el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad”. Reintegrar al Otro la lectura de nuestra realidad, no sólo a través de los libros sino por la presencia de las ideas en los canales de la red social en la búsqueda activa de espacios y tiempos alternativos para reintegrarnos a nosotros mismos. El sostenimiento, preservación y circulación de nuestro patrimonio literario exigirá una decidida voluntad porque quizás no contará con otro recurso que el de nuestra inteligencia. Si bien la sociedad venezolana pareciera ser más refractaria que otras a la penetración del discurso intelectual, no podrá ser una realidad sin lectura de sí misma, a menos que quiera regresar a la barbarie. Esperemos que no.

En “Dossier: La cultura en discusión.” El ojo del huracán. pp 31-32. Año 7. No. 24. Caracas, 1995/1996

## Ética de la literatura

*Intervención en el foro "El escritor, el editor y el periodista cultural. Problemas de ética".*

*Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 13 de mayo de 1996*

La primera pregunta que podemos hacernos al considerar el tema de la ética en relación con la literatura es si un escritor tiene una ética diferente en tanto persona y en tanto oficiante de la escritura. Me inclino por pensar que difícilmente un escritor podrá divorciar su persona de su oficio y que los códigos con los cuales estructura su comportamiento en el mundo estarán presentes en sus textos; lo que se hace espinoso de definir es si hay o no un código ético especial para quien escribe, y de haberlo, cuáles serían sus características. Se hace espinoso porque en el siglo XX la creación, en este caso literaria, ha estado asociada a dos conceptos que pueden visualizarse como contradictorios: la libertad del creador, y el compromiso, que durante varias décadas -de los cuarenta a los setenta- estuvo de alguna manera, más en unos momentos que en otros, volando sobre la literatura y el arte en general. La libertad de creación se considera amenazada en los países en los cuales los regímenes políticos prohíben al escritor expresar ideas contrarias a la ideología dominante. Podríamos citar el caso de Salman Rushdie o de Talima Nasrim, y de muchos otros que sufren o han sufrido persecuciones políticas que amenazan sus vidas, como ocurrió con el asesinato del escritor nigeriano Ken Saro-Wiwa. Sin embargo, en el último cuarto de siglo, se ha instalado un tipo de censura que no se considera censura pero que, evidentemente, condiciona la escritura. En los países en los que el libro constituye una industria importante, el escritor tiene que producir un objeto

vendible, y muy vendible. Tiene que contar historias que entren dentro de la expectativa de las audiencias de un mercado, y contarlas de un modo accesible. Es decir, ajustar su creación a ciertas pautas editoriales.

En Venezuela la situación es diferente. La creación literaria es, en su mayoría, subsidiada por el Estado, y esta condición ha producido otras consecuencias. En términos generales puede afirmarse que durante un largo período los escritores no han tenido cortapisas a la libertad de creación y que en cierta manera han escrito lo que querían escribir. Podría recordarse algún caso, como el juicio contra Salvador Garmendia por el uso de malas palabras en uno de sus cuentos, en los años setenta, pero que finalmente resultó un asunto más bien cómico.

Mi experiencia en este campo es poca. No he sufrido ningún tipo de censura en mis novelas y en mis ensayos, y sólo podría comentar el caso de un artículo para una revista del Estado en la que me pidieron sustituir un adjetivo para suavizar un comentario acerca de un determinado momento político; censura que confieso acepté.

El otro tema en relación a la ética es el de la noción de compromiso. Aquí el discurso predominante oculta una impostura porque, por un lado se exalta la libertad del creador, y su posición de no deberle nada a nadie sino a su propia creación, y por otra, como ya mencioné, se condiciona su escritura por el lado comercial. Pero, en todo caso, el discurso que manejamos en Venezuela es que el escritor debe sentir horror ante la palabra compromiso. Me parece que nos hemos tragado la píldora sin analizar el contenido. Esta afirmación de que "en el mundo" los escritores son plenamente libres y no se comprometen con nada que no sea su propia obra no es nada cierta. Primero, por el aspecto económico que ya subrayé, y segundo, porque hay en este momento muchos escritores que trabajan a partir de su compromiso con determinados proyectos sociales. Lo que ocurre es que los proyectos sociales no parten de una división del mundo en los

mismos términos que se planteaban durante las décadas de la literatura comprometida.

La noción de compromiso merece ser revisitada. El compromiso no es un estado de ánimo similar al que experimentamos cuando debemos hacer algo, más o menos en contra de nuestros deseos, porque razones de fuerza mayor nos lo exigen. En ese sentido, evidentemente, el compromiso es una disminución de la libertad. Compromiso no es escribir un panfleto en el cual el escritor cumple con un mandato superior en contra de sí mismo.

Me parece que hay en este momento muchísimos escritores comprometidos, lo que no significa que estén obligados a escribir de determinada manera o que sigan las consignas de determinadas agrupaciones. Hay autores contemporáneos cuya escritura está marcada por la fidelidad a algún tipo de visión política. Podría citar dos casos entre muchos: Nadine Gordimer, cuyas obras están relacionadas con el tema del apartheid en Surafrica, y Gloria Anzaldúa, comprometida con diversas causas pero sobre todo con el tema de los chicanos. En general, hay una importante literatura feminista que puede clasificarse como comprometida. Tanto el tema de las marginaciones étnicas como sexuales son probablemente los que más pueden registrarse dentro del ámbito del compromiso contemporáneo.

Esos autores y autoras están comprometidos con escribir aquello que les importa, aquello que les afecta, aquello en lo que están resteados, como individuos o como miembros de determinada comunidad, y creo, además, que esa pasión ha estado siempre inserta en la literatura.

No puedo imaginarme a un gran escritor escribiendo sobre cosas que no le importan, aunque a veces los grandes escritores también hacen concesiones. Y al contrario, escritores que pudiéramos considerar con cierto desprecio por su carácter eminentemente comercial, pueden tener actitudes extremadamente éticas, como sería el caso de Stephen King que aparece firmando una carta del

PEN Club en defensa del escritor chino Wei Jingsheng quien sufre un largo encarcelamiento. No puedo imaginarme que alguien construya una obra literaria sin que parta de aquello que conmueve su existencia. Comprometerse, para mí, significa "meterse con"; que quien escribe esté dentro de lo que escribe. No puedo imaginar cómo se escribe estando ausente de lo escrito. Es decir, sí puedo imaginarlo. El resultado sería fabricar un libro. Pero escribir, para mí, es escribirse a uno mismo -lo que no tiene nada que ver con la autobiografía-. Esa escritura no resulta de un compromiso adquirido con "mis" ideas, o "mis" posiciones, y mucho menos las de otros; yo soy esas ideas, esas posiciones, esas pasiones. Si no puedo escribirlas, entonces, no tengo nada que decir, y por lo tanto, no debo contribuir a gastar más papel.

Debo aclarar que no estoy estableciendo un juicio moral contra quien quiera producir un libro entretenido sobre temas intrascendentes para sí mismo, con la finalidad de ganar dinero o prestigio. Es una actividad perfectamente lícita dentro de los códigos éticos generales, pero a mí, particularmente, no me interesa leerlo. Y tampoco me interesa escribirlo.

En otra oportunidad expuse algunas ideas acerca de cómo, en mi opinión, se había tratado el tema del compromiso en Venezuela y retomaré el tema. La noción de compromiso adquirió un sentido político estrictamente, casi que pro-gobierno o anti-gobierno, y en la medida en que la democracia pacificó a los intelectuales la noción de compromiso fue desapareciendo de la literatura.

La producción literaria de los sesenta recibió el calificativo de "literatura de la violencia", cuya connotación negativa es demasiado evidente, y fue mayoritariamente contestataria del sistema político por lo que recibió también el calificativo de "comprometida". Pasado el tiempo, la interpretación que se hace del período parece apuntar a que los escritores escribían entonces de alguna manera obligados a consignar un determinado ideario, en este caso, comunista, o

al menos que su producción estaba signada por la falta de libertad. Se olvida que durante este momento el discurso social y político vivía una confrontación y la literatura se hizo presente despertando entusiasmo y rechazo. Muchos escritores eran -para utilizar la clasificación de entonces- de izquierda y encontraban una coincidencia entre sus ideas, sus aspiraciones, y la situación del país. Suponer que se escribió entonces bajo un estado de conciencia supeditada es hablar desde el lugar de quien ha adquirido para sí la garantía de una conciencia libre de mediaciones.

La subversión del sistema, el fervor que había inspirado la revolución cubana, eran signos de la época. Los escritores los leyeron -con pasión, porque su contexto, a diferencia del actual, era apasionado- y en algunos casos, cuando tuvieron participación personal, los testimoniaron. Ejemplo: Eduardo Liendo, Ángela Zago. Pasado el momento fueron derivando hacia otros temas. Ejemplos: Rafael Cadenas. Adriano González León. Tanto el poema "Derrota" como la novela *País portátil* constituyeron no sólo hitos de transparente valor literario sino emblemas identificatorios de un momento y de un país. No puedo imaginarme que fueron escritos obedeciendo consignas de Moscú o de La Habana.

En Venezuela el término de compromiso adquirió proporciones desmesuradas. Los jóvenes escritores heredaron el estigma de que sus antecesores habían estado "comprometidos". ¿Con qué? ¿Contra qué? La sociedad casi que lo había olvidado y la literatura seguía luchando contra un monstruo del que hablaban los antiguos y cuya cueva había que evitar para no ser devorado. Era necesario luchar contra el totalitarismo de las conciencias. Creo que fue un caso de contagio a distancia. La verdad es que no hubo nunca comunismo en Venezuela. La revolución pasó, como todo lo nuestro, fugazmente. La lucha política transcurrió dentro de la democracia representativa, y, reconocida la derrota por sus líderes, el asunto terminó. Pero compromiso fue,

y sigue siendo, una palabra que adquirió dimensiones de repudio a toda manifestación literaria que de alguna manera tocara la realidad circundante. Hablar de la realidad se tornó algo "comprometido". Sin embargo, por esos equívocos que juega el lenguaje, la obligatoriedad de escribir sin compromisos de ninguna especie, se convirtió en el mayor de los compromisos: el compromiso de escribir sin compromiso. El pensamiento acerca de la realidad social por parte del escritor adquirió la condición de contaminación indeseable, posición que desde luego no se evidencia en otras literaturas latinoamericanas del período.

Sin embargo, la visión de lo que es político o no, se ha ensanchado mucho más allá de la concepción de los años sesenta, cuando la polarización de los mundos dividía las opciones socialismo/capitalismo en forma más nítida. Político ahora es un concepto mucho más complejo y, en mi opinión, el escritor no puede rechazar la palabra sin antes examinar cuántas cosas van incluidas en el paquete. Naturalmente que los venezolanos estamos bastante asqueados del término porque tiene en este país una connotación justificadamente negativa, pero un intelectual necesita superar ese localismo y comprender que la vida privada es también pública. Predomina la opinión de que los escritores deben hacer literatura y abstenerse de todo lo político. Me pregunto cómo puede hacerse eso. Cómo se puede escribir sin tocar la existencia, en el registro que sea, y cómo puede tocarse la existencia sin tocar lo político. Para mí es incomprensible.

Las relaciones humanas, hasta las más íntimas, son políticas porque nunca están exentas del problema del poder. Por ejemplo, cuando Silda Cordoliani le hace decir a un personaje -o si se quiere, un personaje le hace escribir a Silda Cordoliani- "Hoy puedo rebelarme tranquilamente y sin testigos contra esa absurda vida que tú impusiste y yo acepté", está diciendo algo fuertemente cargado de contenido político. Cuando Teresa de la Parra (que cargará para

siempre con el emblema de "intimista") obliga a María Eugenia Alonso a casarse por dinero está diciendo algo fuertemente político.

Lo político invade la existencia porque es la manera en que se rigen las relaciones de dominio, desde las relaciones de clase, hasta las de género, hasta las de sexo. El escritor está dando en su texto una visión de las relaciones políticas, está dando su visión de cómo es la vida, o de cómo debería ser, o insurgiendo contra cómo es, o afirmándola y aceptándola, pero no puede escapar a esa posición. El texto va a hablar más de lo que el dueño del mismo cree.

Existe, por supuesto, otra posibilidad: el texto que no habla; la palabra vacía. Entiendo por palabra vacía un texto que dice lo que dice; que remite al lector a referencias explícitas, saturadas, que no pretenden alterar su mirada sino refrendarla. No me estoy refiriendo a ningún género en particular porque el género ni salva ni condena al libro. Una novela de ciencia-ficción o un policial pueden ser mucho más inquietantes que una novela pretendidamente "literaria". Esta es otra condición que ha variado radicalmente en el mundo contemporáneo y es la validación de los géneros subalternos. En suma, y si bien no es fácil la distinción en abstracto, creo que puede hablarse de una literatura escrita sin una mirada alterna sobre lo representado, y una literatura en la cual el escritor presta su mirada al lector para generar en éste la posibilidad de volver a pensar sobre lo representado. En este segundo caso la palabra está llena porque genera un desplazamiento de la interpretación.

Aun cuando en Venezuela lo limitado del mercado no permite una distinción tan definida entre literatura comercial y literatura "literaria" como existe en otros países, es de todos modos posible distinguir entre ambos campos. En el primer caso estaríamos hablando de la producción de un libro como objeto de consumo, cuyo fin fundamental es el entretenimiento sin otra consecuencia; en el segundo caso el escritor persigue el fin de producir un bien, que aun cuando no puede

escapar a las leyes del mercado, tiene por objeto la creación artística. Esta es indeterminable porque han desaparecido los cánones estéticos y no podemos experimentarla sino como acontecimiento; como un hecho que nos afecta. La verdad -dice Vattimo- es aquello que tiene relevancia para el ser. Existir -dice Lyottard- es ser despertado de la Nada. El hecho estético es una anunciación y el artista -el escritor, en este caso- para anunciar debe pagar el precio en el lenguaje de hacer sentir lo que no estaba allí. Glosando a estos filósofos creo que se hace más claro lo que aludo con palabra llena.

La anunciación de eso que no estaba allí no es la creación de un mundo nuevo sino la mirada que ilumina un registro de la realidad no suficientemente iluminado. La palabra "realidad" suele suscitar el horror de mis colegas escritores pero me he acostumbrado a tolerar ese horror, quizá porque mi formación psicoanalítica me hace concebir la realidad como algo no muy diferente a la ficción. La realidad no es sino un hecho de lenguaje y lo que existe es una representación simbólica más o menos consensual, pero ése sería otro tema que me alejaría de la ética.

La ética de la escritura reside para mí en desarrollar el propio universo de lenguaje, en "anunciar" -para usar el término de Lyottard- aquello del mundo que nos ha afectado. Aquella mirada que nos ha conmovido, probablemente desde la infancia, y que es nuestra, intransferible. Aquello que es nuestra verdad, el hecho estético que nos ha despertado de la Nada. Ciertamente cada quien podría escribirlo para sí pero lo anunciado necesita inevitablemente del otro para existir. Aquello que pretendo iluminar no tiene sentido sin el otro porque el lenguaje no tiene sentido sin el otro. Más radicalmente, el lenguaje es el reconocimiento del otro.

Una de las proposiciones más cargadas de impostura, -y de cierta necesidad también- en cuanto a ética de la escritura se refiere, es la de quien afirma escribir

para sí mismo, para su propio entretenimiento. En todo caso es una proposición tolerable en quien se mantenga voluntariamente inédito pero insostenible en el que, a la vez que afirma impunemente su solipsismo, busca ávidamente oportunidades editoriales, colocándose como un escritor avergonzado de su propia precariedad; la precariedad que nos hace a todos ser sujetos de lenguaje o nada. El escritor no es sino alguien que ha decidido asumir como oficio la condición humana de sujeto constituido en el lenguaje.

No debe, por supuesto, confundirse el placer o displacer que nos cause la producción del texto, el propio acto de escribir, que es, sí, un goce personal, con el hecho de que el lenguaje convoca de inmediato la presencia del otro. Y el escritor de oficio, el que asume el riesgo de la publicación, por definición ha tomado la decisión de hacer público lo propio. Quiere que su universo literario entre en la red social de distribución y parte de la ética es asumirlo así. Si bien nadie es dueño de su texto y nadie puede medir las consecuencias de aquello que escribe, el haberlo escrito para otro es un acto inescapable.

La escritura no es asunto de ángeles ni es un juego de inocencia. Quien escribe debe asumir que él o ella se juegan en el acto de haber desencadenado el lenguaje, a menos que siguiendo algunas técnicas de composición se propongan fabricar un texto sin anunciación. Pero al anunciar, o al menos pretenderlo, el escritor ha contraído un compromiso. La otra afirmación muy presente en un cierto discurso acerca de la literatura es que su único problema consiste en ser "buen" escritor, en desempeñar "bien" su oficio. Parto de la idea de que todas las personas deben desempeñar lo mejor posible su oficio y no creo que los escritores sean seres privilegiados que se encuentren en la disyuntiva de hacer las cosas bien o mal. Por otra parte, el talento no es un problema ético.

## La novela venezolana en la búsqueda de un cambio político en el país

*Intervención en el II Ciclo “El país en el espejo de su literatura”. Fundación  
Herrera Luque, Centro Cultural Consolidado, Caracas, 7 de junio de 1996*

Si la novela venezolana tiene algo que ver con un cambio político en el país remite a una pregunta anterior, como sería preguntarnos si la novela, o la escritura en general, tienen algo que ver con los cambios políticos.

Haciendo un brevísimo recorrido histórico del asunto, ya situados en el contexto de la sociedad venezolana y de sus distintos climas e interrogaciones, me parece que en Venezuela, como en el resto de América Latina, entre los años cincuenta y fines de los sesenta, se pensó que la literatura tenía el poder de cambiar el mundo; que el escritor era, lo que se llamaba entonces, “agente de cambio”; que la ideología dominante podía ser combatida a través de la escritura, en la medida en que ésta representaba un medio de concientización. Dentro de ese escenario, el escritor revolucionario, el intelectual, debía asumir un papel coherente, un papel en cierto modo vanguardista, transformador.

Resulta bastante obvio que la literatura no cambia al mundo, pero sigo pensando que la letra escrita tiene cierta capacidad de producir transformaciones en tanto efectos de sentido. Si no fuese así, ¿para qué existen los periódicos, los textos verbales que acompañan a la imagen publicitaria, los discursos políticos? Parto también de mi propia experiencia personal; no creo que yo sería la misma persona que soy si no hubiera sido la lectora que fui. Pero, evidentemente, una cosa sería la potencialidad subjetiva de un texto, y otra muy distinta los cambios macrosociales. La concepción que creyó en la posibilidad del cambio macrosocial

a través de la literatura, tuvo su razón de ser en su momento, y después se transformó, o dio paso a una visión radicalmente distinta, que planteaba la literatura como un fenómeno, una actividad, que nada tenía que ver con el mundo político. “Se pensó” que el escritor debía solamente considerar su propia obra, y creo aunque pueda ser una opinión algo temeraria, que al menos en Venezuela, la representación del mundo social por parte de la literatura, y especialmente de la narrativa, fue de alguna manera penalizada por la crítica, que no así por los lectores. Esta tendencia comenzó a revertirse hacia mediados de los años ochenta.

Por otra parte, el planteamiento de que el escritor debe ser una especie de ángel, de ser purísimo, que habita una esfera celestial, y que debe escribir con la mirada puesta fuera de ese ámbito engañoso que es el mundo que habita, es una impostura bastante clara de develar. Si la escritura fuese ajena a estas mundanidades, y el escritor alguien entregado a una límpida tarea de exclusivo compromiso con su obra, -como si la obra y la vida no tuviesen nada que ver-, si todo esto fuese un discurso legítimo, no sería explicable que los escritores de fama mundial con frecuencia emitan sus opiniones políticas, en las novelas o fuera de ellas.

Que la novela tiene mucho que ver con el proyecto político nacional, nos lo han demostrado sin duda las conferencias de estos días. Hemos podido seguir el hilo del proyecto positivista del siglo XIX a través de los novelistas representativos de su momento, y ver cómo, después de Gallegos- posiblemente el último escritor venezolano que imaginariza un proyecto político estatal- se configura una cierta dispersión y fragmentación de este proyecto que tiene un claro espejo en la novelística que se sitúa a partir de los años setenta. Es decir, que el escritor, lo quiera o no, no puede dejar de responder a su tiempo, no

puede dejar de ser hijo de su tiempo, y el aire político que respira se huele en su escritura.

Esto, a mi modo de ver, es una afirmación que no requiere de mucha demostración. Escribir no es demasiado lejano a pensar, y pareciera imposible que alguien piense fuera de las coordenadas que lo sitúan en el mundo, fuera del contexto que lo constituye y que marca su subjetividad. Puede ser que alguien se considere fuera de su propio territorio histórico y subjetivo, pero sería una manera de sentirse Dios.

Quiero con ello subrayar la idea de que el producto literario, más allá de las virtudes o defectos que la crítica quiera encontrar en él, es, entre otras cosas, un termómetro de la temperatura social, un reloj de la hora que se vive, un registro de las identidades que constituyen el paisaje social. Sin embargo, el tema del foro alude a otra pregunta más inquietante que no quiero eludir. No pregunta por el testimonio, o la representatividad, sino por la búsqueda de un cambio político.

Es necesaria otra pregunta previa. ¿Qué entendemos por político, hoy, en 1996? Para empezar, en Venezuela, la palabra “político” ha sufrido, por razones ajenas a nuestra voluntad y demasiado conocidas, un fuerte desprestigio; a pesar de que yo, como cualquier otro ciudadano, siento el mismo repudio a hablar de “la política”, creo que es necesario vencerlo, aceptar que es una palabra que nos huele mal, que nos deja demasiado solos, pero que no podemos, por decirlo así, sacar de la agenda. Cabe, por supuesto, el deseo legítimo de cualquiera de establecer en sus páginas un texto limpio, un texto impoluto, donde no nos caiga la mancha, el desdoro, de que esa mancha que llamamos “la política”, pero dudo de que eso sea completamente posible. Creo, aún más, que es necesario reivindicar la palabra política, como aquella condición inevitable de cualquier sociedad en la que el poder, el uso y administración de ese poder, necesita ser dialogado, tramitado, considerado.

Es necesario salir de ese abismo en que nos vemos, casi que de pronto, obligados a pensar que la política es un oficio indigno que algunos indignos sujetos llevan a cabo en su propio e ilegítimo indigno beneficio. Puede ser, seguro que lo es, que muchos ciudadanos hayan interpretado la acción política en esos términos de ilegitimidad, pero esa circunstancia no nos libra del hecho de que el mundo es un escenario político, y de que nosotros, cualquiera de nosotros, es un personaje más dentro de ese escenario. Ocurre, sin embargo, que lo político también ha ensanchado sus límites. No sólo no los ha reducido sino que ha permeado la vida toda. La televisión, ese ingenuo entretenimiento que podemos ver en ropa interior entre las sábanas, ese medio que parece aludir a la mayor intimidad, es un instrumento político, es la escenificación de los proyectos sociales dominantes, a gran escala, y con servicio a domicilio. Cito la televisión, sin para nada buscar satanizarla, sino porque es el medio por excelencia.

Lo político invade la existencia porque es la manera en que se rigen las relaciones de dominio, desde las relaciones de clase, hasta las de género, hasta las de sexo. Hay en este momento un gran número de escritores que pueden ser considerados políticos, incluso políticos comprometidos, lo que no significa que estén obligados a escribir de determinada manera o que sigan las consignas de determinadas agrupaciones. Hay autores contemporáneos cuya escritura está marcada por la fidelidad a algún tipo de visión política. Podría citar dos casos entre muchos: Nadine Gordimer, cuyas obras están relacionadas con el tema del *apartheid* en Surafrica, y Gloria Anzaldúa, comprometida con diversas causas pero sobre todo con el tema de las lesbianas y los chicanos. Hay toda una importante literatura feminista que puede clasificarse como comprometida. Es decir, a fin de siglo es bastante observable que la literatura es campo de expresión de los discursos de la otredad, de los discursos de los sujetos subalternos, minoritarios, no en términos estadísticos sino en términos de su representatividad política, de

su acceso al poder. Tanto el tema de las marginaciones étnicas como sexuales son probablemente los que más pueden registrarse dentro del ámbito de la política contemporánea.

Los proyectos sociales no parten de una división del mundo en los mismos términos en que se plantearon durante las décadas de la “literatura comprometida”, cuando el mundo estaba dividido en la bipolaridad socialismo/capitalismo. El momento que nos toca vivir es otro, tampoco nada asegura cuál será el del futuro, pero lo que hoy respiramos es una multiplicidad de proyectos, que responden a diferentes identidades, a diferentes registros, que aspiran a una legitimación, y que proponen diálogos diferentes. Muchos autores y autoras contemporáneos están comprometidos con escribir aquello que les importa, aquello que les afecta, aquello en lo que están resteados, como individuos o como miembros de determinada comunidad, sin que eso sea un compromiso entendido como una falta de libertad. Es, por el contrario, una asunción de la libertad, en la cual el escritor está dando en su texto una visión de las relaciones políticas, está ofreciendo su visión de cómo es la vida, o de cómo debería ser, o insurgiendo contra cómo es.

Siempre se cita, dentro de los escritores que han sufrido persecuciones a causa del ejercicio de la libertad de expresión, a Salman Rushdie, o a Milan Kundera, o a Joseph Brodsky. También es importante citar a algunas mujeres escritoras, como es el caso de Talima Nasrim, que ha sido condenada a muerte por los fundamentalistas islámicos porque sus concepciones acerca de la mujer se apartan de la doctrina, y que a la hora de buscar nuevas patrias parece haber tenido menos receptividad que Rushdie. De los escritores cubanos que han sufrido a causa de su oposición o disidencia, también es importante incluir a la poeta María Elena Cruz, que vive un exilio interior. El escritor perseguido por ideas políticas no ha desaparecido del mundo; leía hace unos días en la prensa que se está

constituyendo en Europa una liga de ciudades refugio, con la finalidad de albergar y ayudar a los escritores que deben expatriarse. Pero volvamos a Venezuela, donde sin duda la situación es menos heroica.

El escritor venezolano se siente, en principio, bastante desolado, porque su receptividad social es muy exigua. Puede caer en la tentación de pensar que su trabajo no va mucho a ninguna parte, si acaso a un grupo de entendidos y colegas, con los que comparte un mundo de referencias. Yo misma, en otras oportunidades, he señalado la escasa reversión que el discurso literario produce dentro del diálogo social, pero no quisiera ahondar en ello, ni mucho menos analizar sus causas. Lo que me interesa es, acercándome a la reflexión que propone el foro, atender al punto de inserción de la novela dentro del cambio político.

Obviamente que si pensamos en cambio político, en los términos en que se planteó en los años sesenta, o en los términos de lo que se llama coloquialmente, “que cambien las cosas”, “que el gobierno haga esto a aquello”, “que el país se enrumbe”, etc., etc., la novela, y la literatura, no tienen nada que aportar. Los resortes se mueven de otra manera, y un escritor no tiene nada que hacer o que decir, a menos que ocupe una posición definida dentro de algún partido o agrupación que se proponga fines específicos. De resto, es un ciudadano común y participará políticamente de la misma manera y por los mismos mecanismos que le está dado hacerlo al resto de sus conciudadanos.

Pero esto sería entender lo político como sinónimo de “gobierno”, limitación que por cierto me parece estar muy presente, por la estrecha, casi íntima ecuación, que la democracia representativa, entendida muy vernáculamente, estableció entre el Estado y el Partido, entre el ciudadano y el cliente. Si lo político tiene que ver con la vida íntima, con la privacidad, con la constitución de identidades, con el derecho a la diferencia, con la tolerancia de las

multiplicidades; si lo político tiene que ver con la recuperación de las identidades, con la re-escritura de la historia, con el testimonio de la cotidianidad; si lo político tiene que ver con la violencia, que no es solamente, como cierta concepción ha querido hacer entender, de la subversión o la insurgencia, sino esa violencia de todos los días que consiste en someter al ciudadano a ser víctima y testigo de cómo las instituciones públicas y privadas ignoran constantemente sus derechos; si lo político tiene que ver con la utopía, entendida no ya como el advenimiento de un mundo feliz, sino simplemente de un mundo posible; si lo político tiene que ver con la posibilidad de construir escenarios de representación que permitan ofrecer al ciudadano posibilidades de entretenimiento y pensamiento libres de un cierto tono envilecido que marca el estilo de nuestros medios de masas; si político es, en fin, toda aquella posibilidad de construir una subjetividad enriquecida por los recursos creativos, entonces, me parece que sí, que la novela tiene algo que decir.

## Ficciones del despojo. Notas para una investigación inconclusa

*Esta conferencia, con variantes, ha sido presentada en diferentes ámbitos: el Instituto Cervantes de Nueva York (1997), el Coloquio de Narrativa de la Universidad del Zulia (1998) y la Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures (1999)*

Dice Borges en “Funes el memorioso” que recordar es un *verbo sagrado*, y la memoria, *un vaciadero de basuras*. La tarea del que recuerda es similar a la de quien hurga en el vaciadero de lo inútil, lo desechado, lo residual. Se entra en ese basural a recoger lo que han dejado allí para dignificarlo, para darle un lugar honroso, para vivificarlo. En ese sentido, es sagrado. Pero, ¿de qué materia son los residuos de la memoria contemporánea?

Estamos en presencia de un fenómeno que todos conocemos porque surge en nuestra experiencia inmediata: la simultaneidad e instantaneidad de los acontecimientos. Es un efecto de la tecnología que nos coloca de manera distinta frente al tiempo porque nos permite percibir simultáneamente lo que ocurre o ha ocurrido en forma distante y discrónica. Ya no se trata de reivindicar nostalgias que nos sugieran otra manera de pasar el tiempo, nos encontramos frente a un fenómeno dado, al menos para quienes vivimos en la civilización occidental o a sus orillas. Es otra manera de situarnos, de pensar, de sentir. Esa nueva sensibilidad ha encontrado su expresión en los creadores de narrativa de hipertexto multimediático, pero, para los escritores –llamémoslos tradicionales–

plantea un reto porque el lenguaje simbólico, el lenguaje de la escritura, solamente comprende tres dimensiones.

Podríamos aquí dividirnos entre escritores que piensan que escriben acerca del presente, otros acerca del pasado, y los cultivadores del género de ciencia-ficción. Y sin embargo, pareciera ser lo mismo en tanto las barreras de las tres dimensiones temporales se han desvanecido. Se puede escribir una novela de ciencia-ficción con ambiente medieval -de hecho muchos video-juegos tienen esa característica-, o se puede escribir una novela histórica discrónica, como por ejemplo, Denzil Romero que llevó al eminente general Francisco de Miranda de paseo por el Village del Nueva York de los setenta; y en mi caso personal, en la novela *Doña Inés contra el olvido*, obligué a una honorable señora colonial a ver cómo hacían esquí acuático en los canales de Barlovento. Los novelistas podemos modestamente traspasar estas dimensiones del tiempo, desde que éstas han comenzado a cambiar en el mundo o transgredir las estabilidades de la identidad como ocurre en la novela de José Balza, *Después Caracas*. Dicho de otra manera, el problema de una novela no es, como lo fue, producir una dimensión temporal dentro de su estructura, el problema ahora es qué hacer con un tiempo simultáneo e inmediato, que parece infinito.

¿Cuál es el efecto de esa manera de transcurrir el tiempo? O mejor dicho, ¿cuál es el efecto que me interesa como escritora? Un efecto de despojo. No bien presenciamos el acontecimiento, éste se ha desvanecido, y hemos quedado despojados. Despojados no es igual a ignorantes. En mi imaginario de lo que haya sido la vida en épocas anteriores, supongo que cada persona tenía en su corta existencia una escasísima posibilidad de ser espectador del mundo. Analfabeta, aislado geográficamente, sin otros medios de comunicación que la visita de un viajero ocasional que podía o no pasar de largo por aquella aldea, ¿qué sabía del resto del mundo ese habitante? Lo ignoraba. Pero este fenómeno

del que hablo es precisamente lo opuesto: saberlo todo. Somos como Funes, los predestinados a tener una percepción absoluta, una información total, y como tal cosa no es posible, sufrimos el despojo de que la existencia transcurre ante nosotros, pero tanta y tan rápida, que no sabemos de ella. Apenas nos toca, nos abandona.

Frente a esto, el novelista tiene una tarea muy lenta. Escribir una novela es muy laborioso, muy inútil si se quiere. Toma años, si medimos desde la gestación de la idea inicial hasta la publicación, y más si incluimos el tiempo de experiencia vital que en ella va incluida. Así que muy probablemente, cuando una novela llegue a los lectores, el presente de quien la escribió, es ya pasado. Milagros Mata Gil me decía que le gustaría escribir una novela de ciencia-ficción, pero temía que cuando estuviera publicada, ya no sería, seguramente, ficción. Decididamente, el novelista no puede estar corriendo detrás del tiempo porque pierde la carrera seguro, ni puede aferrarse a la pretensión de asir el presente porque esa presencia es demasiado efímera, y hasta el futuro se le escapa.

Podemos escribir desde cualquier lugar, desde cualquier momento, y esa libertad produce vértigo, caer en ese abismo como el que define Borges en la memoria absoluta de Ireneo Funes: producir *un inútil catálogo mental*. Ese es para mi modo de ver el mayor riesgo de un novelista contemporáneo, la sensación de que cualquier cosa puede escribirse, de que cualquier tema es igualmente válido o banal, de que cualquier perspectiva es tan legítima como insuficiente. El novelista necesita rescatarse de esa banalización que nos envuelve para encontrar al menos un campo de sentido que no sea solamente el de contar historias.

Uno de ellos es la Historia con mayúsculas. La escriben, primero, los que pueden escribir, y segundo, los vencedores. La Historia grande, la historia oficial, está escrita por hombres. Creo que eso es bastante claro. El problema es que la Historia la hacen los hombres y las mujeres, aunque éstas suelen tener una

aparición mucho más discreta en los créditos. El problema no se mitiga escribiendo una novela en la cual la protagonista sea una heroica y maravillosa mujer. No, no tiene nada que ver con eso. La Historia de la que estoy hablando no es la de las batallas, ni la de las independencias y revoluciones, a las que tan aficionados somos los latinoamericanos. La Historia es ese tejido social que atraviesa la reproducción y creación cotidiana de la vida que ocurre todos los días.

Lo cotidiano, cuando aparece en las novelas escritas por mujeres, no recibe el honroso calificativo de histórico sino de “costumbrista” o “íntimo”, y de allí a declararlo banal e intrascendente no hay más que un paso. A juzgar por muchos libros de historia, la vida no era más que el día aquel de la batalla gloriosa, de la proclama incendiaria, y hoy, sería el día en que el FMI firma el préstamo de ayuda o algún presidente el tratado de paz con los incómodos insurgentes que no se dan cuenta de lo bien que marcha todo. Por eso, es historia de dominio en la que se resaltan los hechos dominantes.

El caso es que en la Historia con mayúscula las mujeres generalmente aparecen a causa de ser madres, esposas, hijas o amantes del personaje en cuestión. Lo que la mujer crea en términos de cultura, con frecuencia es, si no negado, minimizado. No estoy sino recalcando algo sabido pero que me permite llegar a donde quiero ir, es decir, a la perspectiva de la mujer escritora cuando enfrenta la memoria histórica. Se sitúa en una doble marginación. La primera es la de situarse en la perspectiva de la escritura, que es, como dije al principio recordando a Borges, la de ir al basural de los residuos. Porque quien escribe novelas no puede centrar su interés en contar de nuevo los hechos reseñados por la historiografía, lo que sería una repetición absolutamente inútil. Si va al basural, va buscando los desechos, los escombros, los desperdicios. Y va buscando darles

un sentido. Va buscando una cierta verdad. No una verdad verdadera, sino una verdad de reconstrucción, una verdad de sentido, una verdad estética.

Escuché una vez a Laura Antillano comentar que las mujeres miramos de lado. Esa mirada de lado es la del niño del cuento de “El Rey está desnudo”, la mirada que puede ver lo que no se ha dicho, lo que se ha ocultado, siendo a la vez tan evidente. La segunda perspectiva de la mujer como actor social es que, por partir de una condición excluida en el discurso, no aparece en la historia con representación propia, y ello le permite meterse por otros caminos, ver los acontecimientos desde esa mirada oblicua que tiene el sujeto que no es protagonista. Esa condición le permite contar otra historia, dar otra versión porque el punto de mira es distinto. Ver desde otro lugar y ver otras cosas. Stefania Mosca, desde la perspectiva del sarcasmo y lo grotesco, ofrece esta mirada de la oblicuidad de una manera radical en su novela “Pequeño mundo”.

La mujer, en el proceso de ocupar un espacio propio en el discurso social, tiene que partir de un lugar históricamente negado, y por lo tanto, olvidado. Su nostalgia, por lo tanto, no es la recuperación del paraíso perdido, sino, por el contrario, la constatación de una carencia como sujeto simbólico, en la que reconoce la precariedad de los otros. Más que para establecer la crónica de la intimidad, la mirada de la mujer contemporánea me parece entrenada para observar el vacío, la negatividad, la distancia entre lo declarativo y manifiesto con respecto a lo implícito y latente. Acostumbrada a no creer en un discurso que la excluye, a saber percibir constantemente que su representación está ausente, aprende a descifrar la parodia, a no hacerle mucho caso a la fanfarria. Tiene una mirada iconoclasta porque sabe que la estatua es siempre fálica. Es una manera de mirar y probablemente una manera de recordar.

Si hay “maneras” de recordar, si la memoria no es un hecho dado y compartido, ¿cómo es la memoria venezolana? ¿Qué registros utiliza? ¿Qué

camino atraviesa? Los venezolanos, cuando incursionamos en el tema de la recuperación, no enfrentamos la amnesia que divide la historia en dos, antes y después de la dictadura, mediante el olvido decretado, como puede verse en los países del Sur. Una novela emblemática de la recuperación de este tipo de amnesia podría ser *Los planetas* de Sergio Chejfec; aun cuando escrita en Caracas, su memorialización se dirige a ese hueco del registro, incluso corporal, que dejan los desaparecidos. Hasta ahora, los venezolanos contemporáneos —y me atrevería a extenderlo al pasado— no hemos sufrido los cortes en la continuidad histórica que producen los regímenes totalitarios, ese “aquí no ha pasado nada”, propio del terrorismo de Estado. Por otra parte, la dictadura de Marcos Pérez Jiménez —entre 1948 y 1958— tampoco puede considerarse un corte del hilo histórico, sino más bien lo contrario, una continuidad del caudillismo decimonónico. Pérez Jiménez es un coronel cuando surge en 1945 contra otro general andino, Isaías Medina Angarita, siguiendo la tradición caudillesca por la cual un jefe se levanta contra otro, en la medida en que ha acumulado suficiente poder para ello. Lo que ocurrió, en ese año, fue que la insurrección cívico-militar que derrocó a Medina, dio lugar a un gobierno civil, conocido como “el trienio”, ya que solamente duró hasta 1948, fecha en que fue derrocado el presidente y escritor, Rómulo Gallegos, por Pérez Jiménez, entonces general.

La dictadura perezjimenista no impuso una amnesia contra una cultura democrática anterior, puesto que no la había. No se propuso olvidar lo pasado y volver a empezar, pues de hecho el pasado ofrecía más bien dictaduras, generalatos, tutelas militares. Se propuso modernizar el país, siguiendo ideas nacionalistas y militaristas, no muy distantes del positivismo del siglo XIX. Su lema fue el “Nuevo Ideal Nacional”. Hubo, desde luego, torturas, cárceles, represión popular, exilios, pero la finalización de ese período dictatorial no dejó un saldo de amnesia, o de ruptura del país. Por el contrario, el fin de la dictadura

se consideró el gran momento de unidad nacional en la que todos los partidos y todas las clases sociales coincidían, incluyendo al propio Ejército, quien fue, finalmente, el actor que le dio el golpe de gracia al régimen. A diferencia de otros países donde los gobiernos han querido borrar la tragedia nacional ocurrida durante la dictadura, en Venezuela los gobiernos subsiguientes, que fueron los primeros gobiernos democráticos de la historia, por el contrario, insistieron en la memoria de la dictadura, en la exaltación de sus horrores, y del heroísmo popular, uniéndolos en el imaginario de la identidad nacional a la larga dictadura histórica de Juan Vicente Gómez (1908-1935) con la que puede haber similitudes, pero desde luego, también importantes diferencias por tratarse de períodos muy distintos.

Lo que pretendo señalar con estas referencias es que los procesos venezolanos contemporáneos difieren bastante de otros casos latinoamericanos y que, por consiguiente, los procesos de desmorialización y rememorialización son también diversos. No hay un corte profundo, una amnesia totalizante sobre un determinado momento histórico, no hay un país que de pronto se ve roto en dos, y que por lo tanto, se ve obligado a olvidar una de esas mitades.

Para nosotros, que desde 1958 hemos vivido en democracia, hoy amenazada, los problemas de recuperación han sido otros. Tienen más que ver con la perforación de la memoria, con la presentación y borradura de los acontecimientos que impide la reflexión sobre los mismos. Con la simultaneidad e información que permite un régimen democrático, pero también con la posibilidad de vaciamiento semántico de lo informado. Nuestra memoria es, más bien, una memoria perforada, un telón sobre el que se van abriendo huecos que erosionan, perforaciones en las redes de comunicación social.

Quizá por ello, la escritura, como uno de los posibles escenarios en los que se plantea la recuperación, no ha procedido en nuestra novelística reciente por la

vía de la denuncia o de la presentación de hechos históricos concretos. Ha seguido más bien un trabajo de tela de araña, de pequeña excavación, de recuerdos mínimos -falsos o ciertos- de representaciones de época o personajes -históricos o ficcionales-, de reflexión interiorizada de lo que fue, o de lo que pudo ser. Como escribe Carlos Noguera en su novela *Juegos bajo la luna*, “si la memoria adolece de esa fragilidad, entonces la literatura sería una falsificación con derecho...una falsificación que invadiría el lugar de la vida, al menos de la vida que *fue*”. El novelista se sitúa como el testigo angustiado de un desmoronamiento semántico, como si temiera la pérdida, no de lo ocurrido que pertenece al pasado, sino, precisamente, del mismo presente despojado.

Por otra parte, el discurso histórico ha sido sustituido en la contemporaneidad por los informativos, el *reality show*, el docudrama. A veces nos preguntamos si son verídicas las escenas de catástrofes y crímenes televisadas o parte de un video de horror cuya finalidad es sacar a los espectadores del aburrimiento a que los somete la vida cotidiana.

Resumiré un ejemplo de cómo se desmemorializa relatando mi recuerdo de una noticia de un informativo de televisión que produjo un programa especial para reseñar un hecho de violencia en la ciudad de Caracas ocurrido unos meses atrás <sup>1</sup>.

1. Las imágenes de la TV nos dan la noticia de un asalto en una céntrica cafetería. Vemos primero a los asaltantes vivos entrar en la camioneta de la policía. Luego los cadáveres de los asaltantes, que, evidentemente, han sido muertos por los policías. A continuación el cadáver de una mujer policía que murió en el asalto disparada por los asaltantes. Después, entrevistas de calle: “¿Qué piensa Ud. de lo

<sup>1</sup> Me refiero a un asalto producido en una cafetería de Caracas, situada en el bulevar Sabana Grande, en 1997.

sucedido? ¿Quién tiene la razón, los asaltantes o los policías?” Luego, entrevistas a familiares de ambos bandos: de la mujer policía muerta y de los asaltantes.

2. La periodista, conductora de un conocido *talk show*, da un conmovido pésame a la familia de la mujer policía muerta, y a continuación, en tono ligero dice, “vamos a comerciales”.

3. Un panel de expertos comenta el horror de lo ocurrido. Nuevas imágenes de los cadáveres de los asaltantes, muertos por la policía en la patrulla, y el de la mujer policía que -ahora nos informan- murió porque no llevaba chaleco antibalas.

4. Acto seguido, la periodista invita a los televidentes para el día siguiente en que “sí vamos a tener un programa que es una fiesta, nos visita Juan Gabriel, y va a ser un programa cheverísimo para toda la familia”.

Esta modalidad que no es sino la copia del estilo común de los noticieros internacionales, deja en el basural de los residuos toneladas de acontecimientos sin sentido, despojándonos de la historia que transcurre todos los días y situando al ciudadano en la posición de espectador fragmentario que no puede interpretar su tiempo porque no sabe si ha presenciado una escena de violencia, de la cual todos somos protagonistas, víctimas y victimarios, o simplemente el anuncio de que pronto podrá escuchar a un famoso cantante y olvidar así preguntarse qué nos estará pasando cuando asaltan céntricos establecimientos a la luz del día, y los policías toman la decisión de ejercer por su mano la justicia. Por este acceso es que me parece interesante escribir contra el olvido. Volver sobre lo sucedido para ver si en los intersticios aparece un sentido: la única sede más o menos segura de una novela. Allí todavía queda algo por hacer.

Una versión previa en Venezuelan Literature & Arts Journal. Vol. 3, No. 1. pp. 165-172. Hamline University, MN, 1997

### **III. Por los caminos de la novela**

## Breve itinerario personal de la novela venezolana (1968-1996)

*Conferencia en el Foreign Languages and Literatures Department.  
California State University at Northridge. 7-8 octubre de 1996*

Les quiero proponer acompañarme en un breve recorrido de la novelística escrita en las tres últimas décadas en Venezuela, advirtiéndoles de que se trata de un itinerario muy personal que emprendo desde mi perspectiva de lectora y escritora, en ese orden, y en el que intento explorar qué han representado y representan para mí estos autores de los que voy a hablar. Es, pues, una lectura íntima, cercana, de quienes son mis contemporáneos, y en muchos casos, mis amigos. Esta visión, sobra decir que limitada, espero sirva para despertar el interés por una literatura en cierta forma paradójica. Compone un cuerpo muy rico y original de la literatura latinoamericana, y es a la vez una de las más desconocidas por diferentes causas que no me propongo ahora analizar.

Esta paradoja ha concedido una condición muy particular a los escritores de mi país: por una parte, la mayoría de ellos son no sólo desconocidos internacionalmente sino nacionalmente, poco editados, difícilmente reeditados, con frecuencia ignorados, y nunca o casi nunca comerciales, al punto que un crítico ha calificado a nuestra literatura como “una escritura fundada para el olvido”. Sin embargo, y esto es lo que deseo destacar, esta condición de marginalidad ha concedido al escritor venezolano una maravillosa prenda: la libertad. Nadie pensará en Venezuela que se escribe condicionando la escritura a las pautas de una posible audiencia que pueden a veces transformar el producto literario. El novelista venezolano rara vez intenta contar historias bien contadas

para lectores razonables. Es un escritor de obsesiones, dispuesto a escribir su propia subjetividad, fiel a su mundo narrativo, y dirigido a la originalidad de la creación, aun a riesgo de escribir una mala novela.

Encuentro algunas dificultades para encuadrar a los autores de los que voy a hablar, en primer lugar porque no me parece que pueda hablarse fácilmente de escuelas o tendencias; una característica de la novelística venezolana es quizá su individualidad y originalidad de tratamiento y temática. En segundo lugar, porque una conceptualización que los englobara requeriría un estudio crítico que no me corresponde. De modo que hablaré de ellos individualmente, como dije, resaltando lo que para mí han representado. Otra dificultad es que algunos de ellos escriben durante todo el período tratado, incluso desde antes, de modo que me referiré más que a su trayectoria a algunas obras en particular. La selección no es por supuesto exhaustiva, he dejado fuera a narradores que o bien no he leído suficientemente o bien han incursionado menos en la novela<sup>2</sup>. Distingo dos períodos: de 1968 –fin de la lucha del movimiento revolucionario de izquierda que tuvo aguda incidencia en el mundo intelectual- hasta 1983 –comienzo de la crisis económica, social y política que marca el fin de siglo; desde 1983 hasta el presente.

El período 1968-1983 abre y cierra con novelas mayores: se inaugura con *País portátil* (1969) de Adriano González León y *La mala vida* (1968) de Salvador Garmendia, concluyendo con *Percusión* (1982) de José Balza. Todas tuvieron publicación fuera del país y la primera mereció el famoso premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral que habían encabezado otros autores latinoamericanos del boom, y fue años después llevada al cine.

Salvador Garmendia es un autor que no puede circunscribirse a un período porque comenzó a publicar en 1959 y continúa haciéndolo, tiene una obra extensa en novelas y relatos, además de la maravillosa prosa de sus crónicas que

<sup>2</sup> Ha sido invaluable el excelente recuento de José Napoleón Oropeza “Novelistas en busca del rostro de un país: la novela venezolana 1969-1993”. *Folios*, Número extraordinario. Caracas: Monte Ávila, 1993

de vez en cuando tenemos el placer de recibir en la prensa. Para mí, Garmendia es el padre de la novela contemporánea venezolana y de varias generaciones literarias. Es quizás una afirmación excesiva que algún crítico podría recusar, pero, desde que leí, hace ya unos cuantos años, *Los pequeños seres* (1959) y *Los habitantes* (1961), sin que nadie me hubiese recomendado su lectura ni yo estuviese al tanto de la crítica del momento, tuve la impresión de que entraba en un terreno completamente diferente al que habían constituido lecturas más clásicas y escolares como Gallegos o Teresa de la Parra. Ellos hablaban de una Venezuela desconocida, la rural o la de los primeros años del siglo XX. Garmendia hablaba de mi ciudad, de personajes que transitaban sus calles. ¿Es Garmendia un escritor realista? podrían preguntarse los que no lo conozcan. Difícil de responder, por cierto. Tendríamos que discutir el concepto de realidad. Diría que Garmendia es un escritor realista, hiperrealista, surrealista, todo eso a la vez. Es una mirada muy particular la suya: una mirada oblicua que le permite describir lo que ve, lo que ocurre, desde un ángulo en que entramos en un espacio intangible en el que se cruza la realidad más chata con el sonido del misterio.

Tomo sus palabras para mejor explicar:

Los personajes se suceden como las jugadas en un tablero múltiple e irreal. Rostros incandescentes, velados, huidizos, caras en relieve o meros espectros en negativo, se proyectan en todas direcciones. Cuando el aturdimiento cede, puedo ver la calle de una barriada pobre, ruidosa, agitada; es como una segunda imagen sonora de alocado traperío que cuelga en las alturas. Los edificios andrajosos de muchos pisos, tienen el color del hierro viejo con vetas de herrumbre

marina, bajo un sol destellante que recuerda la cercanía del puerto (187).

Esta cita es de *La mala vida*, que continúa su ciclo urbano iniciado en 1959. Con Garmendia el ciudadano se convierte en protagonista de la novela, pero no hay ya una ciudad sino múltiples. El escenario garmendiano cancela “la ciudad de los techos rojos” -denominación de la antigua ciudad tomada de un título del novelista Enrique Bernardo Núñez. Quizá sea éste un rasgo definitorio de lo que es esencial en lo urbano: la fragmentación, la imposibilidad de aislar un solo rostro. A través de las novelas garmendianas se construye el espejo de la ciudad que se va constituyendo así a través de múltiples fragmentos: los bares de españoles, los pequeños comercios, las pensiones para provincianos, los burdeles, los cines de barrio, los callejones y pasadizos, en los que se mueven los pequeños burócratas, la picaresca de bohemios y prostitutas, en medio de los automóviles norteamericanos, la música de bolero de los cabarets baratos, el ruido de los camiones. *Son oscuras y descorazonadas calles* las que se describen porque, paradójicamente, todo este escenario nuevo, moderno, es ya decadente. Son las casonas convertidas en pensiones, los edificios deteriorados, los barrios antiguos que más que renovarse, se estropean. Hay en la narrativa de Garmendia una ciudad que pareciera nacer vieja. Un anuncio de que las promesas de país moderno, poderoso y desarrollado, no pasaron de la retórica. Tomaré un par de citas de esta gran novela, cuyo título, por cierto, fue tomado años después por una revista feminista.

...trafagando por los sucios pasajes, las esquinas ruidosas, las fondas de chinos, los bares y las pensiones de esa zona desordenada y sin edad que rodea al edificio del Capitolio,

poblada de santeros y mendigos, mercancías falsas y gente que discute (162).

Visajes de telas estampadas del taller de una modista y finalmente su mano prolongando el maullido de una rejilla...y ella que ahora se adelanta y parece reactivada por el aire opaco de la casa con olor estancado de vieja pintura y pisos encerados, que entra en ella y la aparta bruscamente de mí. He quedado abandonado a mi suerte detrás de una butaca forrada de plástico azul (213).

*País portátil* es una novela emblemática. Si tuviera que hacer una lista de las novelas venezolanas más importantes, sin duda la colocaría disputando uno de los primeros puestos. Por un lado, el lenguaje de González León, que es igualmente esplendoroso en sus relatos breves o sus crónicas, orales o escritas; por otro, la composición de la obra. Es una novela testimoniante, de doble memorialización que une dos momentos históricos: las guerras civiles decimonónicas y la lucha armada del movimiento de izquierda durante los años sesenta. La novela recibió el premio Seix Barral en 1968, de modo que es evidente que el autor la escribió durante los mismos años en que la lucha revolucionaria tenía lugar en Venezuela. El protagonista, a la vez que espera participar en una acción guerrillera, evoca a sus antepasados, el mundo de las revoluciones del siglo XIX, en el cual los generales trujillanos, región a la que pertenece el novelista, fueron muy significativos.

Esta línea de unión entre la biografía social -y quizás familiar- del autor con la historia del país y con los acontecimientos presentes, es un elemento que destaca como esencial en la espléndida arquitectura del texto. Por otro lado, la capacidad del novelista de meterse dentro del país, de buscar su urdimbre secreta, de echar

esos tendidos entre unos períodos y otros, de restaurar esa identidad que a él le atañe: la saga guerrera y la revolución sesentista.

Dije que era emblemática y no es una frase cualquiera. Definir a Venezuela como un país portátil es un hallazgo. Un país que se lleva consigo pero que siempre pierde consistencia, siempre parece desvanecer sus proyectos, extraviarse en su destino.

En este período Miguel Otero Silva culmina su ciclo nacional con *La muerte de Honorio* (1968), *Cuando quiero llorar no lloro* (1970) y *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979). De todas ellas la que resalto es “Cuando quiero llorar...” porque en ella Otero Silva habla de lo que atañía especialmente a mi generación. Al igual que González León en *País portátil* y Carlos Noguera en *Historias de la calle Lincoln* (1971), se recoge en esa novela el testimonio de lo que políticamente había marcado aquellos años. Otero Silva, autor testimoniante por excelencia, y cuyo ciclo abarca la dictadura gomecista con *Fiebre* (1939), *Casas muertas* (1955) acerca de la emigración rural a las ciudades, la epopeya petrolera con *Oficina No. 1* (1960), y la dictadura perezjimenista en la ya citada *La muerte de Honorio*, entra ahora en la temática caraqueña, en el paisaje de la ciudad dividida entre las lujosas urbanizaciones que hablan de una clase económicamente poderosa, que nada quiere saber de la necesidad de crear una sociedad digna para todos, los barrios marginales donde habita una población que comienza a tomar el camino de la delincuencia como única vía para adquirir por su mano lo que le ha sido prometido y negado, y el de la clase media que aspira a un cambio profundo de las estructuras sociales a partir de los tres Victorinos, tres jóvenes que nacen el mismo día pero que tienen destinos muy distintos, acordes con sus orígenes.

Es en esta ciudad en la que la mujer aparece en la escena social, cuando su destino tras las ventanas da paso a la mujer que sale a la calle, comprometida en el proceso político, y en busca de un estatus de igualdad social y sexual, como se

dibuja en las primeras novelas de Antonieta Madrid o Victoria De Stefano. Ambas autoras inician su vida de escritoras con novelas dentro del tema sesentista y la lucha guerrillera que, indudablemente, marcó estos primeros años del período que estamos tratando, al igual que puede verse en Carlos Noguera en sus dos primeras novelas, *Historias de la calle Lincoln* e *Inventando los días* (1979). Noguera perfila de entrada su propio mundo narrativo constituido por las vivencias del adolescente y del joven enfrentado a su propio destino y al de su país. La calle Lincoln que da título a su primera novela es el nombre de un bulevar, más conocido como Sabana Grande, en el que se dio cita la bohemia intelectual de los cincuenta y sesenta. Noguera fue miembro de uno de los principales grupos literarios de esos años, el grupo En Haa, en el que también participaba José Balza, y la novela, escrita con técnicas experimentales muy novedosas en su momento, da cuenta de un grupo de jóvenes que ya ha vivido la derrota del movimiento revolucionario del que formaban parte. Es, sin duda, una novela testimoniante de esa generación, cuya temática continuó en su siguiente novela *Juegos bajo la luna* (1994).

José Balza es un novelista ampliamente conocido fuera de Venezuela y autor de un buen número de novelas, cuentos y ensayos. Su peso intelectual es definitivo en la literatura venezolana. De su amplia producción mis preferidas son *Percusión* y la aparecida este año, *Después Caracas*. Admiro en este escritor su nitidez, su coraje en mantener posiciones polémicas, y la ruptura que sus textos representaron cuando inició sus publicaciones, hacia 1966, en los que se alejaba claramente de la novela nativista, de la novela de la tierra, que había signado los períodos anteriores. Sus textos me atrapan por la sorpresa que entrañan. No hay en sus novelas una secuencia predecible, unos personajes de psicología convencional. Su terreno es la recreación interior de una subjetividad; el itinerario de una conciencia; la escritura de una identidad desdoblada, fragmentaria, en el tiempo y el espacio. Son

personajes subterráneos en los cuales su vida concreta importa poco. Viven en el transcurso de su imaginario, de la recreación de sí mismos, en el drama de ser múltiples y ser partícipes de existencias múltiples. Salvo en *Después Caracas*, novela en la que se establecen referencias muy concretas sobre el momento que vivimos, y que están, como lo indica el título, contextualizadas en la ciudad, los personajes de Balza podrían vivir en cualquier lugar y expresan la vivencia de anonimato y fragmentación propia del hombre contemporáneo.

Dentro de lo que provisoriamente podríamos llamar autores de biografía generacional, están dos autores que se revelan en la década de los años setenta: Francisco Massiani y Laura Antillano. Son novelistas que sorprenden al mundo literario del momento. Quizá no sólo por su juventud sino porque introducen una temática distinta. Es la clase media urbana que irrumpe en el panorama con gran fuerza, como producto de las transformaciones sociales que ha vivido el país, y que comienza a contarse desde adentro. Es la presencia del tema adolescente, el amor, las relaciones familiares, la vida cotidiana. *Piedra de mar* (1968) de Massiani es una novela que ha sido sucesivamente reeditada, es lectura escolar, y sigue, como el primer día, despertando el interés de los adolescentes. Antillano tiene una extensa obra como novelista y cuentista. Su nombre fue, junto al de Massiani, vinculado a la renovación de la narrativa por el carácter fuertemente intimista y cotidiano en contraposición con la escritura más abiertamente política que los precedía.

La narración coloquial, así como el énfasis en las vivencias femeninas, produjo en la crítica una recepción ambigua de Antillano: fue considerada como un refrescamiento literario, y a la vez, portadora de un discurso inconsistente y banal. Esta banalización de lo íntimo responde evidentemente a la disociación entre lo público y lo privado, en la que la domesticidad se considera “femenina”, y, en cierta forma, intrascendente. Progresivamente, en la medida en que la

crítica ha comenzado a manejar otros referentes, se ha comenzado a mirar de otra manera su trabajo<sup>3</sup>. No sé si exagero pero me parece que Antillano es la primera escritora que introduce con decisión el sujeto femenino en la escritura y que abiertamente lo problematiza. En ese sentido destacaré su cuento “La luna no es pan de horno” con el que se convirtió, a los 27 años, en la primera escritora ganadora del Concurso de Cuentos del diario El Nacional. En su narrativa se destaca ya la importancia que la autora va a atribuir a la identidad femenina y a la relación madre-hija, que creo es por primera vez tratada en forma claramente conflictiva en la narrativa venezolana. “Perfume de gardenia” (1982) es su novela más significativa del período y en ella recurre a los epistolarios, gráficamente producidos con caligrafía, a las canciones, los diarios, las fotos de prensa o de avisos publicitarios, y es en suma un texto múltiple en el que la autora trata de imbricar su propia generación dentro de la historia nacional, a la que hay constantes alusiones, proyecto mucho más acabado en *Solitaria solidaria* (1989). Se trata también de una novela de recuperación mas su propósito no es la recopilación del pasado sino el planteamiento de una historia de la mujer que está por hacerse.

Luis Britto García es un creador prolífico y versátil, ha cultivado la novela, el cuento, el teatro, el guión cinematográfico, y recientemente ha enfilado más su escritura hacia el ensayo de interpretación política. En este período escribió dos novelas de resonancia internacional porque con ellas ganó dos veces el Premio Casa de las Américas, *Rajatabla* (1970) y *Abrapalabra* (1980). La primera de ellas constituyó para mí una lectura apasionante por el grado de experimentalismo, de dislocación del lenguaje, de violencia del discurso político. Fue y sigue siendo un texto emblemático de esos años setenta, pero es una novela política, no en el sentido de la recuperación o testimonio de la lucha revolucionaria sino en el de la

<sup>3</sup> Véanse los trabajos de Luz Marina Rivas, ahora recogidos en **La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana** (2000). Valencia: Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura

denuncia sin concesiones que caracteriza no sólo su obra literaria sino su persistente columnismo de prensa. Britto García es sin duda ese escritor que usa el lenguaje como arma, uno de los pocos que creo seguiría manteniendo la posición de escritor comprometido.

Francisco Herrera Luque (1927-1991), médico de profesión, irrumpe en el panorama literario en 1972 con su novela *Boves, el urogallo*, a partir de la cual elabora una saga de la historia venezolana en la que se incluyen *En la casa del pez que escupe el agua* (1975); *Los amos del valle* (1979); *Manuel Piar, caudillo de dos colores* (1987); *Los cuatro reyes de la baraja* (1991); y *1998* (1992). Herrera Luque se destaca por la narración histórica que él propuso llamar “historia fabulada” para designar el proceso mediante el cual el novelista escribe, no cómo fue la historia, sino cómo pudo ser. A lo largo de sus novelas se reconstruyen los más importantes acontecimientos de la historiografía, vistos desde la perspectiva desenfadada y crítica del autor.

Hay dos autores más que quiero mencionar antes de finalizar este período; cada uno de ellos resulta incatalogable. Oswaldo Trejo es un escritor que confieso he leído muy poco, pero es tan original y único que su mención es indispensable. Trejo ha dado una cualidad invalorable a la literatura venezolana, y es la fe en el lenguaje que respiran sus textos. Estos son de difícil lectura. No hay en ellos personajes o secuencias o anécdotas registrables. Es, sin duda, el mejor exponente de esa literatura incomunicada de los setenta, aun cuando tiene publicaciones recientes, de un texto cuyo protagonista es el mismo texto, que se va deslizando con una coherencia interna, con una secuencia propia, sin que pretenda aludir a ningún contenido o referente fuera de él. Es una experiencia pura del lenguaje. Su talento arrastró a muchos jóvenes pero no creo que con los mismos resultados. En todo caso, es un autor de altísimo interés para el investigador, obviamente los lectores se desaniman ante su impenetrabilidad, y

entre quienes más se han interesado en su obra, citaré a Luis Barrera Linares, también cuentista y novelista.

El otro autor, también incatalogable, es el ya fallecido Alfredo Armas Alfonzo. Lo leí tarde, es decir, mucho después de que hubiese publicado sus obras principales, y descubrí en *El osario de Dios* que Juan Rulfo habitaba entre nosotros. Su obra - afortunadamente ahora activamente recuperada por su hija, la poeta Edda Armas- muestra que un universo único y original, tanto en Venezuela como en la literatura latinoamericana. Armas Alfonzo inventa una región, la cuenca del Unare, que él lleva mucho más allá de sus límites geográficos. Utilizaré las palabras de Milagros Mata Gil, que en su obra investigativa lo ha estudiado profundamente, para definirlo:

El autor, por medio de una serie de relatos concatenados, homogeneizados por un tema común: la épica y cotidianeidad de la región del Unare, logra consolidar un universo anterior a este tiempo, un universo que, por carecer de una temporalidad precisa y reconocible, adquiere matices míticos y resonancias colectivas (1993).

Si cada hombre es Noé, entonces él debe ser el refugio donde reciban amparo las especies de lo que existe y lo que existió, para evitar que se extingan. Allí deben permanecer las cosas sangrientas, románticas, terribles. La soledad y el amor. La enfermedad y la ambición. Los espectros amigos o enemigos. Las aves que nutrieron la infancia y ya no están. Las nubes en el cielo. Los días tormentosos y el abismo. El miedo y la dicha. Todo debe conservarse. De un modo

extraño, un hombre como Armas Alfonzo toma esas cosas sobre sí, como un fardo, y las sumerge en el esplendor de su palabra para que no desaparezcan radicalmente (1991).

Termino este período con una cita del mencionado libro de Alfredo Armas Alfonzo. Escojo, un poco al azar, el fragmento 4:

Los cuatro Teclos eran Julián el padre, la madre, los hermanos, los hijos y la tristeza. Dos personas en total, se creía.

El bajo de Cuatro donde vivían se volvía un mar en tiempos de agua y un desierto en época de sequías, pero esto último no ocurría casi siempre sino todos los años.

Los Teclos eran una gente despegada del suelo y parecían sostener el cielo como las cumbres el peso de la techumbre.

En el siguiente período que he iniciado en 1983, muchos de los autores mencionados continúan publicando pero aparecen también nuevos novelistas, o narradores que habiendo publicado anteriormente relatos incursionan ahora en la novela. La presencia de mujeres novelistas es muy relevante en este período y su trabajo comienza a despertar el interés de la crítica académica, especialmente en los últimos años. De varias de ellas hablo con más extensión en otra oportunidad por lo que las reseñaré ahora con menos amplitud: continúan escribiendo Victoria De Stefano, Antonieta Madrid, aparecen las primeras novelas de Ana

Rosa Angarita, Milagros Mata Gil, Stefania Mosca, Cristina Policastro, Lourdes Sifontes, María Luisa Lázzaro, Bárbara Piano, Eleonora Gabaldón. Si bien no han publicado novelas, es conveniente recordar la presencia de algunas narradoras

En *El lugar del escritor* (1992) Victoria De Stefano propone el relato de cuarenta y ocho horas en la vida de una escritora. Compuesto en forma de monólogo, la narración sigue el flujo de la conciencia, atenta al inmediato presente, con saltos ocasionales al pasado -evocado en imágenes que para nada producen una continuidad del personaje-narrador -; es una suerte de diario de escritor, un testimonio acerca de la ética de la escritura, una crónica de la lucha permanente por resguardar el espacio y el tiempo necesarios para el oficio. El texto puede leerse como el intento de llevar la consigna de Virginia Woolf a su más extrema expresión. No es solamente tener “un cuarto propio” sino *ser* ese cuarto, evitar todo lo que no sea ese cuarto, confinarse a ese espacio como reducto (hasta cierto punto, cárcel) en el que la escritura no sea molestada ni interrumpida por ninguna otra circunstancia o persona.

Un cuarto es el mundo, el mundo cabe en un cuarto..El cuarto se está llenando hasta el borde, por lo demás, del que carece. Está colmado; colmado de mí, colmado de mundo, repleto como una colmena..En mi cuarto está todo lo que yo soy..Mi cuarto es la proyección de todo mi ser y mis seres múltiples..Mi cuarto y mi ser son la misma cosa: cosa terrible (23-4).

Y más adelante:

Ahora poseía una vida mía, muy mía, un lugar mi propia habitación, una ventana desde la que contemplar un trocito de paisaje..Una vida mía, muy mía, un lugar, una ventana (107).

La lucha por llegar a obtener esta vida propia es el tema central del monólogo, y aunque transcurran en él algunas pequeñas anécdotas pasadas o presentes, toda la existencia pareciera ser un paréntesis, una detención impuesta para lo que resulta esencial: escribir. Todo vínculo es amenazante para la tarea del escritor, en la medida en que le roba tiempo para consagrarse a su trabajo: “Los escritores no deberían casarse, ni tener hijos, ni hacer amigos: nada que llevar a cuentas”.

Dada la formación filosófica de De Stefano, son frecuentes a lo largo de la novela las consideraciones, reflexiones, citas, pensamientos cuyo tema central es la comprensión de la existencia, de sus límites, de sus fines. Sin embargo, en el gusto por esos autores citados, lo que parece traducirse con mayor fidelidad es el placer de estar al fin sola con los propios pensamientos y en posesión del tiempo para escribirlos. Hay, desde luego, un lamento por el tiempo perdido para la escritura pero es siempre una autoacusación. Es ella, la mujer escritora, quien ha dilapidado sus oportunidades al entregarse a otras tentaciones de la vida, y esa adjudicación de responsabilidad constituye un manifiesto radical acerca de las relaciones entre la mujer y la escritura.

Eduardo Liendo se dio a conocer en el período anterior con una novela, *El mago de la cara de vidrio* (1973), en la que con fino humor narra las vicisitudes de una familia que asciende a clase media, casi que por un acto de voluntad, y entra en el terreno de la alienación de los medios de comunicación. Esta novela es, sin duda, como todas las del autor, de gran aceptación entre los lectores, y se lee en

los colegios como texto escolar porque sin duda tiene una frescura que alcanza muy bien a los jóvenes. Comentaré sin embargo otra que es mi preferida, *Si yo fuera Pedro Infante* (1989).

En la madrugada, la alarma de un automóvil desató su grito de perro herido... Necesitaba ( .. ) escuchar esa miserable sirena en plena madrugada para comprender que yo no soy un hijo del barbudo Marx ni del intrépido Lenin, sino del simpático charro Pedro Infante. Yo soy así, tengo una lucidez tardía (9-10).

Así comienza la novela. Pedro Infante es el otro yo de Pedro Contreras, un hombre común, un anónimo burócrata que se despierta de pronto por el sonido de una alarma que metaforiza la agresión cotidiana. Ese Perucho Contreras quisiera ser Pedro Infante, porque entonces, encarnando ese mito latinoamericano, a medias sentimental, a medias machista, hijo de la nada que llega a la fama y al dinero a través del azar, sería un héroe y no un borroso y fracasado funcionario público. Pero también el protagonista quisiera ser Ezequiel Zamora, un general liberal del siglo XIX, conocido por el apodo de “general del pueblo soberano”, o Robin Hood, o el hombre-mosca. En suma, quisiera ser un héroe porque mira con nostalgia y con tristeza el contexto que le rodea, y en sus fantasías se convierte en un reivindicador de las masas. El tema del doble ha sido bastante tratado por Liendo, lo utilizó también en *Los platos del diablo* (1991), en la que un novelista plagia a otro, y en su más reciente producción, *Diario del enano* (1996) en la que un personaje recorre anacrónicamente distintas épocas y espacios históricos, transmutando su personalidad en diversos personajes.

Un narrador que había publicado cuentos cortos en el período anterior y escribe ahora su primera novela, *La danza del jaguar* (1991), es Ednodio Quintero. Un escritor que alterna la anécdota con lo fantástico, el humor con el erotismo, y que es reconocido como uno de los narradores más representativos del período. La novela está estructurada en cinco capítulos en los que el protagonista dibuja una suerte de autobiografía fantástica y recorre distintos escenarios, desde los Andes venezolanos, pasando por Francia, el obligado viaje del intelectual latinoamericano, a la selva tropical. Quintero ha trabajado después en novelas cortas, que él gusta llamar noveletas, de las cuales “La bailarina de Katchgar” es una pequeña obra maestra del cuento erótico.

También Orlando Chirinos era ya un autor reconocido cuando en 1990 publica *Adiós gente del Sur*. Es, de su producción, el texto que más me ha conmovido. Chirinos reconstruye una región venezolana, la sierra de Falcón, indagando en los cambios, las transformaciones de la vida rural, particularmente por el petróleo y la inmigración urbana. Su lenguaje es difícil, a veces lleno de regionalismos, pero vale la pena su lectura, atravesar todos los escenarios, los múltiples personajes que componen la vida anónima y silenciosa de la Venezuela profunda. El apego, el dolor por su transformación en una suerte de nostalgia seca.

De José Napoleón Oropeza quiero mencionar un libro en especial, *El bosque de los elegidos. Escrito en homenaje a Diane Arbus* (1986). Es una escritura diría que insólita en Venezuela. Una suerte de Orlando escrito por un venezolano y que transcurre en Europa. Una escritura, no sólo que aborda el tema de la transexualidad, sino cargada de un erotismo que describe y acota el deseo. Una escritura del deseo. Es un texto de prosa poética, a veces enigmático, de atmósferas oníricas y de honda belleza.

En estos años, Luis Barrera Linares, ya mencionado como crítico, publica varias novelas, *Beberes de un ciudadano* (1985), *Para escribir desde Alicia* (1990) y la última hasta la fecha, *Parto de caballeros* (1992). Si en las primeras el tema era la vida de la ciudad, los despechos bolerísticos y alcohólicos, en su última producción, el autor entra de lleno en la parodia y la carnavalización de los personajes como instrumento de crítica. Detrás del humor y el tono de broma, veo al mismo Barrera Linares que en su columna periodística está siempre atento a desnudar la falacia del poder.

Stefania Mosca (1957) ha transitado por el ensayo, los cuentos y la novela. Después de su primera novela, *La última cena* (1991) apareció el conjunto de relatos titulado *Banales* (1993). En su última publicación, *Mi pequeño mundo* (1996), Mosca radicaliza sus propuestas literarias. Los personajes de la novela están muy deshumanizados, y recuerdan a los de ciertos *comics*. Carecen por completo de historia, viven en un inmediato presente sin que las anécdotas o circunstancias que los encadenen tengan alguna coherencia o lógica más allá de la voluntad de la autora, y se desarrollan dentro de un escenario paródico, sarcástico, carnavalesco, en el que, por supuesto, podemos reconocer los signos del país al que pertenecen a través del marcado tono de crítica y violencia contra aquellos que simbolizan el poder económico y político.

A diferencia de la producción novelística de otras escritoras, es bastante característico de sus personajes, y más aún en esta novela, la ausencia de un yo femenino que busca una explicación o una reflexión acerca de su identidad. La mujer aparece, por el contrario, representada en este caso por dos personajes: uno es Sheila, que encarna el estereotipo de la mujer-objeto, cuya única función es la de ser deseada por el protagonista masculino, quien la toma preferentemente como objeto voyerístico porque ella, en realidad, pertenece a un hombre poderoso. Sheila, es hasta cierto punto, la amante del *gangster* que hemos visto en

tantas películas. El otro personaje femenino es una caricatura de la mujer de poder cuyo objetivo es hacer negocios o perseguir fines políticos más o menos inconfesables. Encontramos en esta autora una manera particular de situar la problemática del sujeto femenino que es la de evadirlo dentro de sus vicisitudes, y situarlo, de una vez, como el objeto paródico y estereotipado del discurso patriarcal, sin que la narradora se comprometa con su destino. No hay en sus personajes femeninos ni explicación de su identidad ni reivindicación alguna.

Dos nuevos narradores, de la más reciente generación, irrumpen en este período con obras que han despertado gran interés de la crítica y que los han situado rápidamente en la novelística. Me refiero a Ricardo Azuaje y a Israel Centeno, que en 1991 y 1992 publican *Juana la Roja* y *Octavio el sabrio y Calletania*, respectivamente. En ellas encontramos una tremenda y dura descripción del mundo vacío de la generación actual. Mundo sin esperanzas, sin proyectos, rodeado de deterioro, droga, corrupción. Los personajes de Centeno son, en cierta forma, la contrapartida de los de Noguera. Aquellos eran la generación sesentista, conflictiva, rebelde, pero llena de expectativas y de futuro. Estos son lo que en criollo se llama “el repele”, lo que queda después del fracaso de los movimientos políticos de la guerrilla, ahora ex-revolucionarios dedicados al tráfico de drogas en los barrios. Centeno acierta con una prosa despojada a describir la vida miserable de las barriadas caraqueñas, acercándolas a nuestra mirada, con la peculiaridad que Roberto Lovera De Sola (1996) definió como los “marginales cultos de Centeno” en un artículo precisamente acerca de la presencia del deterioro en la literatura reciente. En *Calletania* la localización de la ciudad es plenamente el barrio marginal. Salvo por algunas escenas que transcurren en la vieja casa de un perezjimenista, la mayor parte de las acciones se desarrollan en un barrio y ese establecimiento en el discurso es en sí una metáfora del deterioro, de la pobreza. Centeno nos describe el fracaso de los seres que viven

... en casas que aturden, reducidas al hacinamiento, que carecen de intimidad, construidas a manera de cárcel, donde se apilan literas y apretujan camas matrimoniales. Donde todo huele, y el techo es un tablón ensombrecido, y los muchachos juegan con la calle como cancha (30).

Azuaje dispone de un recurso muy eficaz para mostrar la transformación política de la sociedad. Octavio el Sabrio es un joven que nada tiene que ver con las preocupaciones políticas, le importa su vida inmediata, y debe lidiar con una madre, Juana la Roja, que ha sido guerrillera, y sigue metiéndose en problemas. Es una inversión llena de humor pero a la vez muy expresiva. La novela, bastante corta, es un excelente ejercicio de prosa dramática y de dibujo de los personajes.

Con alguien tenía que terminar este brevísimo recuento y lo hago con Denzil Romero. Es un novelista de entrada tardía; su primera novela, *La tragedia del generalísimo* es de 1983, cuando el autor tenía 45 años, pero sin duda ha recuperado el tiempo porque es uno de los escritores más prolíficos del panorama actual. Siempre narrador, es autor de excelentes cuentos como los incluidos en el libro titulado con uno de ellos, *Tardía declaración de amor a Josephine Louis* (1988). Se le conoce especialmente por la saga mirandina en la que explora la historia del general Francisco de Miranda, pero es un autor que, para usar su misma autodefinición, se mueve entre el erotismo y la historia. Ha sido también definido como “barroco”. Sin duda, la escritura de Romero es muy nítidamente distinguible, una sinuosidad de frases infinitas, recargadas hasta la saciedad para producir un buscado efecto estético, infinitas listas de sinónimos, erudición exhaustiva, retruécanos, comparaciones exorbitadas, anacronismos, grotesquismos, exageraciones, esperpentos. Un venezolano que parece inspirarse en Rabelais, en la literatura

libertina del XVIII, un profundo conocedor también de la historia nacional, pero que fácilmente puede abordar otros escenarios, y escribir, por ejemplo, una novela sobre Catalina de Rusia, o Manuelita Sáenz, con cuya obra, *La esposa del Dr. Thorne* ganó en 1988 el premio de género erótico de la Editorial Tusquets de Barcelona, y se adjudicó también el odio y el vituperio de los bolivarianos locales y ecuatorianos que consideraron la obra como una ofensa a la memoria de la heroína. Pero es también un autor que puede meterse por dentro de la historia y sin perder su peculiar tratamiento narrativo, entrar en la psicología y las vicisitudes de los héroes fracasados, como es el caso del mismo Miranda, o de Pedro Carujo, a quien dedicó una extensa novela titulada *La carujada* (1990). Dentro de su variedad temática tiene novelas muy distintas, como es la de *Parece que fue ayer* (1991), novela de bolero, o *Entrego los demonios* (1986) cuyo protagonista es un exotérico personaje rural.

### **Obras citadas**

Armas Alfonzo, Alfredo (1969). *El osario de Dios*. 3ª. Ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991

Centeno, Israel (1992). *Calletania*. Caracas: Monte Ávila Editores

De Stefano, Victoria (1992). *El lugar del escritor*. Caracas: Alter Ego

Garmendia, Salvador (1968). *La mala vida*. Montevideo: Arca

Liendo, Eduardo (1989). *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Alfadil

Lovera De Sola, Roberto (1996). “Espectro del deterioro literario” en Dossier “La cultura en discusión”. El ojo del huracán. Año 7. No.24. Caracas, 1995-1996

Mata Gil, Milagros (1991). “*El osario de Dios: memoria, paraíso y eternidad*”. Prólogo de la 3ª.ed. Caracas: Monte Ávila Editores

Mata Gil, Milagros (1993). *Reloj a contracorriente. Tiempo y muerte en la obra de Alfredo Armas Alfonzo y José Balza*. 2ª. Ed. Caracas: Colección Medio Siglo de la Contraloría General de la República

## El escritor ante la realidad política venezolana

*Intervención en el Simposium "Venezuela: sociedad y cultura al final del siglo".*

*Brown University, Providence, 29-31 de octubre de 1991*

A la luz de la prensa internacional, Venezuela es uno de los países latinoamericanos de mayor estabilidad democrática -33 años-, importante y confiable productor de petróleo, respetuoso deudor de sus obligaciones, que atraviesa una crisis coyuntural en vías de superación. Es también famoso por el éxito de sus reinas de belleza, la audiencia masiva de sus telenovelas fuera de sus fronteras y como centro de distribución de cocaína. Este es de alguna manera el perfil político de Venezuela en el mundo, aun cuando no coincida con la visión que muchos de nosotros podamos tener de la realidad política venezolana.

De una vez quiero definir que al hablar de *realidad política* no me refiero a las coyunturas específicas que toma el Estado bajo la conducción de uno u otro gobierno, sino a un entorno más general que rodea a la sociedad venezolana, acerca del cual caben diferentes ópticas. La ocasión de este Simposio me ha parecido oportuna para iniciar algunas reflexiones acerca de la presencia de la realidad política en la actual producción literaria venezolana. No participo de la concepción de la literatura como reino intemporal, en el cual el escritor aparece dotado de una condición divina que lo sitúa por encima de sus circunstancias, sino, al contrario, que de alguna manera todo escritor es escrito por su tiempo.

Al plantearnos el tema de las relaciones entre el escritor y su realidad política, la primera pregunta que resulta inevitable es cuál es el efecto que tiene hoy, 1991, el trabajo del escritor en relación con esa realidad, y la primera respuesta que

encuentro es: ninguno. Pasado el tiempo del intelectual como militante o agente de una determinada tesis política, es bastante evidente que, por ésta y otras razones, los escritores han ido perdiendo vigencia en la vanguardia de las ideas. Se trata de un fenómeno mundial, aunque muy profundo en Venezuela, donde la marginalidad de la literatura ha sido siempre particularmente estrecha. Sin embargo, más allá de la recepción que la sociedad haga de sus escritores, parece válido preguntarse por el espacio que ellos se proponen para sí mismos.

Para analizar este espacio se hace necesaria una breve referencia histórica. Los años setenta constituyeron uno de los períodos más desconcertantes de nuestra historia. En diez años se cerró la utopía social de los años sesenta, alrededor de la cual convergía la mayor parte de los intelectuales, y se declaró un boom de riqueza, conocido como la “Gran Venezuela”, país digno de la literatura fantástica en el cual cada habitante sería propietario de un inmueble en esa tierra de gracia que para los venezolanos fue Miami. Este pasaje brusco en relación con la década anterior, en la cual la sociedad se había visto enfrentada en torno a su proyecto, produjo un anonadamiento frente a la realidad política que quedó sin claves de interpretación, lo que de alguna manera está relacionado con la propuesta estética dominante en esos años que ha sido calificada por la crítica Verónica Jaffé (1991) como la del “relato imposible”, para caracterizar una narrativa que se negaba a narrar, apartándose de todo “realismo”, en busca de establecer un texto autónomo. Como señala Luis Barrera Linares (1991) este proceso “sólo implicaría que los escritores propiciaron el auge de una narrativa que reflejaba estatus absurdo de un país que se negaba a sí mismo.”

Después del corto sueño durante el cual fuimos un país rico, líder continental, con una apreciable importancia en el contexto internacional, nos despertó un monstruo que ha ido progresivamente creciendo y que nos amenaza desde las primeras horas de la mañana con la lectura de la prensa en la cual

vemos en tela de juicio a las más vitales instituciones de un sistema democrático, que nos asalta en la violencia de la calle, que nos agrede en el deterioro del entorno y los servicios, y nos sobrecoge en la conciencia de saber que el 80% de la población vive entre las categorías de “pobreza crítica” y “pobreza relativa.” Frente a este monstruo, al que constantemente le salen nuevas cabezas, y que habíamos aprendido a llamar “corrupción administrativa”, (con la impresión de que el nombre se queda corto), el ciudadano común se encuentra sitiado por la complicidad permanente del poder, que lo ha ido acostumbrando al horror, de modo que nada lo sorprenda: ni la estafa permanente a los fondos públicos, ni la desidia que permite el derrumbe de las vías de comunicación más importantes o deja sin oxígeno a los centros de atención médica, ni la incursión de altos personajes en el tráfico de armas o la distribución de cocaína.

Lejos de pretender que todo tiempo pasado fue mejor y que hemos perdido un país maravilloso, no podemos dejar de aceptar que la década de los ochenta sorprende a Venezuela en una devaluación no sólo económica sino también política y ética. Ante ella, el hombre común que no ha querido participar en el obscuro festín de la delincuencia, sea ésta callejera o de salón, no encuentra otra defensa que evadirse. Cabe preguntarse si el escritor se ha deslizado en esa tentación y ha llegado a perder por completo la condición de ser testigo de su tiempo para convertirse en un fabricante de historias entretenidas.

Sin poder evitar importantes omisiones, tomaré en consideración algunos ejemplos que resultan significativos a los propósitos de esta ponencia. No se trata por supuesto de hacer un balance exhaustivo de la literatura nacional, sino de un breve análisis casuístico, restringido a algunas novelas de publicación reciente, que puede servir de estímulo a una más detenida reflexión del tema.

## La cólera amarga

*Memorias de una antigua primavera* de Milagros Mata Gil, novela distinguida con el Premio Miguel Otero Silva 1989, tiene como eje central el nacimiento, auge y declinación de un pueblo petrolero en los Llanos orientales venezolanos, temática ya tratada en la importante novela “Oficina No. 1” de Miguel Otero Silva. La acción de la novela de Mata Gil transcurre a lo largo de cincuenta años; desde 1933, cuando hipotéticamente se establece la fundación del pueblo, hasta 1983, año en que se celebra su cincuentenario. Es decir, sitúa la realidad política a partir del tiempo de Gómez y el comienzo del auge petrolero, que fue no sólo un hallazgo de riqueza real, sino también el comienzo de la esperanza. “Por eso, cuando el OG-1 reventó, y en ese reventón el petróleo nos salpicó, nos empapó con su llovizna pegajosa... ése *era* el triunfo de todos, la llegada, al fin del progreso... del futuro” (p 46), dice una de las voces narrativas.

Más que una nostalgia de un mundo perdido, es cólera y decepción lo que resta como saldo:

El sueño de ver mundos nuevos, de forjar con mis manos un pueblo, no fue más que eso: un sueño...Y de pronto, como si sólo esperara ese reconocimiento íntimo de fracaso, una lluvia tibia y frágil comienza a despertarse sobre la tierra (47).

La gran fiesta de celebración del cincuentenario del pueblo, que tiene lugar cuando ya ha finalizado el boom de la “Gran Venezuela”, permite una retrospectiva en la cual los personajes establecen este fracaso y esta decepción amarga.

¿Cuánto tiempo duró el esplendor de aquel pueblo nacido de hombres y mujeres que llegaron en naves portentosas, atravesando tormentas y quietudes llenas de resolana? (...) Y ahora, cuando se han cumplido cincuenta años, sólo los sobrevivientes se aferrarán a los palos del desastre, sin querer salvar realmente la memoria del avance indetenible de la disolución. ... ¿para qué entonces servimos los hombres? Mejor sería que un viento nos derribara, nos arrastrara, antes que seguirnos bebiendo la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia. ¿Pero adónde ir que no sea esta isla de la memoria y a la irónica espera de la estatua? (64).

A continuación, la misma voz expresa la cólera y la acusación contra aquellos que se han beneficiado del “dolor, la riqueza efímera, el gozo deslumbrante, el hambre y el desastre, la opresión, el llanto y el destierro”, y denuncia el cinismo del poder:

¿por qué los señores emiten con sus gestos, sus frases y sus guiños, veladas promesas que jamás cumplirán?... los señores mienten para vernos sonreír... ríen a carcajada batiente detrás de las cerradas puertas de sus habitaciones lujosas y sus oficinas... los políticos presidirán mañana la mesa del banquete repartiendo en bandeja condecoraciones a diestra y siniestra. Cuántos ojos de cólera nos estarán mirando. Se hará la fiesta y al día siguiente sólo quedarán rastros. Los que faltamos por morir habremos muerto. Nuestros nombres aparecerán grabados, junto con el de otros difuntos cuyo recuerdo permanece en el Obelisco de concreto con el cual algún burócrata afortunado aumentó su patrimonio.

A lo largo del relato, en el cual varias voces van narrando la historia del pueblo, y aludiendo a la promesa y fracaso de sus aspiraciones, se establece no sólo lo ocurrido en ese lugar concreto, sino también lo que podría considerarse una señalización que comprende el país entero.

Esperan el chorro que les devuelva la época dorada, las compras desaforadas, las noches alegres, las facilidades para el rebusque y la aventura... Eso creen. Pero nada volverá. Esta es una ciudad sin huesos: una ciudad blanda e inarticulada, navegando en un charco de aceite (81).

Es probablemente en la fiesta, el capítulo final, donde se pone de manifiesto con mayor énfasis esa característica de la realidad política venezolana, según la cual la democracia ha estado siempre atenta a producir celebraciones del progreso y desarrollo del país, mientras oculta el constante atentado a los derechos de sus ciudadanos. El tema está tratado desde la sátira abierta hacia todas las instituciones que van participado en esa estafa política, incluyendo a los intelectuales y a los sindicatos. Un detalle muy significativo es que esta celebración se ve de pronto interrumpida por voces que reclaman sus necesidades perentorias: trabajo, hospitales, viviendas, escuelas, agua, las cuales son rápidamente reprimidas sin que se altere la fiesta. La libertad de expresión y manifestación es permitida, pero a la vez es inocua.

Finalmente el narrador se sitúa como testigo:

... te preguntas si entre tanto desastre y tantos mitos conservados cuidadosamente, no serás tú el último vestigio de una raza extinguida para siempre, te preguntas si no será tu deber, ése que anhelabas, el de conservar lo visto, el de reconstruir lo vivido... Quieres construir una

ciudad sobre las ruinas y te das cuenta que sólo tienes palabras y recuerdos... (259).

Mata Gil se coloca en el compromiso de escribir la crónica de “la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia”, de construir con palabras una “isla de la memoria.”

### **La nostalgia del héroe**

En la madrugada, la alarma de un automóvil desató su grito de perro herido... Necesitaba (...) escuchar esa miserable sirena en plena madrugada para comprender que yo no soy un hijo del barbudo Marx ni del intrépido Lenin, sino del simpático charro Pedro Infante. Yo soy así, tengo una lucidez tardía (9-10).

Así comienza *Si yo fuera Pedro Infante*, de Eduardo Liendo, autor distinguido con el premio de literatura 1990 del Consejo Nacional de la Cultura. Pedro Infante es el otro Yo de Pedro Contreras, un hombre común, “anónimo, silencioso, distante, invisible, cumplidor y conformista (14) que como los seres domesticados, siempre aguanta el corneteo; el grito lastimero del perro herido” de la alarma que metaforiza la agresión cotidiana. Y ese Perucho Contreras quisiera ser Pedro Infante, porque entonces, encarnando ese mito latinoamericano, a medias sentimental, a medias machista, hijo de la nada que llega a la fama y al dinero a través del azar, sería un héroe, porque “si yo fuera Pedro Infante me montaría en mi caballo negro y haría una revolución yo solo... Porque, para mí, Pedro Infante es una suerte de Pancho Villa, pero simpático”

(11). Y entonces, Perucho Contreras, un fracasado, un borroso funcionario público, diría

Lo único que puede hacer Ninguno para ser Alguien es robarse una forma... Por eso, lo mejor es que Ninguno Contreras se busque un ídolo popular auténtico, y secretamente se meta en su piel (72).

¿Y quiénes son esos ídolos populares? Además de Pedro Infante, aparecen otros nombre como Robin Hood, Ezequiel Zamora y el hombre-mosca. El hombre-mosca sería la encarnación de la justicia “que recorrerá el país en una ofensiva victoriosa y sin tregua... Personaje escapado de una película mexicana para redimir a los menesterosos” (p. 56). Estos dobles son explícitamente “otros yoes” del escritor, que declara: “quizás esa fuga también es una trampa, porque el personaje adquiere vida propia, sale a recorrer su envidiable fortuna y el autor queda nuevamente solo” (p. 35). Obviamente que la nostalgia del protagonista por los años sesenta, es también la nostalgia de una generación y la expectativa mágica de los que esperan una reivindicación:

El propio barrio empezó a corromperse. De algún callejón emanaba un denso, penetrantes y hasta entonces desconocido olor de marihuana. Pronto surgirían las trampas cotidianas en cualquier recodo y un miedo distinto, humillante, se fue apoderando del corazón de la gente apacible del vecindario. Es verdad que desde entonces esperan, como en las películas, por un héroe justiciero (p. 81).

Desde el punto de vista del registro, esta novela de Eduardo Liendo da cuenta del fracaso de una nostalgia que todo lo embarga: “Ya no soy libre en las calles del barrio. Hay algo podrido en Dinamarca, algo también se marchitó en mi corazón” (p. 95) El sentimiento de una impotencia social que sólo podría ser reivindicada por personajes míticos, y a la vez del descrédito del poder ante el ciudadano común, y de la necesidad de reintentar algún tipo de utopía particular, así sea la que encarna Robin Hood o el hombre-mosca <sup>4</sup>.

### **La desilusión solitaria**

*Solitaria solidaria* de Laura Antillano fue la novela finalista del Premio Miguel Otero Silva 1990. Está construida a través de dos épocas: la primera, el último cuarto de siglo pasado, y la segunda desde 1970 hasta 1988, a través de la crónica que establecen dos mujeres que tienen entre sí una relación de doble. Las referencias de ambas épocas van dando lugar a una cierta simetría y comparación, en la cual el presente no parece haber superado al pasado en forma significativa.

Zulay mirando el horizonte marino piensa en el Puerto Cabello que visita José Martí, y piensa en éste de hoy con la Marina Center enterrada en el medio, como un castillo de cartón de Walt Disney. Zulay ve las casas aduanales cerradas, desde el mismo instante en que el país vio bajar los precios del petróleo y la economía se fue a pique... piensa entonces que ni el asalto de las fuerzas de Crespo

<sup>4</sup> Nota de 2000. Cuando releo los comentarios acerca de Si yo fuera Pedro Infante, no puedo evitar pensar que la novela de Eduardo Liendo era premonitoria. Muchas veces se dice del novelista como el testigo que recoge la angustia presentida.

hizo nunca con Puerto Cabello lo que se ve en esta mañana de 1988 (309).

La narración de la parte histórica es una crónica y crítica del gobierno del General Antonio Guzmán Blanco (1829 - 1899), bastante connotado por su corrupción, y la participación de la protagonistas en una lucha política minoritaria, en la cual muere su amante, y poco después ella se suicida; describe el progresivo proceso de politización de una joven educada para el hogar, proceso en que es relevante la guía de los intelectuales y especialmente de José Martí. La narración de la otra parte, localizada en la época actual sigue un proceso contrario: la progresiva decepción de una joven moderna que llega, un poco tarde si se quiere, a lo que constituyó la utopía política y social de los años sesenta, llena de nostalgia por todos los proyectos perdidos que van cayendo a pedazos, tras la recurrente melodía de *Imagine* y la figura de John Lennon. Enfrentada a la dispersión de un proyecto unitario, intenta en vano agarrarse de proyectos fragmentarios como la teología de la liberación, la renovación universitaria, las luchas por los derechos de la mujer, para finalmente encontrarse en la soledad y en la necesidad de forjarse un proyecto personal.

...ese deseo encajado en lo más hondo de mi que se debate entre la desilusión, la mirada escéptica sobre lo que he alcanzado a saber de lo que me rodea, y la necesidad de sobrevivir, de persistir, de comenzar otra lucha, en otro lugar de otra manera (p. 319).

Es también la expresión de una desilusión generacional que se siente sin proyecto compartido, sin posibilidad de relevo y sin otro camino que el escepticismo.

En la novela de Antillano se observa una lucha entre el deseo de olvidar y a la vez de recordar. “Papá suele decir que este pueblo está hecho del olvido, nació del olvido, vive del olvido, el olvido es su forma de vida” (90) dice la protagonista histórica, en cambio la protagonista actual se pregunta si “será posible el olvido, si ella podrá regresar alguna vez a cualquier lugar y olvidar” (303). Pero finalmente triunfa la escritura que da lugar a la rememoración, y la protagonista actual, Si bien refugiada en el amor y la soledad, busca una pequeña aldea de mar para escribir una tesis sobre el periodo de Guzmán Blanco.

Pienso que es esta vivencia de soledad, asumida con decepción, la conclusión más llamativa de la novela. “Vanas me resultan hoy muchas contiendas. La historia de las luchas por el poder, ¿es acaso la historia de los hombres?” (319), pero a la vez, soledad que pretender como lo indica el título, establecer una solidaridad, recoger en ella a otros decepcionados. “Me gustaría ser su amiga -refiriéndose a la protagonista histórica- y como un bálsamo que la ayudara a recuperar el sosiego, compartir con ella esa soledad, que es al final, la que vivimos todos” (319). Hay en esta novela una mirada desilusionada en la que fácil, aunque dolorosamente, muchos pueden reconocerse.

### **Islas de la memoria**

En un artículo titulado “Qué país, qué literatura” Roberto Lovera De Sola apunta: “Serán ellos (los escritores) los que en las hojas de los libros nos dejen el registro de todo lo grave que acontece”, y considera como una de las claves de la actual narrativa, la evocación de un pasado más digno frente a un presente vergonzoso.

Este registro quizás sea uno de los pocos recursos de la palabra dentro de un contexto en el cual el venezolano ha sido tomado por una imagen engañosa

que lo invita a sentirse un yuppie del mundo, sustrayéndose a una realidad contundente como es que este país, en 33 años de democracia y con un presupuesto estatal varias veces superior al Plan Marshall, no ha podido establecer un destino digno para sus habitantes. Pienso que esta realidad pesa demasiado sobre los escritores para convertirse en meros fabricantes de anécdotas amenas, y los Lleva, o bien a la novela decididamente histórica, como es el caso de Herrera Luque, o a la búsqueda de nuestras claves en la recreación de héroes y antihéroes de Denzil Romero, o al tratamiento político más director como ocurre en las novelas aquí reseñadas.

Dentro del registro que titulo con palabras de Mata Gil como “islas de la memoria”, citaré para terminar *Adiós gente del Sur* de Orlando Chirinos y *El exilio del tiempo* de mi producción. En estas dos novelas el lector puede encontrar un propósito común que es el de llevarlo a un mundo que fue y ya no es, una necesidad de decir: esto fuimos y ya no somos. En el caso de Chirinos, la Venezuela rural, en el mío Caracas; las transformaciones, sustituciones y ascenso de nuevas clases sociales, en ambos. Sin un juicio político explícito, que queda más bien abierto al lector, pienso que hay en estas novelas una mirada de angustia hacia el país, una evocación de sus señas de identidad, y un deseo de reasegurar la voz de los anónimos que han configurado su textura social y que de alguna manera le han dado consistencia; un alegato por una huella de identidad que no quiere diluirse en la fragmentariedad de una imagen que pudiera, por un instante hacernos creer que se trata de un país solucionado.

Los textos a los que se ha hecho referencia en esta ponencia parecen indicar que hay una necesidad de la escritura, desde nuevas propuestas estéticas y narrativas, de preguntarse acerca de la realidad política que la envuelve. Sin la convicción de tener una respuesta.

## Obras citadas

Antillano, Laura (1990). *Solitaria solidaria*. Caracas: Planeta Venezolana

Barrera Linares, Luis (1991). “Relato imposible, discurso inacabado” en Papel Literario. Diario El Nacional. Caracas, 18 de agosto

Chirinos, Orlando (1990). *Adiós gente del Sur*. Caracas: Alfadil

Jaffé, Verónica (1991). *El relato imposible*. Caracas: Monte Avila Editores

Mata Gil, Milagros (1989). *Memorias de una antigua primavera*. Caracas: Planeta Venezolana

Liendo, Eduardo (1989). *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Alfadil

Lovera De Sola, Roberto (1991). “Qué país, qué literatura” en Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. No. 111. Julio 1991. Caracas.

En Inti, Revista de Literatura Hispánica. No 37-38. pp. 37-45. Providence, RI, 1993

## La ciudad como personaje en dos novelistas venezolanos: Stefania Mosca e Israel Centeno

*Intervención en la mesa “Pequeñas historias”. Coloquio Latinoamericano de Narrativa. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas, 7-12 de diciembre de 1993*

Nos hallamos ante dos novelistas que con sus primeras novelas, *La última cena* (Monte Ávila, 1991) de Mosca y *Calletania* (Monte Ávila, 1992) de Centeno, entran de lleno en una narrativa del “relato posible”, es decir, con el decidido propósito de contar una historia, una pequeña historia, si se quiere. Stefania Mosca (1957) nos introduce en la cotidianidad de una familia típica de la década de los cincuenta, constituida por un matrimonio de emigrantes italianos que viene a Venezuela para restituir una vida de la que se sienten despojados, y que, finalmente, si encuentran el bienestar no es por obra de su esfuerzo, como han soñado e intentado, sino del azar. Este desenlace es, por supuesto, una contraposición al mito del emigrante enriquecido por su laboriosidad, y la novela es, aparte de otras lecturas, una de las poquísimas que se propone narrar la inserción del emigrante europeo en la Venezuela moderna.

Israel Centeno (1958) nos lleva al mundo del barrio marginal en el cual las drogas, la delación, el asesinato, el acoso de las pandillas narcotraficantes constituyen la vida cotidiana de unos jóvenes que pretendieron la revolución de las estructuras sociales y políticas. Es también un mundo donde descarnadamente se presenta a la mujer como objeto. En su conjunto, es la primera novela que aborda

en Venezuela la transformación de la lucha política en actividad delictiva y la consiguiente decadencia de los ideales revolucionarios.

Hay en ambas, más en Mosca que en Centeno, un ámbito de intimidad, una interioridad del Yo del narrador o de los personajes, pero no se trata de una interioridad cerrada, de una parcela excluyente sino de una intimidad extensa, por decirlo así, que nos permite acceder a la narración a través de sus protagonistas.

Se trata de un mundo creado en la ficción, condición que las introduce en la categoría de novela, y permite decir que la totalidad está presente en ellas. No la recreación del mundo, sino la creación de un mundo propio que se sostiene en el discurso, y que vive con coherencia a partir de las leyes narrativas que el autor le ha dado.

Comenzaré por el final. En las últimas líneas de *La última cena* dice la narradora: “Llegué a la terraza y pude al final dar un brinco y caer sobre el asfalto mientras las piedras de mi casa se hacían polvo (160)”. *Calletania* termina con un párrafo en el que se lee: “La grieta se había abierto. Se fracturaban definitivamente nuestras vidas y caíamos al abismo (124)”. Es indudablemente significativa la coincidencia metafórica en que ambos autores culminan su relato. La fractura, el abismo, el polvo, la grieta, elementos ante los cuales el narrador queda sin más palabras y concluye la novela. No es necesario forzar una lectura política de los textos para entender que ambos novelistas, nacidos a finales de los años cincuenta, y por lo tanto, primera generación democrática, están hablando de un país que se les abre bajo los pies.

Mosca utiliza la ironía, la mordacidad; Centeno un tono duro y seco, para expresar el desencanto y el miedo. Mosca parte del Ideal Nacional de la dictadura perezjimenista; Centeno del ideal político revolucionario de los años sesenta, para finalmente llegar a una misma conclusión. Curiosamente, ambos han partido de una

esperanza, que ahora, a la luz del presente, surge como una esperanza ingenua, sin asideros.

Para Mosca es la esperanza que se tejió en una época que, con un humor preciso, califica como la “era de lentejuelas, de goce, de esplendor (55)”. Para Centeno es recordar “que antes hablábamos de autodefensa popular, de lucha de masas, del país que ahora ha dejado afuera. Pero, ahora todo estaba desarticulado, el rompecabezas con las piezas equivocadas y sólo quedaba delirar (12)”.

El delirio de la droga es el tema conducente de Centeno; la puerta que queda abierta para aquellos que han perdido toda esperanza. En Mosca es el sueño. Un sueño de “un pasado del cual no tenía sino imágenes creadas en la memoria, falacias de sus recuerdos, de sus esperanzas estancadas (16)”. El sueño y el delirio se oponen a una realidad que desmiente y desvirtúa toda esperanza, cualquiera que haya sido. La esperanza está registrada en Mosca como el anhelo de superación económica y social que animó a la cuantiosa emigración europea que se trasladó a Venezuela, y a toda América Latina, como consecuencia de la segunda guerra mundial. En Centeno como el anhelo de revolución social y política que caracterizó a los años sesenta. En ambos registros se articula la vinculación del país con el contexto universal histórico. “La pequeña historia”, tiene, pues, mucho que ver con la historia a secas. Es desde allí de donde el parte el novelista, de lo que probablemente ha sido discurso familiar, espacio íntimo, para trasladarlo no sólo a la ficción, sino a un discurso social en el que caben muchos otros, de la pequeña historia personal que, mediante el acto de escribir, se convierte en materia para narrar el país.

¿Es necesario narrar el país? Quizás no todos coincidan en ello, pero en todo caso el traslado del país a la ficción comienza a aparecer con paso sostenido en la narrativa venezolana de los noventa. En novelas de largo aliento, como podría ser *Solitaria solidaria* de Laura Antillano, o en relatos breves, que podrían también ser

calificados de “pequeña historia”, como *Juana la Roja y Octavio el Sabrio* de Ricardo Azuaje, por citar tan sólo dos ejemplos, la necesidad de relatar lo que nos acontece toma una presencia muy decidida.

Quizás uno de los elementos más manifiesto en las novelas que estamos considerando sea la configuración de un espacio definido para el movimiento de los personajes: la ciudad de Caracas. El rostro de la ciudad se configura, se traza a medida que transcurre la narración. Caracas es uno de los personajes centrales de la misma, no solamente porque en ella se susciten las acciones novelescas sino porque la relación de la voz narradora con la ciudad es parte sustancial de su intimidad, porque la voz narradora, en ambos casos, está constantemente hablando de cómo la percibe. No se trata, pues, de la simple descripción de un ambiente, sino de una poética de lo urbano, y por otra parte, la ciudad tiene poder, se mueve, moldea, determina a los personajes. Los sitúa, los dibuja, se mete dentro de ellos, y es constantemente metáfora de sus sentimientos, sus vivencias. La ciudad, por sí misma, es la síntesis de las vicisitudes de los protagonistas mientras van de la esperanza al desencanto.

En Mosca hay una utilización de la localización que tiene por objetivo la ironía. Por ejemplo: “En el Palace Corvin, en Altamira, bastante lejos del edificio Lucerna y la boutique Astromodas en Chacao (13)”. Quizás un lector que desconozca las claves locales podría leer ese “lejos” como una descripción objetiva de distancia. Obviamente ese “bastante lejos” no alude a la distancia espacial sino al tiempo transcurrido para que la familia emigrante se traslade en prestigio social y poder económico; se trata de un “bastante lejos” que alude a la larga espera de ese deseo de ascenso social. Hay numerosos ejemplos de este orden. La constante lucha de la familia emigrante por surgir está directamente expresada en sus mudanzas, de Maracay a Caracas, de la Calle Real de Sabana Grande a Chacao, de Chacao a Santa Mónica, de Santa Mónica a la Avenida Miranda, de la Avenida Miranda a Altamira

Sur. El cambio de clase social es tratado como un movimiento dentro del espacio urbano. “Pronto descubriría...el camino, el pasadizo, el trampolín por el cual Marcela saltó de Chacao a Altamira (145)”. Por otra parte, las promesas de progreso, modernidad y desarrollo que se inician en los años cincuenta tienen su expresión más directa en los cambios urbanísticos, que constituyen un emblema esencial de la época, denominada por la investigadora Ocarina Castillo como “Los años del bulldozer” (1990).

El lenguaje de Mosca es siempre de ironía, de comparación mordaz. “Dicen que Venezuela es la puerta grande de la América del Sur...pero de momento, sólo veíamos crecer la arrogancia de los edificios en itálico estilo moderno (86)”. O la parodia al discurso político de la época: “Habrá viviendas populares, pero ni un rancho más en la capital de Venezuela, cuna del Libertador...(88)”. Es también significativa la descripción minuciosa y verídica de la localización, como si en ese ejercicio se escondiera el temor a olvidar la infancia, o lo que en otra parte se califica como “los pequeños recuerdos que, sin entender muy bien por qué, conmueven el presente y llenan el corazón de cierto tipo muy intangible y nada corroborable de plenitud (136)”. Quizás este sería un buen ejemplo:

Cansada de andar por los asfaltos del liceo Gustavo Herrera, o por la empinada cuesta del colegio Libertador, tomaba el atajo, subía a la acera, y bordeando la avenida Francisco de Miranda, en la esquina de Mis Encantos, aparecía primero el cine Olimpo, luego, detrás, a mano derecha, se abría la galería y muy al fondo, como en el cajón donde mamá tiene sus cosas escondidas: el bar El Bosque (40).

Esta descripción del espacio urbano como parte de la intimidad de la vida cotidiana alterna con otra, más distanciada, que busca una imagen que englobe ese

universo que es una ciudad: “Una ciudad enferma de monumentalismo, fuera de sí...Una ciudad crisol, al atardecer y de un silencio encrespado por las calles (62)”.

En Centeno la localización de la ciudad es plenamente el barrio marginal. Salvo por algunas escenas que transcurren en la vieja casa de un perezjimenista, la mayor parte de las acciones se desarrollan en un barrio y ese establecimiento en el discurso es en sí una metáfora del deterioro, de la pobreza, de la negación de ese progreso del que Mosca se burla. En Centeno ya no hay burla, hay solamente la miseria, el fracaso de los seres que

... viven en casas que aturden, reducidas al hacinamiento, que carecen de intimidad, construidas a manera de cárcel, donde se apilan literas y apretujan camas matrimoniales. Donde todo huele, y el techo es un tablón ensombrecido, y los muchachos juegan con la calle como cancha (30).

(...) las noches son amarillas. Las alumbran postes herrumbrados, altos, perdidos en la temprana tarde, en la espesura de la medianoche, en la liviandad de la madrugada... Las puertas santamaría suenan y el motor de los autos, la lluvia de los baños, el canto de los gallos, el eco de unos pasos y la sombra del hombre de los pasos. Un barrio donde en ocasiones, la calle queda a oscuras, la luz no viene, los postes desaparecen y en su lugar se escuchan voces...cuando la electricidad no sube porque se queda en un mundo distinto...Arriba, una radio suena y se escucha la voz distorsionada de Ismael Rivera... Los gatos maúllan en los basureros (77).

Un barrio donde viven chinos, colombianos, jíbaros, ex-guerrilleros, y muchachas “violadas de escalera”. El mismo encerramiento de los personajes, que salvo uno, no tienen acceso a otros lugares de la ciudad, el mismo confinamiento del espacio marginal a la ciudad, y que sin embargo, constituye su mayor densidad,

hablan por sí solos. No hay movilidad para estos personajes. Los sueños de ascenso social de los que se burla Mosca eran una esperanza. Aquí los personajes no salen de su confinamiento sino por la muerte. La otra ciudad, la que pertenece a

“un mundo intermedio entre otros mundos, menos degradado, más parecido a la arquitectura bien concebida: calles inmediatas a las grandes vías, anchas y parentéticas, explicativas de una realidad menos marginal, de habitantes ambiciosos, pulcros cajeros, empleados de ministerio, contadores y secretarías (77),

ésta no existe, es sólo una alusión que acota el mundo al que pertenecen estos seres textuales.

La descripción urbana, desde los binoculares de un personaje que atisba desde su ventana es ésta:

La calle es una serpiente larga, rojiza; la golpea la asimetría de las paredes, las vigas fuera de lugar, las escaleras que rompen su placidez de río para convertirla en quebrada de saltos abruptos, en manantiales profundos, en canales navegables por personas, motos y autos, que bajan y suben, que caminan, corren o saltan, que se levantan de muros escarapelados para ir a una esquina a echarse un trago, a fintear frente a la canasta de basquet o sencillamente a buscar los bordes de las escaleras, de donde surgen otras cabezas, nuevos rostros, saludos. Se sientan allí a contemplar una parte de la ciudad extendida en lomas y valles de edificios y veredas y mercados. José los sigue, observa pelos y cuerpos, brazos endurecidos o senos blandos, piernas estremecidas por el pateo de una pelota, o muslos intactos, recién lavados por el agua del baño, rasurados,

lisos, ingenuos a la observación meticulosa de José, quien, desde su ventana, con el torso desnudo, cree controlar las calles del barrio (105).

Este pasaje ilustra la visión interiorizada de la ciudad, donde los seres son pedazos que, en la descripción, se mimetizan con los del ambiente. Más que individuos son fragmentos cosificados, de dudosa identidad, rotos por el mismo deterioro que erosiona a las vigas y a las escaleras.

Son los objetos también un importante elemento de estas novelas. Las cosas, como mediadoras entre el hombre y el mundo. Y entre estos dos textos podemos trazar un itinerario del país de los cincuenta al país de los noventa. Mosca introduce el objeto dentro de la perspectiva del ideal de modernidad y progreso que caracterizó la década de los cincuenta. La avasallante invasión de objetos que comenzó entonces y cuyo consumo se transformó, más que en una utilización, en una ideología. “Lucio qué desastre, mírame tú cómo tienes el packard, de un hecho de progreso ha pasado a ser un chapoteante carrito sucio (68)”. O también esta frase, donde el ser y el objeto se confunden: “Es el Dril Chacao, suspiró Marcela, que lo hace sentir tan seguro (67)”. O la cómica descripción del funcionamiento de una antigua lavadora de rodillo, sustituida ahora por “el legado de la modernidad” que constituían “las lavadoras Selmar con centrifugado regulable, que llegaron en 1956 (76)”. Y por supuesto, el advenimiento de la televisión. Por el contrario, en Centeno los personajes aparecen despojados de la inmensa masa de objetos y sus acciones siempre están relacionadas con la bebida y el consumo de drogas, como mediadores entre la desesperanza y el desierto que constituyen sus vidas.

Bien puede trazarse a través de estas dos novelas la historia política del país. De las voces narradoras de Mosca que parodian el régimen perezjimenista, o se quejan de “la historia que se le vuelve una queja en el cuello, y una derrota rugosa en la comisura de los labios” (72) - como es el caso del desconcertado hombre que,

después de haber luchado por el derrocamiento de la dictadura y el advenimiento de la democracia, se describe como “el conserje de un edificio de clase media pobre de Chacao”-, pasamos a lo que en cierto modo es el desenlace en la novela de Centeno.

Mi generación es una generación frustrada. Unos quieren vivir en barriles como Diógenes y andar por el mundo con una lámpara, y otros insisten en darle un sentido a la vida, a cada hecho, pero ya ese sentido no es transformador, es simplemente explicativo...El...se entrega a las pulsiones de resinas de amapola, a las pastas de cannabis sativa, a los alcaloides de la coca...Nos vemos las caras y sentimos miedo, porque sabemos que algún día caeremos al abismo (75).

La droga es no sólo evasión en esta novela, sino el gran producto de consumo en cuya riqueza se ven involucrados los mecanismos del poder, de modo que todos los esfuerzos que llevan a cabo los personajes para liquidar una situación que los somete a la violencia son inútiles.

La lectura de estas novelas, y de otras, por supuesto, que configuran el panorama narrativo venezolano de esta última década, llevarían a concluir que muchas de ellas pueden ser tomadas como espacios parciales que, individualmente, renuncian a una novela “total”, empresa por demás imposible, pero, en su conjunto, conforman un texto, sucesivo y simultáneo, que a través de distintas voces autorales, aspira a trasladar a la ficción el espacio y el tiempo que vivimos.

### **Obras citadas**

Centeno, Israel (1992). *Calletania*. Caracas: Monte Ávila editores

Mosca, Stefania (1991). *La última cena*. Caracas: Monte Ávila editores

La voz autoritativa en las novelistas venezolanas contemporáneas

*Intervención en la mesa “La mujer escritora en México y Venezuela. Presencia y Diálogo”. Encuentro Literario de México y Venezuela. IX Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México. 25 noviembre-3 diciembre de 1995.*

La negación de la voz autoritativa de la mujer es la bisagra fundamental en la que se apoya la misoginia de ayer y de hoy. Lo autoritativo en el doble sentido del poder y del crédito que se atribuye a una persona. Sirvan estas breves líneas como uno más de los homenajes debidos a Sor Juana Inés de la Cruz por su lucha inaugural en abrir espacio de autoridad a su voz. Homenaje que extendiendo a sus más directas herederas entre las que, sin ánimo de oscurecer a ninguna, quiero señalar a Rosario Castellanos, Elena Garro y Elena Poniatowska.

Hablaré de tres escritoras venezolanas contemporáneas: Antonieta Madrid, Milagros Mata Gil y Laura Antillano, para hacer un cierto análisis del progreso de la voz autoritativa en sus textos. No cabe aquí establecerlo en el sentido cronológico de su obra, -lo que sería, sin duda, muy interesante- por lo que me limitaré a un somero vuelo sobre sus últimas novelas publicadas. En ellas puede claramente observarse lo que solicita María Rosa Lojo:

Otra inflexión de la mirada, otra inflexión de la escritura que descoloque modelos y cartabones, y que permita salir del *ghetto* de la llamada “literatura femenina” -subproducto, “segunda literatura” para un “segundo sexo”.

Seguiré los criterios elaborados por Gloria Da Cunha-Giabbai (1995, 27-39) para categorizar la renovación de la autorrepresentación literaria de la mujer, que ella denomina “mujer nueva”. Estos son:

1. Revitalización del pasado para a) interpretarlo. b) reflexionar acerca de los hechos pretéritos. c) presentar conclusiones.

2. Comprensión de que su ser está conformado por un molde social estático que se perpetúa y que da origen a la privación de la individualidad y a la acumulación de rebeldías y expectativas.

3) Creación de un nuevo Yo que toma una conciencia sin regreso en que la mujer controla su destino y se inserta en la sociedad de acuerdo a sus talentos individuales, que han sido históricamente anulados.

Esta concepción de la mirada hacia el pasado es fundamental ya que la temática de la recuperación en las novelas escritas por mujeres ha venido configurando un “más de lo mismo” en cuanto a su apreciación crítica. La idea de que la mujer escritora es una guardiana del pasado y se apresta a recoger en sus novelas las tradiciones, usos y costumbres, está muy cercana del concepto de mujer como cuidadora del hogar, de la encargada de velar por los bienes comunes para que no sean destruidos por la erosión del tiempo. Finalmente, la conclusión de esta concepción es que el destino de la mujer es resguardar las hazañas de los hombres para que sus futuros hijos las conozcan. Si bien esa misión puede desempeñar una importante función social, su efecto paralizante y vicariante sobre la mujer es obvio. La búsqueda del pasado -como la plantea Da Cunha-Giabbai- no es para guardar los hechos, sino para *interpretarlos*, para *sacar conclusiones*, es decir, para ejercer un pensamiento activo sobre lo ocurrido; dicho de otro modo, se persigue la autorización de la mujer como pensadora.

Muy significativamente esta misma idea está registrada en Antillano con parecidos términos:

A Sergio nunca se le ocurrió que yo podría elaborar conclusiones, constatar factores...ello conlleva un profundo desprecio hacia mí, y en general, hacia las mujeres. Su actitud no es personal, es colectiva, responde a la conducta generalizada entre los hombres con relación a las mujeres. Se nos asignaron unas tareas por secula seculorum, a ellas debemos responder, lo demás está vetado (123).

Es también importante destacar en esta cita no sólo la “conducta generalizada entre los hombres” como denuncia del prejuicio misógino, sino la conducta generalizada para las mujeres: “se nos asignaron unas tareas, a ellas debemos responder”, que implica el elemento de privación de la individualidad señalado por Da Cunha-Giabbai. Si bien es evidente que no todas las mujeres están llamadas a ser pensadoras, también ocurre igual para los hombres. El punto fundamental radica, pues, en que la atribución de un estereotipo sobre el sujeto dominado, se hace genérico, atribuyéndose después a su “esencia”. En la medida en que se le atribuye a la mujer la función “esencial” de cuidar los recuerdos, en este caso, literario-históricos, se niega la posibilidad de creación en la escritura.

La conciencia histórica de la mujer, a través del examen del pasado, es muy clara en Antillano. En su novela *Solitaria solidaria* (1990), la protagonista decimonónica, Leonora, educada por un padre liberal, logra desprenderse del destino adjudicado para una joven, en su época y en su sociedad, para dedicarse a seguir el oficio del padre quien es impresor, y posteriormente emprender una lucha política en favor de los oprimidos por la dictadura del momento. Sin embargo, este destino se le presenta lleno de dificultades, y dentro de la conciencia de que su caso

es una excepción. Antillano realiza una investigación histórica para examinar cuáles eran las condiciones de vida de una mujer en la Venezuela del siglo XIX, y paralelamente con la recolección de los testimonios, reflexiona acerca de los impedimentos que se interponían en la autonomía de las mujeres. Por otro lado, los diarios y epistolarios de la protagonista, muy al estilo de la literatura femenina de la época, si bien comienzan por ser un espacio para el desahogo de sus sentimientos, van progresivamente convirtiéndose en una crónica de los acontecimientos políticos e intelectuales más significativos del período.

Esta presentación del pasado, de hecho, muestra ya el atisbo de la conciencia de una “mujer nueva”, traspasada a una heroína decimonónica, que no sigue en su construcción los códigos genéricos atribuidos. Su destino amoroso está ligado en forma indisoluble al destino político que se ha trazado, y su relación con su amante no se desarrolla dentro del campo de una pasión romántica cuyo único fin es alcanzar el éxtasis amoroso. Por el contrario, en la relación de la protagonista con su amante, está esbozado ya el concepto de mujer compañera que se presenta más claramente en la protagonista contemporánea.

Zulay es una profesora de historia, de modo que de nuevo tiene lugar el proceso de revitalización del pasado. Esta protagonista, utilizando las técnicas de la investigación académica, comienza una recuperación de la vida de la protagonista decimonónica, a la vez que narra la propia. Esta recuperación no se detiene en la acumulación de testimonios, como ya señalé, sino que apunta a una comparación de las circunstancias de la mujer en ambas épocas, mostrando las similitudes y diferencias. Es decir, un análisis de los cambios históricos. En los imaginarios diarios de Leonora se lee que ella desea nacer en el futuro, ir a la universidad y ser profesora. Es decir, convertirse en la "mujer nueva" que encarna Zulay. Esta, a su vez, intenta también participar de las luchas políticas de su tiempo, sin conseguir un

lugar para ello, dado el escenario de atomización de los proyectos sociales y políticos que tiene lugar después del período de los años sesenta.

Finalmente, cumplida la investigación sobre el personaje de Leonora, Zulay se entrega a una investigación más extensa sobre todo el período político, haciendo de su trabajo, “una razón de ser, la sustancia de su paso por el mundo”. Es decir, declarándose claramente una mujer nueva cuya razón de ser es, precisamente, pensar, sin que ello le impida vivir una relación amorosa de compañerismo y solidaridad.

En la novela *mata el caracol* (1992) de Milagros Mata Gil hay también dos personajes femeninos que escriben el relato. A través de “Los cuadernos de la disolución”, cuya autora es Betty, y de las cartas de Eloísa, se reconstruye la historia de una familia en torno a la figura del padre. Es sobre todo una historia familiar aun cuando muy ligada a la de una particular región -la Guayana venezolana y sus relaciones con la isla de Trinidad - y una época -el primer tercio del siglo-. La figura de la madre es sumamente borrosa, casi inexistente, y todos los afectos y luchas están centrados en torno al padre, que en el tiempo presente es un anciano demente que finalmente muere. Aún en su condición de anciano enfermo continúa dominando a Betty, sobrina que lo cuida pues todos los demás miembros de la familia se han dispersado.

Yo lo tapo por las noches con sábanas que sé amanecerán empapadas de orine. Limpio sus excrementos. Le doy de comer las tres veces cotidianas. Le sirvo café y agua cada vez que lo pide...Lo baño una vez por semana en el estanque bajo los guayabos. Lo afeito, le corto los pelos de la nariz, las uñas. Le curo los sabañones de la espalda. Le sacudo el colchón, le limpio los restos de comida para que no se convierta en criadero de gusanos y

fumigo el cuarto con baigón y kerosene para defenderlo de la invasión de los insectos (21-22).

A diferencia de la novela de Antillano, donde el padre se constituye en un elemento que otorga libertad a la hija, en la novela de Mata Gil es el amo, el dueño, quien somete a la mujer y a los hijos a sus deseos.

..dile a Betty que me traiga un plato de arroz con pollo con bastante salsa, un vaso de agua de papelón con limón, bien fría, y un pocillo de café caliente. Sobre todo el café. !Beetty! ¡tráeme café! No te olvides que el café es lo más importante en la vida de un hombre (33).

Es necesario leer en esta construcción de la figura paterna -que, por cierto, es generalmente nombrada por el apellido, Mata, o por el calificativo más impersonal aún de “don” - un análisis de la patriarcalidad a partir de las implicaciones psicológicas e individuales que genera en las mujeres de la familia. Aun cuando se trata de una estructura polifónica, éstas pueden resumirse fundamentalmente en las dos voces mencionadas. Betty es el personaje elegido para encarnar el destino acuñado por el discurso patriarcal, el de ser la cuidadora, la que está allí, aferrada a la casa para preservar ese espacio en el que la vida transcurre para ella, pero sobre todo, para otros. Ella se ha declarado testigo y debe resguardar sus cuadernos, es decir, la historia.

Y un día comencé a registrar en estos cuadernos la historia, para que ella (Eloísa) encontrara el hilo del laberinto. Guardo los

cuadernos en las gavetas del don. Los resguardo de las alimañas (62).

Es Betty también la que tiene que vérselas con las sobras, los excrementos, los escombros, los desechos, y finalmente con la muerte. La que debe permanecer para ser la guardiana, la que queda como testigo. Los hombres se van, porque la vida está en otra parte. Cuando ocurre la muerte del “don”, Betty siente desconcierto, miedo, se pregunta si debería haberlo sobrevivido. Sin embargo, es esta muerte que la deja sin función significativa, el mismo hecho que la autoriza a decidir su destino.

..el Señor NO ES MI PASTOR y jamás lo ha sido. Yo soy la oveja perdida. Mas no hay a mi alrededor ningún rebaño al que pertenezca. ¿No indica eso que sólo yo debo buscar *mis verdes praderas*? No tengo pastor...¿Quién me asegura que yo no sea capaz de formar, a partir de mí misma, una familia, una estirpe, alejada de tanta decadencia?... Ahora me lavaré, tomaré el viejo maletín de lona azul, y, antes de que amanezca, me habré ido, me habré perdido, me habré lanzado al mundo que me fue otorgado y que hace tiempo me esperaba (135-6).

El padre como poseedor, dador de la identidad, y del arraigo, ha desaparecido, y esa ausencia se transforma precisamente en un acto fundante de ella misma. Causar su propia estirpe y alejarse de la decadencia. Mientras estuvo esperando algo de él, sólo encontró órdenes, reclamos, pedidos, y quizás algún gesto incestuoso, porque el padre se siente dueño y señor de las hijas, de todas las mujeres que están bajo su dominio. Su muerte le permite nacer a ella misma, como si, en la mujer la autoapropiación requiriese de un acto de violencia para tomar lo que no le es dado.

Eloísa es quien da cuenta de la existencia de Betty, pues es quien encuentra sus cuadernos que habían sido abandonados a la disolución. Es ella quien los recupera y quien extrae conclusiones, entre las que cabe destacar la negación de la particularidad del destino del sujeto femenino y su colectivización -y disolución- dentro de las normas sociales atribuidas:

Ella (Betty) no vivió su existencia personal sino a través del reflejo del Yo de los otros, por lo que su esencia era básicamente rebatible. Vivía y pensaba bajo la presión e impresión de una familia para la cual ella constituía una necesidad....No vivía, pues, su existencia personal, ni pensaba en razón de su pensamiento, sino que llevaba una existencia colectiva, en virtud de alguna ley desconocida (130).

Eloísa, huyendo del ambiente opresivo en que vivió Betty, es una escritora de guiones, y vive una existencia intelectual, apartada de su origen, al que regresa por circunstancias del azar. Al contrario de Betty, quien mansamente aceptó el cuidado del padre, sus insultos, sus demandas, sus caprichos, Eloísa vuelve para recordar las vejaciones, a decirle al padre que no tiene nada que agradecerle porque nada ha recibido gratuitamente, “ni los sentimientos, ni los objetos, no los actos”. Narra los sueños del padre, sus aspiraciones, sus fracasos, pero en esa narración no hay una pizca de compasión, y a la vez que hace la suma de sus reclamos, incluye los de su madre.

Este examen reivindicativo del pasado le permite reinterpretarlo para consolidar su autoapropiación. Por un momento duda en seguir el mismo destino de Betty: dedicarse a la reconstrucción de la casa familiar y a la ordenación de los cuadernos, pero, finalmente, desiste. Su destino es regresar y triunfar: ha recibido un contrato para escribir un guión con William Styron en Los Angeles.

La narrativa de *Ojo de pez* (1989), novela de Antonieta Madrid, es significativamente distinta a la de las otras dos novelas mencionadas. En ésta el carácter experimental del lenguaje y la estructura es muy elocuente y destacado. Si bien podemos rastrear "una historia" se trata más bien de una coherencia implícita, que el lector deduce de los distintos capítulos.

En síntesis, una mujer, "mamabella," reconstruye su vida, a través de la voz de la hija, que es una escritora, y escribe una novela dentro de la novela, novela bonsai cuyo argumento es la muerte del novio a manos del padre en la biblioteca, irónicamente calificada como "El lugar más seguro del mundo". Paralela a la narración anecdótica, siempre entrecortada y eludida, se produce una meditación sobre el acto de la escritura, pero, y esto es lo que interesa destacar, una reflexión sobre la mujer. La joven que escribe habla de su madre y de su abuela, y al hacerlo establece una comparación que permite observar los cambios generacionales en cuanto a la libertad personal, y muy particularmente, sexual. En este sentido hay una perspectiva histórica, una memoria y una conciencia de los cambios. Pero es una memoria que se quiere olvidar. "Recordar duele -dice la narradora-. Mamabella no tiene memoria. No quiere recordar. No quiere contar."

Me aterra repetir el ciclo de Mamabella...No entraré en ese libro ni en ese álbum...Me dan horror sus límites estrechos, sus barreras tan fácilmente rebasables...Si hubiera logrado saltar la corriente, romper las amarras, alcanzar la libertad (130).

Pareciera que el conocimiento del pasado pudiera, paradójicamente, transformarse en una repetición, y lo que aquí se propone es un salto en el vacío, una invención. "El placer de jugar, de simular, de ser otra."

Quisiera jugar toda mi vida y que nadie me interrumpa. Quisiera ser siempre otra, distinta a mí misma. Distinta. Distante. Diversa. Múltiple. Plural. Todas y una misma a la vez. Cuerpo sin historia, ni historia. Quiero ser una persona sin historia. Una historia sin personas. Una niña de probeta. Una joven experimental. Una mujer siglo veintiuno. Una escritora de aséptica curiosidad (150).

De acuerdo con esta proposición, la mujer necesita “dar un salto”, olvidar el pasado, o al menos, desprenderse de su rememoración atrapante, y proseguir hacia una transgresión de lo anterior, hacia un destino desconocido, abierto, que se dirija a la invención de una identidad propia, sin diseño predeterminado, y que se libere de la historia, recreando una identidad para sí misma, identidad que a su vez puede ser cambiante. Y es la escritura experimental, la escritura que “se revierte, se invierte, se trastoca” la que expresa esta posibilidad. La historia que elude la narración es también la mujer que elude un destino prefijado y que quiere, por un acto de voluntad, autorizarse una vida diferente.

Considero, en síntesis, que en estas novelas se analiza la paralización y negación de la individualidad de la mujer, pero el análisis no se detiene en la descripción del pasado conocido sino que, por el contrario, escribe la aparición de una “mujer nueva”. Esta “mujer nueva” se escribe en *Antillano* a través de un proceso de desdoblamiento en dos tiempos: el pasado y el presente; Mata Gil lo elabora a través de dos protagonistas simultáneas pero opuestas. En *Madrid*, la escritura se instala en el futuro, revelándose como espacio para producir al sujeto utópico a través del cual la voz de la mujer adquiere un carácter autoritativo en cuanto a la generación de su propio destino.

## Obras citadas

Antillano, Laura (1990). *Solitaria solidaria*. Caracas: Planeta

Da Cunha-Giabbai, Gloria (1995). “La mujer hispanoamericana hacia el nuevo milenio” en La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas. pp. 27-39.

Lojo, María Rosa. (1995) “Lenguaje de la totalidad, lenguaje de la movilidad” en La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas. Vol IV. Colección Estudios Hispánicos. P. 11. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico

Madrid, Antonieta (1989). *Ojo de pez*. Caracas: Planeta

Mata Gil, Milagros (1992). *mata el caracol*. Caracas: Monte Ávila editores

En Revista Nacional de Cultura. Año LVII. Abril-Junio, 1996. No. 301, pp. 50-57.

## Para leer a Milagros Mata Gil

### 1. Anotaciones sobre la novela *mata el caracol*

El texto está construido a partir de tres voces fundamentales: la de la prima Betty que escribe “Los cuadernos de la disolución”, en los cuales se narra la historia de una familia tomando la enfermedad y muerte del padre como centro del relato. La del padre, titulada “El arte de enmascararse”, constituida por los monólogos de un viejo demente en los cuales vanamente trata de reconstruirse a sí mismo, y la de su hija Eloísa, una escritora en cuyas epístolas se traza una reconstrucción más amplia de la historia familiar. Hay una cuarta voz, anónima y ubicua, encargada de los capítulos titulados con el nombre de la novela, “mata el caracol”. Es obviamente, la voz de una hija, pero, por momentos, se transmuta en la voz de Eloísa o de Betty. Esta voz revela su identidad cuando le pregunta al padre si no tiene la sospecha de que Betty es ella, de que ha usurpado la voz de otras mujeres de la historia, de que la “otra” es ella misma, y que, finalmente, los recuerdos de ambos son los mismos, se han reencontrado en ellos aunque únicamente sean “un puñado de cenizas, secos, polvorientos”.

Mediante este recurso la voz narradora se desdobra en varios registros, aparentemente distintos, que la enmascaran y le dan una mayor libertad. No se trata, en verdad, de una novela de personajes, sino de voces que se ordenan en fragmentos yuxtapuestos y completan el relato entre todas. Esta misma ordenación subyace a las dos novelas anteriores de la autora, pero aquí aparece en un mayor logro técnico, de modo que el lector puede pasar de una voz a otra, insensiblemente, y sin perder la impresión de continuidad del texto.

Empezaré por la correspondiente a los capítulos titulados “mata el caracol”, que constituyen una suerte de *oración al padre*. Textos donde se mezclan la rabia y la ternura, la ira por el dominio, el deseo de la sumisión. Oración que invoca al padre, al generador, al amo, pero ya dominado, sometido a la decadencia, a su propia disolución. El padre que ha perdido su fiereza, que puede evocarse sin temor porque ya no existe el peligro de su respuesta agresiva, su poder omnipotente; el padre desvirtuado, pero, en fin, el padre necesario. Una anónima voz filial pide al padre la respuesta de su ausencia y su impostura.

La muerte del padre, sin embargo, trae una desesperación por la ausencia de nombre, de continuidad.

¿Quién puede vivir sin reconocerse en el pasado? ¿Quién existe sin reflejarse en las fotografías y las memorias que se resguardan en los cofres familiares?...La casa se cae. Y nadie recoge sus escombros.

El padre, como sustento del linaje, de la estirpe -palabras que incesantemente se repiten-, es el fundamento mítico del origen. Curiosamente, la simbología más habitual nos remite a la madre, cuando queremos pensar en lo original, lo primigenio, y de ella son símbolos conocidos la casa y sus enseres. En este texto es, por el contrario, el padre quien aparece unido a su disolución, a la pérdida del tiempo, y la necesidad de rescatarlo va aparejada con la de volver a los cofres de la memoria.

Yo hubiera querido tener un mobiliario de madera (y no de plexiglás, ni de plástico, ni de fórmica, ni de vinilo) y una vitrina llena de cristales y porcelanas hechas en Europa por

artesanos que hubieran recibido el *oficio de una larga herencia...Yo hubiera querido que todo en mi hogar fuera duradero.*

Los objetos desechables, tan característicos de la vida contemporánea, aparecen como los indicadores de una cultura que siempre se disuelve, que pareciera estar marcada por lo inmediato, lo perecedero; objetos de nuestro *País Portátil* que siente una imposible nostalgia por restaurar un pasado que nos asegure la identidad y nos asiente sobre una base firme. Ese deseo del hogar duradero debe ser entendido no sólo como un anhelo individual sino como la expresión colectiva de una añoranza de lo que insistentemente se nombra como linaje, estirpe, es decir, raigambre, aferradero, y ese padre, al que se le piden aquí cuentas, es el padre deudor que ha signado el destino de tantos que llevan en su rabia un pendiente.

A través de los objetos, “muebles mutilados, artefactos dañados para siempre, televisores encendidos para nadie”, se va registrando la erosión del tiempo, la fugacidad, que luego conduce a la misma voz narrativa a la evocación de la inmortalidad. Esta metáfora de la caducidad, expresada en el deterioro de las cosas, es muy significativa en la novela, y representa, en cierto modo, una característica muy nuestra de pensar y de vivir. Un país discontinuo, inmediato, que siempre estuviera preguntándose, ¿qué decíamos ayer? Esa angustia que luego se refleja en la vivencia de fragmentación de la continuidad familiar cuando dice:

que aún pudiéramos sentarnos los domingos en torno a la mesa del almuerzo: tres y hasta cuatro generaciones compartiendo el alimento y los sentimientos.

Pero ya nada de esto parece ser posible, el padre se muestra en su decadencia: un accidente, una fractura de fémur, lo ha sometido a la impotencia y a la invalidez, y ha quedado encerrado solo con sus miedos, en silla de ruedas, abandonado por la

partida de los distintos miembros de la familia; la madre, al cuidado de sus asuntos, los hijos desperdigados.

¿Fueron todos esos abandonos los que provocaron el derrumbamiento de la casa y de los cuerpos de los que allí se quedaban? (...) Se secaron las trinitarias... los almendros se volvieron secos (...) El jardín comenzó a decaer y el huerto se llenó de malas hierbas (...) Desaparecieron las gallinas (...) y murieron los perros guardianes. Nunca más volvieron a encenderse los bombillos de colores y los cables comenzaron a perder sus coberturas, a desprenderse de sus precarios sostenes, a llenarse de telarañas acumuladas.

Son los objetos, de nuevo, y el paisaje, los encargados de marcar el paso del tiempo y el abandono. En la descripción del entierro del padre se pone de manifiesto, a través de la mención de algunos objetos o rutinas, la disolución, la precariedad, el dolor: “una retórica mercenaria de diez minutos, la tapa de dos planchas de cinc viejo”. Alguien escribe sobre la tumba el nombre utilizando un gancho de pelo. La insistencia de los objetos y del mundo inanimado como portadores de los sentimientos y de los seres, es tema obsesivo:

Somos campanas rotas... campanas sin badajo, sin sonido. En la tierra hundimos las raíces. Inútiles. No congregamos. Alguna mariposa llega, se posa sobre el metal caído, y después huye, desplegando sus alas amarillas.

Se realiza así una transposición del ser a través de un objeto, o de un animal, la mariposa, que lo roza y se desprende. Una manera de alejar al lector del

sentimiento, pero a la vez, paradójicamente, el efecto es aún más duro, más sórdido, como si en la petrificación del objeto quedara todavía más resaltada nuestra desaparición, nuestra intranscendencia

Este tratamiento de los sentimientos es fundamental en la relación que establece la voz narradora de lo que he llamado *oración al padre*; voz anónima, pues siempre se evade al intento de adscribirla. Efecto, por supuesto, deliberado, que busca el desdoblamiento del personaje-narrador y su evanescencia en el texto. Hay aquí una doble decisión, por un lado, un repudio de todo aquello que pueda sonar a sentimentalismo, aludido como al telenovelesco encuentro padre-hija, pero a la vez, un deseo de reencuentro, *en los labios de los vivientes*, es decir, en las palabras. Hay, si se quiere, una dedicatoria que subyace al texto, un deseo de reencontrar al padre en la escritura, en un más allá de la vida real y cotidiana, porque en ella, todo encuentro es imposible (*Todos deseaban olvidar tu voz*). Paradójicamente, la voz narradora ha estado buscándola y reproduciéndola, situándola en medio de objetos que muestran el descuido: los restos de comida, los insectos muertos, las salpicaduras de excremento, sillas viejas, muebles rotos.

Utiliza el “papá” para decirle que lo ha estado buscando en el abismo, la muerte, la locura, y que si bien nunca quiso escuchar los cantos del amor filial, también a veces se preguntó dónde hallaría mejor camino que la vereda que la conducía a él. Finalmente, expresa el deseo de encerrarse en la casa para armar el rompecabezas de la historia familiar y enterrar juntos a los muertos que los reúnen.

Se mezclan de nuevo la oración al padre y el propósito literario, más explícito ahora:

Todo ese texto sólo fue en principio un juego, un ejercicio literario: el intento de construir un texto a partir de esa necesidad de hablar, de decirte, de que me escucharas, quería

que nos viéramos ambos enfrentados: como si fuésemos recíprocas imágenes en el espejo. Quería indagar en esa desintegración lenta y fatal de nosotros mismos y el mundo que nos rodea, en busca de los orígenes, los gérmenes, los estímulos barrocos del propio desmoronamiento.

Y todo esto falla porque las palabras tampoco tienen la cualidad de reconstruir los escombros (“No puedo reconstruir los muros del templo”). Es la comprobación del fracaso de la escritura para devolver el tiempo, o para instaurar la eternidad, y sin embargo, es también el único recurso, aquel que permite decir que “si Dios no existe, existe al menos la historia de Dios”.

Aparece también en este subcapítulo de la novela uno de los propósitos de la escritura cuando la voz narrativa se pregunta qué ganará transformando las cuentas pendientes en tema literario, y propone que, en realidad, todo ha sido una excusa para volver a los propios orígenes. Creo que Mata Gil se plantea aquí si la escritura alcanza un origen legítimo en aquello que forma parte de la subjetividad, de la intimidad. Si la persecución de los propios fantasmas puede tener materia literaria. Propone la angustia del escritor ante la develación de su propio ser, convertida en texto, y, por tanto, en referente para otro, un posible lector.

Entre Betty y Eloísa se produce una transmutación de voces porque Eloísa, cuando reflexiona sobre Betty, siente que ella deberá ser ahora “la guardiana de sus vergüenzas, la que debe dar un orden al desorden de estas existencias, y evitar que se desparramen por el mundo sin ningún control, y sean destruidas y desaparezcan”. Curiosamente, así como Betty estuvo esperando a Eloísa para que recibiera los recuerdos, y al registrarlos se convierte en escritora, es Eloísa, la escritora, al encontrar los cuadernos de Betty y comprender así el papel que ésta ha jugado en la familia, la que acepta también el rol de guardiana del pasado que, hasta

ese momento, había rechazado alejándose geográfica y sentimentalmente de su lugar de origen.

Eloísa, al tomar sobre sí esa función de Betty, logra recomponer la historia de la familia remontándose a 1547. La reconstrucción del pasado, de un esplendor perdido, que va teniendo lugar en las reflexiones que Eloísa hace al contemplar las fotos de la familia (fotos, por cierto, donde nunca aparece Betty) arroja no sólo una mirada hacia el padre, o a la historia de una familia particular. Es también una mirada hacia una cierta Venezuela que se va dibujando en ella. Aparece aquí la continuidad de un ciclo narrativo contenido en *La casa en llamas* y en *Memorias de una antigua primavera*, en las que esta temática se venía elaborando. En un trabajo presentado en el simposium de literatura venezolana, celebrado en la Universidad de Brown en 1991, tomé esta última novela para subrayar el impacto de la realidad política en la escritura venezolana, y allí señalaba como el auge y declinación de un pueblo petrolero era también el signo de todo lo que acontecía en el país. Los hombres que fundaron ese pueblo, llamados por la promesa de riqueza que el petróleo significó, abandonaban después sus sueños de fundación, llenos de una “cólera amarga”, recogiendo su fracaso, para llevárselo adentro, sin saber muy bien qué hacer con él, salvo, como dice una de las voces, “conservar lo visto, reconstruir lo vivido”.

Este destino del escritor pareciera ahora retomarse aquí, porque Eloísa también reconstruye lo vivido, los sueños y fracasos del padre, desde una perspectiva íntima, pero que no por eso excluye la referencia colectiva. La familia de Eloísa, ahora desperdigada, ha padecido también los sueños de fundación, y al final sólo queda un viejo muerto, cuya muerte es en verdad el acontecimiento que da pie a la historia, y unas mujeres desperdigadas, como Betty, que se esfuma, y la misma Eloísa, exiliada voluntariamente. Este personaje del “don”, el hombre que sueña fundaciones, emprender negocios, aspirar a una vida de más oportunidades, que

inicia y reinicia sus propósitos, para finalmente abandonarlos, o ser abandonado por ellos, no es un personaje desconocido o extraño. Es, por decirlo así, bien venezolano, y hasta cierto punto, un estereotipo de nuestra urdimbre social.

El auge, la aspiración, y la disolución que marca su vida es una misma temática, tratada ahora en otro contexto y en un plano más amplio, una meditación sobre el sentido de la vida y su lucha perdida de antemano contra el tiempo. Es precisamente el discurso de este personaje, el “don”, el que probablemente señala mejor la aspiración de permanencia y de eternidad. El quiere sobrevivir a toda costa, no se resigna a la muerte, quiere rescatarse a sí mismo, a través de la potencia sexual que le confiere el poder y el dominio, que lo marca como amo, y encuentra la barrera que le interpone la muerte, el paso inexorable del tiempo que lo convierte en un anciano demente, sometido ahora al poder de las mujeres que le mantienen la vida como si fuera un niño, e impotente para recrearse a sí mismo. De él recorreremos toda su vida, desde la infancia hasta su muerte, en la búsqueda del origen, pero también del misterio del que no terminamos de reponernos, de cómo a lo largo de la existencia vamos siendo diferentes personajes, cuya continuidad es sobre todo un hecho de lenguaje. Es porque Betty y Eloísa lo recuerdan, lo reconstruyen, escriben la *historia de Dios*, por lo que Dios existe. Es la palabra lo que logra encadenar la fragmentación de la vida y dar sentido a lo que finalmente somos, un cadáver que aparece en toda su insustancialidad, un objeto metido entre dos planchas de cinc. El discurso del anciano es precisamente fragmentario, disperso, incongruente, va perdiendo coherencia, y en ese sentido, el sujeto como tal la va perdiendo también. Es, por el contrario, la coherencia que Eloísa y Betty pretenden dar a sus relatos, lo que permite configurar una historia, cierta o falsa, de la vida que les dio origen.

El poder de la escritura, no sólo para dar coherencia a lo disperso, sino existencia misma, pues la vida, en su propia dinámica, pareciera irse perdiendo, y

transformando a los seres en objetos dispersos y puntuales, en máscaras que apenas ocultan nuestra disolución, nuestra impostura, y en última instancia, nuestra precariedad. Hay pues una indagación en el origen y la desintegración que me parece toma como metáfora la vida de una familia, y dentro de ella, a quien fue su personaje central, el padre. Si el padre, esa suerte de Dios, contra quien se estrellan los más ambivalentes sentimientos de Eloísa, es un viejo entontecido, ¿qué ocurrirá con los demás? Porque es en el padre en quien está colocada la fuerza, el poder, la omnipotencia, la eternidad, y es él quien decae y muere, dando así fin a la historia.

Tiene también la novela una reflexión sobre las posibilidades y los límites de la escritura. En alguna parte dice una de las voces, “yo guardo los recuerdos como única garantía de trascendencia”, y en otra, “yo intuyo -sé- que en esos mínimos vestigios está el secreto del tiempo”. La memoria no es la evocación nostálgica del pasado, para conservarlo, sino una forma de reconstruirnos, de darnos una cierta consistencia que nos mantenga vivos frente a nuestra constante desaparición. Contra la imagen evanescente que apenas logramos capturar de lo que nos rodea, y de nosotros mismos, la palabra pareciera alzarse con una mayor capacidad de permanencia y de sentido. La pérdida de la memoria, ejemplificada en el personaje del anciano demente que sólo recuerda fragmentos confusos de sí mismo, es una de las mayores erosiones que podemos sufrir, y finalmente podríamos preguntarnos si la muerte no es, sobre todo, un olvido.

En un principio, se trataba solamente de construir un drama para satisfacción de los fantasmas, para el rescate simplísimo de unos datos, para aliviar los sentimientos soterrados, las culpabilidades secretas, para realizar un acto de contrición por los pecados cometidos, o quizá para la diversión de un espíritu que deseó armar su rompecabezas familiar...Pero en

algún momento del juego entendí que el tiempo es irrevocable. El tiempo, como el río, erosiona....Fracaso, padre, en este juego. Pierdo.

Efectivamente –podríamos decir-, porque no es un juego. Porque al tocar con la palabra “los instantes puntuales e inexactos que aportamos”, el lenguaje muestra su posibilidad y su limitación. Sólo queda el testimonio, el testigo. Esa misma voz que en *Memorias de una antigua primavera* decía:

Anécdotas. Frases. Leyendas Elementos de distinta extensión, difíciles de ubicar cronológicamente. Elementos a los que difícilmente se les puede atribuir (o restituir)la calidad de lo real. Quieres construir una ciudad sobre las ruinas de otra y te das cuenta de que sólo tienes palabras y recuerdos. Y en otra parte, Yo no sé para qué otra cosa sirva un hombre si no es para dejar un testimonio de su paso por la tierra. Y ya que éste es tan breve, por lo menos que quede la palabra resonando en el silencio de las ruinas...

Había en aquellas expresiones una cierta esperanza de que la escritura permanecía, ahora pareciera que se asienta la dolorosa convicción de que el texto mismo desaparecerá también. Quizás la metáfora con que cierra la novela, unos barcos que se pierden en el infinito, sea una buena manera de decirlo.

## 2. Anotaciones sobre la novela *El diario íntimo de Francisca Malabar*

*Intervención en el Encuentro "Presencia y crítica de cuatro narradores venezolanos: José Balza, Milagros Mata Gil, Ana Teresa Torres y Carlos Noguera." Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas Mario Briceño Iragorry, Maestría en Literatura Latinoamericana. Trujillo, 22-24 de mayo de 1996*

Esta cuarta novela de Mata Gil fue ganadora de la III Bienal Mariano Picón Salas (Mérida, Venezuela). En ella se produce un cambio significativo con respecto a las novelas anteriores de la autora como es el uso de una sola voz narrativa a lo largo de todo el texto. El personaje narrador tiene a su cargo todo el relato, se trata de un solo sujeto femenino que integra la interpretación del presente y el desarrollo de la utopía de su identidad.

La primera pregunta acerca de esta novela es si estamos en presencia de una autobiografía, y la primera consideración es revisar el concepto tradicional del género, para lo cual utilizaré los criterios de la crítica Leah Hewitt (1990, 1-9). De acuerdo a Hewitt, la visión tradicional del género autobiográfico supone un sujeto consciente, coherente e individual, que escribe los acontecimientos de su vida utilizando el lenguaje como un instrumento que le permite representarse fielmente. Esta concepción ha sido modificada por la misma erosión del sujeto, tanto en su consistencia como ser autónomo, así como en la posibilidad del lenguaje de ser un instrumento que refleje en forma fidedigna "la realidad del ser".

La autobiografía, si bien es una autorepresentación, no sostiene ya el carácter de fidelidad y autenticidad en términos de hechos y realidades. Es más bien la exploración del Yo autobiográfico, un modelo autoreflexivo, en el cual el

texto crea las ficciones de ese Yo. La autobiografía, lejos de ser el recuento fáctico de una vida, es la búsqueda de una identidad que sólo puede ser alcanzada mediante la autoapropiación de la ficción, la cual introduce un elemento extraño. A través de una forma dialógica, la autobiografía toma en préstamo algo más allá de la experiencia personal, y ese préstamo es la clave que soporta y organiza el texto.

Ese “algo más” en el diálogo autobiográfico se revela como el uso de un elemento de ficción en la exploración de la identidad textual. Las verdaderas historias de la vida se trazan a través de un doble/Otro como fabricación de la historia y la realidad.

En el estudio de cinco autoras francesas, Hewitt considera que, para definir un Yo autobiográfico no es necesario que exista una identificación explícita entre la autora y la narradora, y mucho menos –agrego- se trata de una autobiografía de la autora escondida detrás de un personaje. Lo que concede el carácter de tal, es la exploración de las identidades colectivas por medio de un Yo autobiográfico. En la novela citada, la protagonista explícitamente acepta que está escribiendo su autobiografía, para lo cual recurre a la memoria de algunos hechos del pasado, que no está demasiado segura de recordar sino más bien de inventar.

De cualquier manera, este texto (¿autobiografía? ¿novela?)  
será un instrumento monocorde: nadie más que Francisca  
tiene el derecho de asumir como literatura su biografía.  
(217)

Lo que escribo, ¿fue verdadero? ¿fue falso? En realidad  
nadie lo sabe: lo que restituye mi escritura no son hechos. (p  
63)

Los distintos fragmentos se titulan “Diario” –cuidadosamente fechado- o “Notas para una autobiografía”; en general los primeros se refieren a los acontecimientos presentes, y los segundos al pasado, pero no es una diferencia demasiado nítida, y el transcurso temporal se ilumina como un solo cuadro que más bien reflejara una imagen múltiple de “la vida como una vía hacia la literatura, o la vida como género literario, el cuerpo histórico individual como libro”. En la biografía de la escritora Francisca Malabar no hay, en el fondo, características demasiado especiales. Es una vida que, podría decirse, corresponde a muchas individualidades. Unos padres que desean lo mejor para su hija y se esfuerzan en ello, un colegio de monjas, el encuentro generacional con los años revolucionarios, los amores perdidos, un matrimonio infeliz, unos hijos preocupados... Lo interesante de ese transcurso es la lucha por salir de un destino esperado, que quizás hubiese sido mucho mejor si no hubiese pretendido, precisamente, ir en busca de lo desconocido, crearse una vida propia. Es una empresa trágica como lo anuncia la cita acerca de Antígona en uno de los epígrafes.

Cuando nace Francisca, dos nombres emblemáticos son concedidos al partero y al asistente: Luis Borges y Ernesto Guevara. La literatura y la revolución marcarán su existencia. Francisca no puede aceptar las felicidades y desdichas de la rutina de una vida pequeñoburguesa, y gran parte del relato se extiende en el recuerdo de las luchas revolucionarias, situadas en Centro América, así como en el desarrollo de una vocación literaria en un medio hostil y mediocre en el que debe afrontar toda suerte de oposiciones; por un lado, las económicas, y por otro, las cortapisas familiares y sociales. Desde la infancia comienza la lucha. Por sufrir de pesadillas y otros trastornos, la madre, en unión de los médicos, quiere apartarla del colegio, de la posibilidad de educación, de las lecturas... Francisca amenaza suicidarse si eso llegara a cumplirse. La escritura comienza a ser

censurada por la familia, y la protagonista comienza, a su vez, a mostrar que de su ejercicio depende su vida.

Después de la lucha revolucionaria, que, por supuesto, también encuentra la oposición familiar, se casa y nacen los hijos. Sigue la infelicidad conyugal, el maltrato del esposo alcohólico, y la desesperación creciente que la lleva a prender fuego al hogar. No es necesario comentar el simbolismo del acto. De esta ruptura, Francisca se siente culpable. Es ella quien ha intentado una vida fuera de los patrones comunes de felicidad. Encerrada en un manicomio, se recupera y regresa a la vida conyugal, comenzando a escribir en un periódico local artículos que tanto el esposo como ella misma, devalúan. Más tarde se aleja del hogar de nuevo y emprende una vida solitaria, a veces errante, mientras escribe una novela siempre inconclusa sobre un guerrillero llamado El Pitirre.

A pesar de todas las dificultades, Francisca logra convertirse en un factor de opinión dentro del precario ámbito cultural de la localidad donde vive, y allí comienza a desarrollar un delirio paranoide, sintiéndose atacada y odiada por todos. Un poco en el estilo kafkiano, hay “un proyecto”; es el gran Proyecto Cultural, y los celos políticos, y pasionales, terminan por convertirse en una obsesión que la aísla y finalmente conduce a la muerte. Una muerte no demasiado clara; puede tratarse de suicidio, homicidio, o simplemente un ataque cardíaco como reza el informe forense. Lo interesante de este final, es que no es un desenlace del relato sino un hecho del que nos enteramos aproximadamente en la mitad de la novela, a través de la única voz distinta a la del personaje-narrador: un periodista encargado de hacer una crónica acerca de una escritora que acaba de morir.

Este periodista se interesa en la vida de Francisca, en las circunstancias de su muerte, y concibe el vago y futuro proyecto de escribir su biografía. Si lo llega a hacer, no lo sabemos; lo que conocemos es la vida de Francisca Malabar escrita por ella misma. ¿Cómo es eso posible, si ya ha muerto? ¿Es el periodista quien rescata la información escondida por la clave de seguridad y logra recuperar el diario íntimo de la escritora muerta? No hay verosimilitud en esta construcción. La escritora muerta, cuyos archivos están cuidadosamente cerrados a la curiosidad de los que *postmortem* quieran saber de ella, escribe su vida y nosotros la conocemos. Es decir, el desenlace se presenta sin artilugios, se presenta simplemente, y casi que sospechamos que la muerte de la escritora pudiera ser un elemento de ficción dentro de la ficción, una parte de la autobiografía en la cual la escritora quiere inventar su propia muerte, o un invento del periodista, quien, a lo mejor, es él mismo un elemento de ficción creado por la escritora. Este personaje que se interroga por las circunstancias de Francisca Malabar, y se interesa en ella, a diferencia del resto de las personas que la rodean, quienes, simplemente, quieren olvidarla, es un Otro que encubre su imagen, una máscara.

El tema de la máscara es conocido en Mata Gil; en su novela anterior, *mata el caracol*, varios capítulos son titulados como “El Arte de Enmascararse”, y en ésta adquieren un lugar fundamental, al que volveré más adelante.

Es lo de siempre: la incerteza del Yo, la búsqueda del Otro.  
 El enmascaramiento para acercarse a la hoguera sin ver  
 develadas las identidades secretas. Debajo de la máscara,  
 ¿hay otra máscara? (64)

Más complicado es el hecho de autoenmascararse para dar validez a los propios juicios ante uno mismo. Ese sería mi caso: utilizar la máscara del ángel para poder proveer de alguna autoridad a lo que sería la natural voz de mi conciencia. (7)

El ángel me incita...escribe lo que conoces, dice, escribe la ficción que devele tu vida (72)

El ángel es aparentemente quien dicta este relato, quien obliga a la escritora a escribir, pero es obviamente una de las máscaras asumidas por el Yo autobiográfico, un elemento Otro que permite organizar el relato, y en cierta forma, justificarlo. Las máscaras son desarrolladas en la narración a partir de imágenes identificatorias que se suceden y se generan unas a otras, alternando los géneros. La primera es la del ángel, quien a pesar de la célebre discusión bizantina acerca de su posible sexo, es gramaticalmente masculino, pero, por su condición, se eleva sobre los hombres. En el ángulo femenino se suscitan imágenes entrevistas a través de sueños o recuerdos o simples visiones, como son las de la periodista Ana María Boileau, la de una guerrillera centroamericana, la de la escritora errante, una dama sospechada en una librería por unos instantes, o unas mendigas que encuentra ocasionalmente en la calle. En el ángulo masculino, el guerrillero El Pitirre, personaje de la novela inconclusa, representa la marca revolucionaria de la protagonista, y es, a su vez, imagen de otros nombres evocados, como Roberto o Gastón, anteriores

amantes de Francisca, también comprometidos en las luchas políticas de la izquierda.

El Pitirre es un guerrillero fracasado, pero, del mismo modo que la protagonista, alcanza la fama una vez muerto, y en su nombre se organizan nuevos movimientos revolucionarios. El Pitirre dice: "No escribas nada: a los seres como nosotros nos conviene el olvido...", mas la narradora rectifica esta identificación: "Posiblemente eso también se aplique a mí misma, pero yo sí quiero escribir estas memorias ni siquiera de antiguas primaveras" (72)

Esta referencia a una obra anterior, y otras, aparecen como guiño de la autora hacia el lector, pero también como continuidad de un universo narrativo y de las máscaras que lo habitan. Los acontecimientos ocurren en Santa María, nombre del pueblo petrolero de *Memorias de una antigua primavera*, pero más significativo aún es la continuidad de los personajes. En *mata el caracol*, si bien las voces que construyen el relato son mujeres, su discurso está centrado alrededor de la figura del padre. La muerte del padre y la reconstrucción de su vida constituyen el motivo de la escritura. En ésta, se construye una máscara diferente, y el personaje cambia de género. No es Francisco Mata, como en la anterior, sino Francisca Malabar. (El malabar es un tipo de arbusto, a los que, como es sabido, se les llama comúnmente en Venezuela "mata"). Así como en la novela anterior asistimos a la degradación y destrucción psíquica del anciano Mata, aquí es Francisca la que desarrolla un delirio paranoide, con una interesante reinversión de los géneros. En la anterior, la vida del personaje central es recogida por una mujer que se lamenta de su destino. En ésta, es un hombre quien se interesa y quiere recoger la vida de una mujer que constituye el personaje central del relato. Creo que Mata Gil está planteando que ha llegado la hora de que sean los

hombres quienes también se interesen en la voz del sujeto femenino, y no a la inversa, como ha sido históricamente.

Esta creación de máscaras del Yo autobiográfico, lejos de servir como el recurso tradicional para oscurecer y velar al autor, son precisamente la manera de representarlo en aquello que es fundamental, no en el relato de los hechos y circunstancias vitales concretas vividas, sino en la representación del Yo del escritor, del sujeto de la escritura. Lo que califica de “sufrimiento individual compartido con personajes literarios”, es decir, convertir al Yo en personaje literario para poder asirlo en el texto. Este proceso conlleva un extrañamiento del Yo psicológico, del Yo real, por decirlo así.

Vivir es exiliarse para poder ver, en la lejanía y la trashumancia, en la ajenidad y la miseria, el todo formal al que se está adscrito, dice el ángel. (p 226)

Me desarraigaré, me desterritorializaré, y en ese camino iré trazando con palabras ese otro exilio, el más permanente. (p 227)

Es decir, la autora necesita salir de su propio Yo, de su propio terreno, para iniciar una exploración. Como apunta Hewitt,

...la alienación del sujeto es una condición necesaria para el auto- reconocimiento del sujeto de la autobiografía. La división entre el sujeto que narra y el objeto narrado constituye la distancia necesaria para verse a sí mismo (como otro) (194).

Sin embargo, este Yo autobiográfico tiene género, es un sujeto femenino el que habla, y ésta es una condición fundamental del relato, pues ese Yo-escritora recoge los sufrimientos colectivos, recorre una cierta autobiografía de la mujer escritora que me parece fundamental. En la anterior novela el sujeto femenino está escindido en dos personajes: una fracasada, sin destino personal, que huye y se desvanece, y otra, exitosa que termina el relato consiguiendo su mayor deseo como escritora. En la novela de Francisca Malabar, el sujeto femenino es uno, reintegra ambas perspectivas, las de los logros y los fracasos, y como dice ella misma “no puedo escribir utopías felices”. No hay destino de éxito, sino la lucha por llegar a ser una escritora, más aún, un sujeto independiente, autónomo, autorepresentado, y esa es la utopía.

La realización de la mujer escritora está representada en un discurso construido por la ironía:

Las mujeres escritoras...a veces consiguen un ser bondadoso y generoso: un encanto..que las mantiene, a sabiendas de que quemarán la comida y olvidarán recoger de la lavandería el traje que ellos necesitan usar esa misma noche en una cena importante, o que alguna vez saldrán solas de viaje para hacerse promoción o para investigar algo y encontrarán allí un amante y que regresarán entre arrepentidas y felices, como el gato que se comió el canario...O a veces las mujeres dejan a sus hijos a la Buena del Creador, se los entregan al padre protector y bienaventurado, si es posible, o a los abuelos siempre ansiosos de un chance así...O escogen la soledad y andan por allí perdiendo la vista en ínfimos

empleos, escribiendo en los ratos libres, en las altas madrugadas, ansiando ser amadas y amar...contradicción tras contradicción...¿quieres parir o escribir? ¿quieres cenar en un restaurante de lujo o comprar la última novela de Milan Kundera?...Y por si fuera poco, la escritora, más sensible que las demás hembras de su especie, cuando tiene la regla tiende a la hipersensibilidad y la autodestrucción: ¿sabían los críticos literarios que sus comentarios sobre una escritora pueden tener efectos catastróficos si son negativos y ella los lee en el momento de una depresión postparto o postaborto o en los linderos de la menopausia? ¿Te has preguntado tú, mujer que escribes, por qué razón un porcentaje de sólo un dígito de escritoras llega a ser mencionado en las historias de la literatura?...¿es diferente la cosa si la mujer consigue por su trabajo literario dinero, fama, invitaciones y festejos y halagos y todo lo demás? Oh no no no. Siempre habrá quien espíe su alcoba y en su bolsa de desperdicios para ver el color de su sexualidad y las alternancias de sus ciclos. Y ella lo reforzará, como en una condena. Y al final, la mujer escritora terminará en su casa solitaria: el suicidio, la muerte por inanición, quizá, pero quizá también la muerte en una clínica famosa, acompañada por un rubio secretario que calentó el lecho en la vejez a cambio de un buen sueldo y que aspirará a heredar sus derechos para írselos a gastar con la muñeca que guarda en algún lugar. (p 22-3)

Estas consideraciones están sin duda presentes en el monólogo de Francisca Malabar cuando escribe: “¿Por qué siempre mis actos han de estar rodeados de la sospecha, de la pasión, de la maledicencia, del chisme, del escándalo?”, y van constituyendo el núcleo del delirio que la va minando psíquica y físicamente hasta desembocar en la muerte prematura. Se ve rodeada de enemigos que murmuran a sus espaldas, tanto por el papel protagónico que le ha sido concedido en el “Proyecto”, que todos envidian, como por sus relaciones amorosas que tienen lugar fuera del proyecto conyugal. Precisamente, las hipótesis de homicidio están relacionadas o con hombres rechazados, o con mujeres excluidas.

Es, quizás, el castigo a su exilio, a su desterritorialización, a su deseo de ser ella sola, por sí sola, esa subversión del destino femenino, la que es castigada con la muerte. Sin embargo, la muerte, el exilio, como metáforas, no representan exclusivamente la conclusión de un final trágico. Por el contrario, la utopía aparece realizada en la consecución de la autoridad de la voz escritural, que se consigna en el siguiente fragmento:

Estoy escribiendo, ¡estoy escribiendo! No hay interlocutor para este texto que ahora surge de mis dedos. Pero habrá otros textos y tal vez interlocutores que irán trazándose como una trama de tejido, y es la potencialidad del exilio la que les otorga gozo. Cuerpo.

Y no voy a negar que a veces siento la patética nostalgia del afecto prodigado, de la protección de un abrazo, de la pasión... Como tampoco voy a negar que tomar o dejar esa opción está también dentro de mis posibilidades. Yo no soy el trozo sobrante de algo, abandonado en medio del fragor

de una batalla. Soy la mujer que busca y que quizás encuentra. (p 227)

Como lectora de Milagros Mata Gil, espero yo también que otros asistan a ese encuentro.

### Obras citadas

Hewitt, Leah D. (1990). *Autobiographical tighropes*. The University of Nebraska Press

De Milagros Mata Gil:

*La casa en llamas* (1989). Caracas: Fundarte

*Memorias de una antigua primavera* (1989). Caracas: Planeta

*mata el caracol* (1992). Caracas: Monte Ávila

*El diario íntimo de Francisca Malabar*. Premio de Novela de la III Bienal Literaria “Mariano Picón-Salas” (Mérida, Venezuela), 1995. Caracas: Monte Ávila, 2002.

Versiones anteriores son “Carta a un caracol en su mata” en Folios, Revista de Monte Ávila, No.25. pp. 44-48. Caracas, marzo-abril, 1993, y “Para leer a Milagros Mata Gil” en Cifra Nueva. No 5 y 6. Pp. 139-155. Trujillo, Universidad de Los Andes, Núcleo “Rafael Rangel”, 1997.

## **IV. Tiempo de lecturas**

## Silda Cordoliani o la conciencia de la feminidad

La lectura de *Babilonia* (Fundarte, 1993), primer libro de relatos de Silda Cordoliani (Ciudad Bolívar, 1953) invita a la reflexión acerca del discurso literario de la mujer, escasamente estudiado en la literatura venezolana. Tema que ha sido despachado con la quizás apresurada opinión de que la escritura no tiene sexo, atribuyéndole así una angelical condición. La literatura, por más elevada que sea, no transcurre dentro de una esfera celeste en la que los espíritus puros se expresan libres de sus ataduras corporales; habita el mismo terreno fangoso de la existencia más inmediata. Ha incidido también en esta elusión el peso de los prejuicios encadenados al término femenino o feminista, en un ámbito cultural francamente desvinculado de la bibliografía contemporánea acerca del tema. Es necesario señalar, además, la propia actitud temerosa de las mujeres escritoras a ser encajonadas en una gaveta literaria etiquetada con el nombre de “letras femeninas”, temor que, por supuesto, comparto. Por ello se hace importante distinguir entre la actitud militante de Fanny Buitrago o Cristina Peri Rossi, que combaten la catalogación de la escritura producida por mujeres como un género separado - argumentando que la consecuencia sería la exclusión de las mujeres de la universalidad de la cultura- de la que configura una actitud falsamente universalizadora que proclama una literatura “única”, en la cual la particularidad del género femenino es negada una vez más; negación que finalmente en poco se diferencia de la histórica borradura de la mujer bajo el nombre del padre. Ese miedo a ser identificada como sujeto perteneciente al género femenino, me parece no ser otra cosa que el resto de misoginia que toda mujer lleva consigo, acostumbradas como estamos a ocultar una carencia histórica: la voz.

La negación de la particularidad, en el género y en casi todo, termina en el despojo. La literatura consagrada como “andrógina” termina por ser del hombre. Es por ello que el libro de Silda Cordoliani representa un acto de escritura insólito en nuestra narrativa, de tal manera es explícito que quien escribe es una mujer, que sólo una mujer pudiera haberlo escrito, y que ha sido, además, escrito desde la conciencia del género asumida sin pudor. A través de todos los relatos conserva el mismo tono de reflexión mediante la anécdota, sin dejarse tentar ni un instante por la burla, la parodia, o el imaginario masculino, de modo que al final emerge como conclusión inevitable que el único tema del conjunto era la conciencia de ser una mujer. Sin demasiados aspavientos, con un lenguaje impecable (aunque, a veces, innecesariamente fraseado y erudito); sin la amargura achacada a los textos feministas; sin el melodrama, o mejor dicho, desde la distancia del melodrama superado; sin ningún temor a describir la paradoja del sufrimiento femenino; sin ninguna otra vestidura que encubra su afirmación; sin ningún otro tema que dé un respiro a lo que es una atmósfera asfixiante, porque ésa es también una característica común de los relatos: la insoportable asfixia de ser todo el tiempo una mujer, y la liberación que en cierto modo proporciona la literatura al darle una condición textual a lo que es experiencia cotidiana.

Silda Cordoliani vuelve una y otra vez sobre lo mismo, para asegurar en la repetición, que más allá de todas las condiciones externas, la cárcel reside en el ámbito propio, en el interior de una conciencia. Salvo alguna velada alusión a alguna circunstancia ajena, el paisaje es siempre la propia identidad del sujeto narrado.

Siendo la bibliografía sobre el género en el texto literario tan abundante, limitaré las referencias a algunos conceptos básicos tomados del artículo “Algunos fundamentos feministas para el fenómeno literario” de la crítica mexicana Aralia López González <sup>5</sup>. Estos pueden resumirse en:

<sup>5</sup> S. F. Mimeógrafo

1. El concepto de género. La mujer es conceptualizada desde la perspectiva de la posicionalidad; una posición particular, relativa y cambiante dentro de un contexto histórico, social y político, que se opone al esencialismo de la mujer como “eterno femenino”, como esencia a-histórica.

2. El concepto de discurso. La expresión literaria –dice López González- es “un campo discursivo propicio para explorar la proyección de la subjetividad y la identidad femenina”, en el cual se distinguen tres tipos de discurso.

- a) el discurso de lo femenino. Alude a la mujer pensada y hablada por el hombre, de acuerdo a una serie de estereotipos de la feminidad concebida como esencia inmodificable, natural, y fuera de la historia.
- b) el discurso femenino. La mujer pensada y hablada desde la mujer, con diferentes grados de autoconciencia genérica.
- c) el discurso feminista en el cual se establece una teoría política de la mujer tanto en el campo social como individual.

3. El concepto de conflicto propio de la condición femenina definido como la oposición subordinación/autonomía, cuyas formas de resolución son la ambivalencia, angustia, locura, suicidio y la transgresión abierta.

4. El concepto de perspectiva, desde el verse-ver, el saberse-ver y el hacerse-ver como grados ascendentes de autoconciencia. Sigrid Weigel <sup>6</sup> califica la visión del mundo de las narradoras mexicanas de las últimas décadas como una perspectiva transicional que se coloca entre el *ya-no* (mujer virtuosa y ancestral) y el *todavía-no* (mujer liberada y auténtica), en la que creo entra *Babilonia*.

<sup>6</sup> cit. En López Aralia: “La mirada bizca” en Estética feminista

Veamos en detalle algunos de los relatos que componen el libro. En el relato “Sur”, cuya protagonista es una prostituta del célebre kilómetro 88<sup>7</sup>, la resolución del conflicto toma el camino de la transgresión abierta del orden social. La joven que abandona su familia y su empleo bancario en pos del destino que puede esperarla en los burdeles de las minas de Guayana no es una heroína de la desesperación económica o del desamparo social. Toma una decisión fría, lucida, inmisericorde, para huir del “sopor” y del “letargo”. Es decir, de la ausencia de conciencia de destino, del vacío de identidad en movimiento, del punto cero del proyecto.

Podría ir hacia atrás o hacia adelante, hacia el norte o más hacia el sur, hacia el pasado o en busca de algún otro futuro. Sin embargo, lo cierto esta madrugada es que debe partir, huir. Tal es seguramente el único rayo de lucidez que le ha tocado en mucho tiempo. Sabe que hoy la duda no le está permitida, un minuto de indecisión puede prolongar para siempre el pavoroso sopor que la consume (7).

Esta mujer sólo puede verse-ver, no se sabe-ver. Conoce un “estado de letargo” pero piensa que es un “estado natural”, es decir, algo inherente a su identidad, algo esencial, eterno, inmodificable. Emprende, pues, la tarea que le corresponde a un “dios feroz”: “mutilar su propia creación, logrando tan sólo una magistral paradoja”, como es la de encarnar un fantasma del imaginario masculino, ser deseada como fetiche, “ser la favorita, la más cara, la más solicitada”. Ser prostituta no es un oficio que le prometa riqueza económica porque sólo quiere ejercerlo para

que “el mundo le deparara una sorpresa”: un nuevo destino, que por supuesto no encuentra.

“La pasión de Dani” propone la locura como resolución al conflicto. El triángulo amoroso, tema de este relato, se caracteriza por ser la historia de dos mujeres y un hombre que actúan ciegos a todo lo que no sea su propia voluntad. La esposa, asentada en el poder de la rutina y el afecto que se considera dueña de la vida de los otros; “la otra”, que siguiendo las consignas de la revista *Ella* para atrapar al hombre de su vida, de pronto se ve urgida de tener un hombre y unos hijos porque el tiempo pasa, considerándose en el derecho de llegar, ella también, a ser la dueña; y el hombre que, jugando a la ingenuidad, deja que cualquier cosa ocurra mientras disfruta de ser él mismo un juguete ambicionado. Desde la perspectiva de la tercera persona, el lector se aleja de ellos para observarlos, solitarios, cada uno recitando el monólogo de la parte que le ha correspondido en la tragedia. No hay, si se quiere, buenos ni malos. Hay un destino cerrado por la ausencia de autoconciencia. Todo el odio que uno de los personajes femeninos siente hacia el hombre que la abandona, la lleva a calcular, bajo una locura lúcida, el asesinato de sus seres más amados. Si bien la tradicional agresividad masculina ante las situaciones de celos es aquí adjudicada a la mujer, en lo que pudiera ser una afirmación de la mujer como presa del mismo poder y violencia, el tono de esta Medea contemporánea indica más bien que quien ejerce la agresión es un sujeto arrinconado que no encuentra otro camino para salir de su propia cárcel.

Una estructura similar tiene el relato “Iluminada” en el cual la situación triangular se propone con otros personajes pero aboca en el mismo resultado.

“Tiempo de ratas frías” y “Livia” plantean el tema de la subordinación de la mujer desde un punto de vista límite. Para Livia la disyuntiva entre la maternidad y el amor no es solucionable sino mediante la escogencia radical. O el hijo o el

<sup>7</sup> Se refiere a un punto de la carretera que cruza la frontera hacia Brasil, en el cual hay establecimientos de

hombre. Su elección se fundamenta en “insostenibles razones”; es decir, en razones que no pueden ser puestas en discurso, mediatizadas por la conciencia. Es, si se quiere, un relato que lleva al absurdo la unidimensionalidad en que ha sido propuesto el destino de las mujeres. Se deben todas. Deben todo. La vida es una deuda total. El otro -hombre, hijos- reclama a la mujer toda-para-sí, y la mujer siendo-para-otro, tiene como margen de elección decidir a cuál amo pertenecer. No se pertenece, en rigor.

El me ha amoldado a su gusto y capricho, mi cuerpo se ha convertido en su casa, nada que yo haga o piense le es ajeno, me vigila y posee a cada milésima de instante. No sé quién será, nada sé de él, ni el color de sus ojos, ni el tamaño de sus manos, ni si es melancólico o alegre, bestia o ángel, ni siquiera si me ama o detesta; pero yo lo amo: soy él (82).

¿De quién habla Livia?

En “Tiempo de ratas frías” la obsesión por ocupar el deseo del Otro, por llegar a ser toda-la-mujer-posible, culmina en la desesperación, el encierro y la anulación de sí misma, llevando a la protagonista -que en este caso es anónima para remarcar su ausencia de identidad propia- a preferir estar fuera del mundo antes que pertenecer al mismo en el que vive el objeto de su deseo. Para alcanzar la libertad interior necesita del castigo y la exclusión social que la separen de su propia cárcel. Locura y transgresión se entremezclan en el resultado final.

“La última ventana” y “Epitafio” conforman dos relatos bastante similares en su perspectiva, que es la de la muerte. Es decir, la observación de la existencia cuando es irremediable. En ambos, así como en “Despedida pospuesta”, la

prostitución cercanos a las explotaciones mineras de Guayana.

conciencia del discurso femenino trasciende el verse-ver para instalarse en el saberse-ver y acercarse al hacerse-ver. Están narrados en primera persona, es decir, por una voz que se sabe narradora y se dirige a un otro. En ambos, una mujer, después que los acontecimientos han sido ya trascendidos por el tiempo, comprende la esencia de lo que ha sido una vida de sumisión a la complacencia de los demás, del marido, de los hijos, del orden social que determina su existencia como ofrenda para la felicidad ajena. Sin embargo, el hecho de que la rebelión y la autoconciencia tengan lugar cuando la muerte inutiliza la rebeldía, confiere a los relatos un sentido de impotencia trágica. No hay ya redención para la mujer que narra, sólo para aquellas que lean su testimonio. Por ello alcanza el grado de hacerse-ver del discurso, es decir, de cumplir con una intencionalidad política. En “Epitafio”, la protagonista claramente expresa esto cuando dice:

Y es hoy, cuando creo que no puedes oírme ni adivinar pensamientos a través de esos ojos que no cesaban de perseguirme, el día de mis verdades. Hoy puedo rebelarme tranquilamente y sin testigos contra esa absurda vida que tú impusiste y yo acepté (24).

En “La última ventana” la autora retoma la estructura de “La amortajada” de María Luisa Bombal. Una mujer, en su entierro, ve, piensa, observa y dice todo lo que hubiera querido decirle al esposo, a la hija, a la empleada, al mundo. Es, por fin, en la muerte, cuando se recupera a sí misma, cuando puede abandonar su sonrisa complaciente. Su deseo póstumo es morir, “de verdad, de una vez, para siempre”. Como si no estuviera muy segura de haber, finalmente, evadido sus sumisiones; como si solamente una absoluta desaparición de su identidad pudiera salvarla de la sumisión que su propia identidad comporta; como si quisiera, incluso, desaparecer

del recuerdo de los demás, por temor a que aun en la memoria, sea ella la sierva de deseos ajenos.

“Babilonia” y “Despedida pospuesta” abordan otra de las facetas del conflicto subordinación/autonomía pero de cara a la relación con la madre. El primero es un relato dentro de un escenario de lejana ficción mítica, a lo mil y una noches, escrito con un lenguaje brillante, nítido, de espléndida narración que oculta una sorpresa. Babilonia presupone la ciudad del placer desenfrenado, los misterios sagrados de la gran prostituta. La protagonista, una púber, va a pasar su rito de iniciación para convertirse en una prostituta sagrada. Allí donde el lector espera una escena de alto erotismo, que sin duda ha sido sugerida, encontrará la ritual y dolorosa despedida entre la madre y la hija, cuando se acerca la hora de la sexualidad.

Lleva tu cuerpo hasta el templo y entrégalo al extranjero; pero te ruego, deja tu corazón conmigo. Ponlo aquí, entre mis manos, que yo lo sabré resguardar como no supe hacerlo con el mío (65).

En esa frase se resume la ambivalencia del poder de la madre entre lo que da y lo que guarda para sí. El hombre es extranjero a esa intimidad; temido, porque se sabe qué hará con el cuerpo ofrecido pero no con el corazón. Démeter y Coré, en fin. La paradójica separación entre la madre y la niña, que tienen que reconocerse como dos mujeres. La ambivalencia de la hija entre ser de la madre y ser del hombre. La irresolución de ser de otro o ser de sí misma. Es, quizás, el que plantea más radicalmente la insuficiencia de la mujer a la hora de la autoapropiación, y el que, a mi juicio, alcanza la más alta calidad formal y narrativa. Quizá porque a pesar de la distancia literaria de la anécdota, propone el momento más íntimo y genuino.

Ese imperioso proceso de llegar algún día al reconocimiento de que la madre es otra mujer, una mujer cualquiera, se recoge en el relato “Despedida pospuesta”.

Pero en este instante me empeño en comprender que el mundo de esta mujer, el que siempre pensé me daría las claves de mi propia libertad, no es asunto mío...Prefiero imaginar sus flaquezas a ser testigo de ellas, prefiero el mundo tamizado por esta escritura al que sé, inevitablemente, me queda por herencia (36).

Habla la conciencia dolorosa de asistir a la propia historia de amor de la madre, y comprobar que, una vez más, la heroína ha fracasado, pero es también el más alto grado de autoconciencia, como es el reconocimiento de que la derogación de la madre es la condición de la autonomía.

Otros relatos se aproximan a la temática del deseo, la violencia masculina, el masoquismo, y en conjunto plantean el periplo de la mujer desde la infancia hasta la vejez y la muerte. Para concluir, merece ser mencionado el breve y limpio texto inicial que puede ser leído como preámbulo o como dedicatoria. Es el encuentro mítico de dos mujeres que hablan “con los ojos perdidos en la líquida inmensidad”, y quizás, o así he logrado entenderlo, es el anuncio de que una mujer -la autora- quiere transmitir a otra -la lectora- su experiencia.

*Sesión continua* de Silda Cordoliani

Ya desde el título *Sesión continua* (Fundarte, 1990) nos seduce, porque el sistema de cine continuado contiene algo del antídoto contra esa dolorosa sensación que la autora nos entrega en las primeras páginas: saber que el cine, como todo lo que amamos, es una imagen fugaz que se nos escapa a pesar del esfuerzo por atraparla. Cualquier vicioso de la pantalla ha compartido con Cordoliani la angustia de querer recordar y capturar las imágenes de la película que está presenciando. Y eso es lo atractivo de este libro: que está escrito desde la pasión por la imagen y la narración, reforzando así en el lector su deseo de ir al cine, o de hacerlo con más frecuencia, en aquellos que no lo acostumbran.

Silda Cordoliani tiene una sólida cultura cinematográfica pero también la discreción de no apabullarnos con ella, y la elegancia de no pretender que, porque un texto esté lleno de medios planos, *travellings* y lunitos, es más “serio”. De ese modo *Sesión continua* entra de lleno, sin rodeos ni tecnicismos, en la esencia del fenómeno que es devorar-ser devorado por la pantalla. Subjetivo, sin pretensiones de crítica aséptica, nos da su visión personal, mezclada a veces con sus recuerdos, gustos y rechazos de espectadora experimentada, que el lector puede compartir o no, pero precisamente a partir del texto, queda en libertad de evocar los propios.

En pocas páginas recorre lo más significativo de la filmografía contemporánea –aunque echamos de menos algunos nombres: los grandes italianos, Bertolucci, Fellini, Visconti, Bolognini, y otros como Woody Allen, Gutiérrez Aragón y Almodóvar- y da cuenta de un buen número de películas que no tienen en común sino el haber capturado su atención. Son las películas que todos hemos visto, sin escogencias “culturasas”, sin privilegio de los géneros. Es el cine de entretenimiento, como medio para atravesar una tarde de domingo. La autora logra

introducimos en esa atmósfera anhelante que envuelve al espectador en la cola de la taquilla y en la apretada venta de cotufas. Es esa emoción del espectador inocente lo que logra devolvernos.

Se busca en estos textos el sentido del film, la esencia de su narración, para relacionarla con otros referentes. Consciente del cine como fenómeno de masas, como patrón estético, como educación sentimental de varias generaciones, el hecho cinematográfico queda vinculado con toda una serie de circunstancias que lo bordean y producen. Así las proposiciones estéticas contemporáneas, las relaciones entre narración literaria y filmica, la ideología política y moral, los contextos sociales e históricos, las claves políticas del cine de autor y de la gran industria, están presentes en este libro que es sobre cine, pero que va mucho más allá, y del cual su prosa limpia y certera es una parte fundamental.

Otros temas de importancia son la infancia, el sufrimiento, la culpa, y el siempre difícil de la sexualidad de la mujer y sus relaciones con el discurso histórico. Al respecto destaca el capítulo sobre “Carmen”, en el cual el comentario sobre el conocido drama, tan llevado a la pantalla, parece un pretexto para abordar la temática de la mujer, que queda definida en una frase inolvidable: “Toda mujer actual desea ser Carmen, ser cuerpo y ser libre”. Quizás el más bello de los capítulos sea el dedicado a Fassbinder, con el fassbinderiano título “Mis amargas lágrimas a causa de tu muerte”, en el que Silda Cordoliani se desprende del compromiso de escribir sobre cine, y ocurre algo más.

*Humanidad: la utopía del hispanoamericano* de Gloria da Cunha-Giabbai

En estos difíciles tiempos para América Latina, y particularmente para Venezuela, es saludable volver a preguntarnos por nosotros mismos, y por el espíritu de utopía que ha signado a nuestro continente. La utopía es siempre, al fin y al cabo, esperanza, y parte de ella es reconocer la riqueza del pensamiento intelectual que hemos dado al mundo. En *Humanidad: la utopía del hispanoamericano* (Arca, 1992), la profesora da Cunha-Giabbai busca establecer los elementos que permiten una aproximación a la identidad del hispanoamericano, y con ello dar respuesta a la tarea de señalar los caracteres comunes y primordiales de los que somos, de lo que hemos sido, y de nuestras perspectivas futuras. A ello responde: “Por la presión ejercida por la dominación, el hispanoamericano es inferiorizado porque es creado, teniendo que dejar de ser lo que es y teniendo que ser lo que otros desean”. En esta idea se encuentra el hilo conductor de la reflexión que nos propone.

A partir de allí se analizan y fijan tres direcciones para agrupar los criterios de quienes, a través del ensayo, han abordado el problema. En la primera, la autora sitúa a aquellos que parten del supuesto de la inferioridad, indagan las causas y ofrecen soluciones: Bolívar, Sarmiento y Mariátegui. En la segunda se encuentran Martí, Rodó, Galeano y Fernández Retamar, quienes piensan que el hispanoamericano está dotado de cualidades únicas y que, por lo tanto, más que cambios que transformen su esencia, se requiere profundizar sus peculiaridades. El tercer y último grupo lo componen quienes, partiendo de una comparación entre las actuaciones exteriores y la interioridad concreta, buscan establecer la realidad del hispanoamericano. Son exponentes Uslar Pietri, Mayz Vallenilla, Octavio Paz,

Samuel Ramos y Alberto Canturelli. Estas tipologías se apoyan en una exhaustiva revisión de textos, transcritos y glosados por da Cunha-Giabbai.

En la segunda parte del libro, la reflexión se orienta, a través de una bien documentada investigación literaria, hacia lo que la autora denomina “la humanización del hispanoamericano”. Su núcleo principal lo compone el capítulo titulado, “La imagen del hispanoamericano en la ficción de Mario Benedetti”. En él se analizan cuatro obras del escritor uruguayo (*Gracias por el fuego, El cumpleaños de Juan Angel, Pedro y el capitán, Primavera con una esquina rota*) bajo el planteamiento de que la humanidad del hispanoamericano es una dualidad entre la subordinación y el deseo de plenitud, es decir, una categoría humana subordinada a tener que abandonar su propio destino para aceptar el impuesto que se traduce en una marginación.

La autora distingue en las ficciones de Benedetti tres etapas: 1. El descubrimiento de la dualidad. 2. El intento por eliminar la dualidad dominación/independencia y 3. El retorno a la dualidad. Este proceso puede, en su criterio, extenderse a las obras literarias latinoamericanas, ya que el escritor hispanoamericano, por ser parte de esa humanidad dual, reflejará de alguna manera el conflicto.

A partir del retorno a la dualidad entre dominación e independencia se abren dos caminos. Una vuelta exacta y repetitiva al conflicto inicial o una vuelta con posibilidades de transformación. Las primeras son obras que la autora califica de destino cíclico, entre las cuales cita a *El llano en llamas, Hijo de Hombre, y Cien años de soledad*. Las segundas son obras en las cuales se presenta la posibilidad de realizar una utopía concreta, y cita *Los ríos profundos y La casa de los espíritus*, además de la obra de ficción de Benedetti, como ejemplo de obras de destino evolutivo. Probablemente el tema acerca de la crítica literaria sea uno de los aspectos más interesantes y polémicos de este libro. La autora plantea la subordinación del crítico

literario hispanoamericano, cuando sigue las teorías europeas y estadounidenses para aplicarlas a las obras literarias hispanoamericanas, sin tomar en cuenta nuestra realidad histórica concreta y la particularidad de nuestros conflictos. Dice da Cunha-Giabbai que “el análisis de la obra no debe ser un fin en sí sino un punto de partida para conocernos y transformarnos”, apoyándose en críticos que algún modo coinciden en este criterio, tales como Saúl Yurkievich, Roa Bastos, Zea, Nelson Osorio, Hugo Achugar y Julio Ortega, entre otros. Así como el escritor latinoamericano produce un valor reintegrativo a la sociedad, al desarrollar en su obra los conflictos de una humanidad “deshumanizada” por la subordinación, en la misma medida el crítico hispanoamericano debe reintegrar el conocimiento de la obra estudiada para que la sociedad utilice esa posibilidad de transformación. En una palabra, se subraya el valor crítico y comprometido con la sociedad de la literatura, que, finalmente, es un producto de esa sociedad.

Es este ensayo un trabajo rico y original, difícil de lograr ya que atraviesa un número considerable de textos y autores de diferente género y temporalidad. Pese a su fundamentada argumentación, nos queda el interrogante de si hay, en efecto, “un ser hispanoamericano”. Las diferencias históricas y culturales entre nuestros países son abundantes, y así lo señala la autora. Sirva este interrogante para estimular la reflexión acerca de ese punto, siempre irresuelto, de nuestra identidad.

*El gusto del olvido*, novela de Bárbara PIANO

Palabras de presentación. Caracas, Librería de Monte Ávila,  
Caracas, 13 de octubre de 1994.

Resumiré la presentación de *El gusto del olvido* (Angria, 1994) de una manera simple: Les recomiendo que lo lean. Les va a gustar. Me he preguntado muchas veces en qué consiste el placer de un libro, y la verdad no es fácil de precisar. Tiene algo de enigmático, como el deseo, tema muy tratado por la autora en sus excelentes relatos de *El país de la primera vez*. El gusto de leer es una relación muy particular que se establece entre el lector y el texto, una voz que nos llamando entre las palabras allí escritas y que nos conduce a través de las páginas, negándose a que nos vayamos. Trataré de explicar porque les recomiendo éste.

Leí en alguna parte que la frase más importante de una novela es la primera. Desde luego es una frase muy importante. Es la tarjeta de presentación del autor, la entrada a su mundo, el signo de lo que viene después. “El hombre parecía una de esas anchoas que ha estado largo tiempo en la nevera y toma un aspecto disecado”, tuvo para mí el efecto de arrastrarme hacia el interior. Me gustan las humanizaciones de los objetos y las objetivaciones de los seres en las descripciones. Por ejemplo, unos “botones dorados lánguidos”, es una combinación de palabras que me encanta. Los objetos humanizados me atraen porque, como vivimos invadidos de ellos, entre ellos, por ellos, son el paisaje natural, el medio ambiente específico, del ser urbano. Me gustan esas descripciones de las novelas norteamericanas en las que los protagonistas hacen funcionar el micro-ondas, o enumeran los restos de comida que guardan en la nevera, y la novela tiene mucho

de ese tipo de descripción de la cotidianidad. Una descripción que nos deja un tanto desolados.

Está también la descripción de la ciudad de Caracas. Tiene dos planos o dos lecturas. Una es la Caracas como lugar cosmopolita, como escenario anónimo en el cual la protagonista se va moviendo a lo largo del relato, y otra es la Caracas íntima, casi de *roman-a-clef*, con calles y establecimientos muy especificados, personajes y situaciones que sólo un cierto tipo de caraqueño puede reconocer. Un taxi que parece una “armadura desvencijada”, del que nos despedimos con “un hasta luego que sonó como un augural hasta nunca” es una vivencia muy normal en este pequeño lugar del planeta. Quizá porque a mí me ocurre lo mismo que a la protagonista, a quien “mirar a Caracas no le era nunca indiferente”, me gustó mucho pasear con ella por sitios que conozco tan bien, y sentarme en el Café Margana, a la espera de un mesonero llamado Alcindo Gameiro. Ese vaivén entre la ciudad íntima y la ciudad cosmopolita me parece importante destacarlo porque, a mi modo de ver, es una de las claves que sitúan esta novela dentro de la narrativa internacional.

Por supuesto, la Caracas de Bárbara Piano no es la Caracas total, porque no existe tal cosa. Es un pequeño fragmento que claramente muestra su pertenencia a un mosaico más amplio. En este fragmento respiran descendientes de emigrantes italianos, portugueses de las colonias africanas, residuos del mantuanaje, intelectuales pedantes, y otros. Entre ellos no pasa nada de particular, y eso me gusta mucho también. Viven en forma yuxtapuesta. Un tema, si es que es necesario definir alguno, que centra la novela es la emigración; tema, por cierto, bastante eludido en la narrativa venezolana, salvo poquísimas excepciones como podría ser *La última cena* de Stefania Mosca. Bárbara Piano se introduce aquí en lo que ella define como “peculiar clase media de los inmigrantes italianos” a través del recurso de la ficción dentro de la ficción. Y ciertamente, ese hueco del pasado que

constituye todo exilio sólo puede llenarse con la ficción de la memoria. En realidad, toda memoria es ficción, ejercicio de reconstrucción por el lenguaje, y Piano lo subraya con el recurso de la falsa carta que el abuelo inmigrante deja para que alguna vez sus descendientes entiendan las falsas razones por las que llegó a este país.

Dije que la novela tiene un centro y me corrijo. Tiene varios. Otro que me pareció significativo es el desdoblamiento de la protagonista en escritora, con la intercalación de sus textos y sus imaginarias entrevistas. Está enfocado con un humor fino y una cierta ternura, cualidades que me parecen acercarse bien al tratamiento del oficio. De alguna manera, la novela podría definirse como las reflexiones que una escritora se hace mientras atraviesa la ciudad sin rumbo fijo. Porque, aun cuando la protagonista se mueve constantemente de espacio físico y relata su vida cotidiana, la impresión del lector, la mía al menos, es la de que no va a ninguna parte, y que sus encuentros no tienen finalidades muy precisas, o para decirlo con sus propias palabras: “las vidas humanas no parecían tener un término concreto, salvo el de la muerte”.

Esta es también otra clave de la novela: la sensación de instantaneidad, de resignación ante lo súbito, fragmentario y arbitrario de la existencia. Tanto del amor como de la muerte. Del mismo modo que el encuentro erótico es fortuito e intrascendente, en uno de los textos interpuestos, la violencia se muestra inexplicable, pues es un relato cuyo desenlace no es previsible en su desarrollo; violencia absurda, incomprensible, insensata, que forma parte sustancial del mundo que vivimos. Esa vivencia de la banalización en que sucumben nuestros actos es la misma que encontramos en la pantalla electrónica, en la que todo puede suceder, y a la vez ser anulado sin consecuencias. Como la protagonista, que al pulsar la tecla *clear* de la computadora, borra su relato, y “en una décima de segundo, el romance en Marruecos desapareció, convirtiéndose en una luminosa y hueca superficie gris”,

así ocurre para todos, todos los días, obligados como estamos a dejar en blanco la pantalla de nuestros propios sentimientos y recuerdos. Ese despojo del hombre contemporáneo cruza el texto de parte a parte.

Hay en el contenido temático un contraste que me resultó muy atractivo. Todo lo que ocurre es trivial, en cierta forma esperado, y sin embargo, la autora logra algo que a mi gusto de lectora es fundamental: la sorpresa. La incógnita, la necesidad de seguir leyendo para saber lo que va a suceder después. Debe ser que en mí sigue habitando una niña que quiere saber si Hansel y Gretel lograrán salvarse, cuál será el destino de David Copperfield, y qué hay por fin en la Isla del Tesoro. Gracias a esa niña he logrado mantener, un poco maltrecho, es verdad, el vicio de leer. Yo le pido a un libro que me introduzca en esa otra escena que es la ficción, pero que una vez adentro, no me deje sola y aburrida, que me obligue a recorrerla, a querer saber a dónde va, a sentir que lo que le ocurre a sus personajes me ocurre, o podría ocurrirme a mí también. Ese efecto no requiere de espectaculares anécdotas sino de lograr crear una cierta densidad, un espacio lo suficientemente consistente como para creer en él, aunque sea por un instante.

Diré por último lo que más me gustó y lo que menos me gustó. Lo que más me gustó es el final, pero eso no lo voy a contar porque no hay cosa que más deteste que me cuenten una película o un libro. Huyo del criminal a quien le intuyo esa intención. Y lo que menos me gustó es que ese final me resultó prematuro. ¿Cuándo debe terminar un relato? Esa es otra pregunta que me he formulado muchas veces. En realidad el relato termina cuando al autor le da la gana. El lenguaje es circular e inagotable, pero hay un cierto momento en que el autor puntúa. Pone punto final. Ese es el momento más dramático de una novela. Cuándo decidir la muerte de los personajes y sus aventuras. Es un acto de pura voluntad porque con las palabras siempre hay otra vuelta de tuerca. Siempre puede decirse algo de más y algo de menos. A mí me pareció que la autora fue algo injusta

con Roberta Savini y Alcindo Gameiro, sus personajes. Creo que merecían más tiempo de vida, que se lo habían ganado. Pero es ella la que tenía el derecho a pulsar el *clear*.

De todos modos, lo que pudiera continuar y no continuó está dentro de su universo narrativo, porque Bárbara Piano es una escritora con un universo narrativo propio, y estoy segura de que nos dará de nuevo y pronto, el gusto de leerlo.

*Banales*, relatos de Stefania Mosca

*Banales* (Grijalbo, 1994) es el quinto libro que, en diez años, nos entrega Stefania Mosca (Caracas, 1957). Un sostenido ritmo de trabajo asegura la voz de esta escritora que ha transitado por el cuento, la novela y el ensayo. Valga la referencia a los géneros para destacar el entrecruzamiento de los mismos en el que aquí reseñamos. Este conjunto de relatos está compuesto de textos cortos, (algunos, micro-textos) y, sin embargo, alcanzan una alta concentración literaria por la generación múltiple con la que están concebidos. Podría decirse de ellos que son fragmentos de diario, cuentos breves, ensayos, apuntes para una novela, aforismos, reflexiones poéticas, crónica urbana, o quizá, para utilizar una definición de la autora, “historias superfluas en contenidos abstractos, como la vida última encerrada en esta ciudad colapso”.

Constituyen, en todo caso, un tipo de narración en la que no es necesario llegar al desenlace para sorprenderse; el propio transcurso es insólito y paradójico: Un mendigo que reflexiona acerca de la libertad en la carencia, y precisa las señales del paisaje urbano; (la ciudad es siempre “mitad hamburguesa con mitad *nuggets* olvidados en alguna banqueta del parque”). Una niña que comprende lo efímero de la palabra *felicidad*, en los grandes letreros de un supermercado. Un gato que ama a María Callas y odia la artesanía. Una joven turista del Club Méditerranée que provoca suicidios de amor, y a la vez, siente perplejidad por todo tipo de optimistas y vitalistas. Alguien que encuentra el fugaz rostro de la mujer de su vida, entre los buhoneros de la salida del Metro de Capitolio. Un hombre que comprueba la desaparición de su nombre.

Su estructura evoca *El manual del distraído* de Alejandro Rossi. Escritura que atraviesa diferentes planos, desde la llamada de atención directa al lector, hasta la voz intemporal de un texto sin narrador. De una referencia personal, pasa, sin

solución de continuidad, a una consideración filosófica. Cuando la anécdota comienza a construirse, se desvanece en una reflexión; cuando se inicia una reflexión, el detalle de la vida cotidiana, la interrumpe; cuando avanza la descripción de un espacio, se entromete una frase mordaz sobre nuestra precaria salud financiera. Cuando nos habíamos acostumbrado a la desolación y el vacío sin redención, una frase llena de nostalgia nos salta a los ojos. Cuando queríamos reírnos de la industria del entretenimiento y sus, en el fondo, ingenuos simulacros, algo como la desesperanza nos deja en la última palabra. Una culta digresión acerca de Dante, a pocos pasos de los consejos de una chica Cosmo, que a su vez retoma los personajes que Mosca nos presentó en su novela *La última cena* (Monte Ávila, 1991).

Libro fragmentario, podría recorrerse a saltos, sin embargo, recomiendo su lectura continuada. Aun cuando los capítulos son claramente diferenciables, remiten a una misma posición. El recorrido de un ojo que mira, un oído que escucha, una conciencia que reflexiona en el rumor solitario de la ciudad, en los intersticios de la vida cotidiana, en la que todos nos preguntamos si somos esa cara sin nadie, esa iguana sorprendida por una pedrada inútil, ese hombre o esa mujer que creen atisbar el fantasma de su deseo entre los deshechos de la ciudad que huele a MacDonalds y a basura. Una ciudad que podría ser cualquier otra, si no fuera por los guiños al lector local que reconocerá algunos espacios, algunos nombres. Escrito sin concesiones, nos devuelve al menos una certeza: la de la palabra como antídoto ante la pérdida de continuidad, de memoria, de consistencia, a la que, definitivamente, nos exponemos todos los días. Una cierta sonrisa que atempera la vivencia de seres extintos, aplastados en algún terremoto, naufragados, y, en suma, despojados de su propio mundo. Este es el mundo por el cual Stefania Mosca nos invita a pasear; a cada quien la libertad de acompañarla.

*Los veraneantes*, novela de May Lorenzo Alcalá

Palabras de presentación. Caracas, Centro Latinoamericano  
Rómulo Gallegos, 28 de mayo de 1997.

Por esas fracturas que hoy rompen la continuidad de circuitos entre los novelistas latinoamericanos, colocándonos casi que del lado del azar para conocernos unos a otros, no había leído nada de May Lorenzo Alcalá hasta que Blanca Elena Pantin tuvo la amable idea de invitarme a presentar la novela *Los veraneantes* (Editorial Blanca Pantin, 1997). La he leído como me gusta leer las novelas, para disfrutarlas, ya que tengo el privilegio del que sólo lee por su propio gusto y de eso es de lo que puedo hablarles.

Pero miento en parte porque, como novelista, no puedo dejar de entrar en una novela sin detenerme en ese desafío de toda narración extensa que es la pregunta acerca del tratamiento que recibe el transcurso. La historia aquí contada se despliega en dos siglos, un fragmento de mediados del siglo XVIII, otro de mediados del XIX, y varios en tres años del fin de siglo decimonónico, entre 1889 y 1891; curiosamente encuentro un tercer tiempo, y un segundo fin de siglo, éste que nos toca en suerte. Mientras los personajes hablan en su lenguaje de época y se refieren a hechos del pasado, una constante referencia al presente me acompañaba en la lectura. Quizá porque es una novela que vuelve al pasado para comprender algo, para decir desde hoy, y ésa es una condición de la que difícilmente escapamos los novelistas de este sub-continente porque tenemos de fondo una historia no resuelta, deudas dejadas atrás, conflictos que como los perros cimarrones que acosan al protagonista, siguen ladrando y ladrarán porque no les han dado paz.

Pero también en esta impresión de simultaneidad incide la manera de narrar de la novelista. Los seis momentos en que está dividido el relato, si bien están perfectamente señalados, no están enlazados como sucesión, a la manera de una novela histórica tradicional sino como mosaico, como juego de rompecabezas en el que se nos presentan las piezas yuxtapuestas para armarlas de acuerdo a nuestra comprensión, y yo las he armado como un relato acerca del origen.

Confieso saber nada acerca de la historia argentina, con seguridad me resulta más familiar la historia europea; y me atrevo a suponer que los argentinos saben también más de ella que de la venezolana. Esa característica nos une, esa similitud en el discurso, esa mirada a lo propio como ajeno, hacia la naturaleza cercana pero extraña, que debe ser dominada, incluido el hombre que la habita. Esa mirada a lo externo como propio, la nostalgia del europeo exilado de la que hablaba Borges. Esa peculiar condición latinoamericana que nos lleva siempre a preguntarnos qué hacemos con lo nuestro, en qué hora del reloj del mundo vivimos, y, finalmente, en qué mundo habitamos.

Pues todo eso está presente en la novela de May Lorenzo Alcalá. Allí están muchos de los habitantes que pueblan el imaginario nacional latinoamericano: los emigrantes, los fronterizos, los impostores, los arribistas y los arribados, las “copetonas de la crema batida”, y los aspirantes a serlo, “la crema sin batir” - expresiones comiquísimas que le agradezco haberme dado a conocer-, los representantes del poder, los peones, los pescadores, el mundo de la ruralidad, y a lo lejos, los perros cimarrones y los lobos marinos amenazantes porque vuelven sin que nadie los haya invitado a perturbar la calma de los veraneantes de los hoteles de estación.

Allí está el mundo que nos da origen, y para cuya comprensión debo recurrir a la iluminación de las ideas de Beatriz González Stephan acerca de lo

que denomina “campos semánticos biaxiales de la construcción nacional.” Esa oposición tan nuestra que no parece abandonarnos entre barbarie y civilización, esa división que representan los protagonistas de esos veranos marplatenses, de los que viven en la casa, en la familia patriarcal que oculta como puede la sexualidad prohibida asomada indiscretamente tras las buenas costumbres, los de la producción y el orden modernizante (y parafraseo a González), la prosperidad asentada en la feliz sujeción de los sujetados, los idilios productivos de reproducción de élites, los proyectos nacionales patricios, la concepción pastoril de la nación, la tradición legítima. Y por el otro lado, los de la selva, los pantanos, las costas ariscas, los que viven en el mundo de la brujería, los errantes, los mestizos, en fin, todos los otros que no pueden ser claramente descifrados como Federico, el protagonista, cuyo origen incierto será siempre motivo de comentario en voz baja por la crema totalmente batida de los veraneantes. El desorden que el orden quiere someter. Los lobos marinos que hay que matar, las bandadas de perros cimarrones que hay que dismantelar, porque no dejan disfrutar el paisaje convertido en balneario; en club, diríamos en Venezuela.

Mis amigos saben que detesto que me anticipen el desenlace de una novela, y coherentemente, detesto hacerlo yo, pero con toda discreción diré que el protagonista, al final, descubre en sí mismo lo que todos somos, la convivencia interior de esos órdenes que han configurado nuestra desordenada identidad. Por eso es que dije antes que la novela tenía un tercer tiempo, el nuestro.

Adentrándonos un poco más en el contenido, el relato nos introduce como testigos, como escuchas, más bien, de las conversaciones ajenas, y esto es algo que aprecio mucho porque yo también me he nutrido del diálogo aprendido más o menos inadvertidamente. Resultamos así ser invitados a un balneario de fin de siglo para conocer los pequeños secretos de una burguesía que, como todas, necesita ocultarse tras los emblemas de la representación. Por otra parte, la

idea del balneario, del veraneante, el habitante ocasional, sugiere la frágil pertenencia a ese mundo rural, si se quiere, emblema de lo nativo y nacional. Y así asistimos a los diálogos de aquellos que son llamados “constructores de la patria” y que debaten permanentemente las contradicciones del positivismo: ¿podrán o no podrán estos habitantes formar parte del progreso? ¿Hay que educarlos y modernizarlos o dejarlos atrás? Es el mismo diálogo que todo el siglo XIX latinoamericano repitió, y que en nueva versión escuchamos hoy, en este otro fin de siglo. Esto es, por supuesto, diálogo de caballeros. Las señoras se interesan por otro aspecto no menos importante: la urdimbre de los matrimonios que es necesario tejer para que las cosas sean como deben ser. Les aseguro que ser testigo invisible de estas conversaciones les va a divertir.

En la paz de este mundo se mezclan, como dije, los aullidos de los lobos marinos y las leyendas construidas alrededor. Entramos así en otra historia, la de los antiguos dueños de las costas ahora balneario, la de los piratas del Saladero que llegan hacia 1740. Es el origen de los ilegales, de los que se rigen por otros códigos, los que no tienen una tradición legítima que rescatar. La leyenda de Federico, ahora Don Federico, legitimado por su fortuna, pero que fue antes un *rapazinho*. Este personaje nos introduce en un mundo si se quiere mágico, pero que preferiría llamar otro, alterno; el mundo que obedece a otras referencias que desafían la lógica racionalista de los usuarios del balneario. Lo que hay de misterioso en él es quizá lo que no puede ser asimilado pero tampoco omitido. Federico está allí, en el balneario, y los veraneantes deben relacionarse con él, y admitirlo.

Otra pieza del rompecabezas se nos presenta a través de las cartas: la que envía el contador del saladero al juez de Mar Chiquita, y la que después envía el presidente Bartolomé Mitre instruyendo acerca de los intereses gubernamentales en la región. Es el balneario, visto de otro modo, a través del poder político. Y

finalmente, la historia de amor entre Federico y Marichu que se propone como un encuentro libre, fuera del orden del balneario, en cierta forma brutal, y que se opone a las idílicas y civilizadas historias de amor que las señoras veraneantes esperan para sus hijos, donde todo parece haberse medido antes que el propósito de los interesados.

Estas son las piezas, el gusto de leerlas va de suyo. De todos modos, les advierto que estos comentarios que he leído son mis propias conclusiones. La novelista no define a sus personajes, no los califica, ni siquiera los describe. Todo tendrá el lector que suponerlo porque lo único que está escrito son sus voces. La novela es un puro juego de voces en el que la narradora ha estado ausente, se ha mantenido en la posición de quien elige los diálogos sin decirnos qué debemos escuchar, o cómo debemos imaginar a los dueños de esas voces. Hasta el paisaje se presenta como escenario que necesitamos construir los que nos hemos bañado en otras costas y nunca hemos visto un lobo marino sino en fotografía. Pero ése es, precisamente, el poder de la literatura, el de convocarnos a tiempos y espacios desconocidos para que los hagamos nuestros; así que yo he recorrido éstos que propone la autora pensando en relatos que leí hace mucho tiempo, los que contaban las aventuras de los piratas de Salgari, y otros como la historia de un cimarrón y un perro perseguidos, un cuento de Carpentier de 1946, y probablemente una novela breve de la escritora española Carmen Martín Gaité, titulada “El balneario”, y de ese modo me he apropiado de personajes que me parecían ajenos y ahora formarán parte de mis referencias.

Por ahora quisiera simplemente terminar dándole la bienvenida a May Lorenzo Alcalá con ésta su primera novela publicada en Venezuela.

Desechos de un premio: I. *La piel y la máscara* de Jesús Díaz

“La frase que murmuré, inclinado sobre las aguas del río de mi infancia, al comprobar que reflejaban las imágenes de mi alegría y de mi espanto” (p 13). Con esa frase sucumbí a *La piel y la máscara* (Anagrama, Barcelona 1996), novela finalista del X Premio Rómulo Gallegos, de Jesús Díaz (La Habana, 1941), autor de *Las iniciales de la tierra* (1987) y *Las palabras perdidas* (1992).

Era el despliegue de la novela en planos de profundidad sucesivos lo que el escritor anunciaba en esa frase. Uno, el registro narrativo de los personajes de un guión cinematográfico; otro, el de los personajes que componen el director, el equipo de producción y los actores que realizan la película; y más allá, el de aquellos recordados por el novelista en el eterno invierno de Berlín mirando a La Habana perdida.

No hay en esta novela orgasmos estallados en luces ni niños nacidos bajo la conjunción de las estrellas. Sólo sexualidades desconsoladas, vividas a la intemperie. No hay sorprendentes destinos sino personas que transitan solitarias por los espacios deteriorados de su vida y de la historia. No hay anécdotas demasiado espectaculares, en verdad, nada ocurre salvo lo que está planteado desde el inicio: un cineasta filma una película con los sobresaltos, alegrías e inconvenientes de cualquier filmación, terminada la cual, finaliza la novela. Y sin embargo, nos hemos asomado a un río de alegría y de espanto. “Quiero únicamente acompañar a mis espectadores, compartir con ellos de la manera más intensa posible unas cuantas preguntas del montón que me llevaré a la tumba” (21-22). Ese tránsito es el que hacemos como lectores de Díaz, quien nos presta su mirada para que recorramos una adorada y castigada ciudad, cruzada por ciclistas, sin papel toilet en los baños, sin comida en las neveras, con secadoras

que no secan, y hospitales sin banco de sangre. Nos propone acompañarlo en el dolor de un proyecto vencido.

¿Novela política? No podría ser de otra manera. “Hace treinta y cinco años que la política, como el mar, rodea a Cuba por todas partes, la lame y la penetra” (24), nos dice el autor. Pero política que decepcionará a los que quieran encontrar los estereotipos de malvados y torpes revolucionarios contra bondadosos e inteligentes exilados (o viceversa). No hay otro heroísmo que ese de la supervivencia cotidiana. “Apenas unas cuantas preguntas sin respuesta destinadas a clavarse allí donde dolía, en el corazón de la tragedia de mi pueblo” (156-57). Pueblo de dos orillas, reunido en el sufrimiento: “Hay demasiados culpables en Cuba -y alguien debe empezar a perdonar” (165). Ese es, quizás, el argumento central de la película y de la novela: el difícil encuentro de los que han estado separados, lo que todos han sacrificado en esa separación. Lo que cada uno sacrifica de su intimidad para que la película sea, al fin, realizada. Lo que cada uno deja de su piel para construir la máscara.

No es sólo de cubanos de quienes trata la novela. En esa metáfora existencial, todos somos convocados por la voz de un escritor “que habla desde el vasto y difícil territorio de lo irremediable” (23); de un escritor, que como su protagonista-director, “no haría concesiones al gobierno, pero tampoco, costara lo que costara, al gusto de los europeos... esa abominación bien vendida que la crítica primermundista había identificado con nuestra expresión” (156).

Desechos de un premio: II. *El templo de las mujeres* de Vlady Kociancich

“Estamos de paso por el mundo, dice, y esa afirmación categórica sobre la imposibilidad de detenerse (..) niega todo proyecto, hasta el más modesto...” (117). Así es la mirada en *El templo de las mujeres* (Tusquets, Barcelona 1996), novela finalista del X Premio Rómulo Gallegos, escrita por Vlady Kociancich (Buenos Aires, 1941), autora, de las novelas *La última maravilla* (1982), *Los últimos días de William Shakespeare* (1984) y *Abisinia* (1985).

*El templo de las mujeres* es el recuento de algunos viajes que hace la protagonista, una mujer de treinta años, de aire cosmopolita, con un oficio bien pagado, y que, decepcionada de encuentros seductores, regresa a su país con el sentimiento de que nada es como ha sido prometido. Mantiene así la distancia de las tentaciones amorosas, que no desdeña pero que finalmente la conducen a la soledad. Siempre de paso, como el mismo viaje que da pie al relato, nadie en esta novela quiere detenerse en un compromiso que lo una a alguien, a algún lugar. Mirada escéptica ante las ofertas que le ofrecen los hombres encontrados a su paso. Mirada irónica ante las proposiciones del lujo y el bienestar que sugieren los lugares por los cuales transita la protagonista, mecas ridiculizadas del turismo y de la seducción abaratada de paisajes y encantos. París es “una ciudad agria”; en las islas griegas el azul del Mediterráneo se oculta bajo una constante lluvia; las antigüedades en venta no son más que baratijas.

Mirada paródica a través de la cual la novelista recrea algunos de los emblemas identificados a la literatura latinoamericana, particularmente la escrita por mujeres. El mito de la abuela mágica, por ejemplo. La abuela que teje un pacto secreto con la niña para asegurar así el don de su felicidad. Kociancich nos pica el ojo haciéndonos comprender que la abuela es solamente una buena mujer

que crió a la protagonista en su orfandad, y que los logros que ésta ha obtenido se deben a dos condiciones que nada tienen que ver con la magia: el talento y mucho trabajo. “Todos jugamos a tener un don mágico cuando la vida es dura. Y la de ella fue dura” (193). La adivinación, encarnada en un personaje exótico, que finalmente no es sino un truco de supervivencia para una mujer abandonada por el marido y la suerte. El signo distintivo del personaje predestinado (los ojos de diferente color) y el nombre extraño, Mistral, que la autora se encarga de decirnos que son rarezas, nada más, y a nada especial conducen. La imaginación de historias fantásticas que se resuelven en anécdotas banales e hiperrealistas. Los personajes masculinos (sobrevendidos por la solapa como más misteriosos de lo que su ficción estereotipada les concede) son más bien fácilmente olvidables por la protagonista que se incluye dentro de “cuántas mujeres felices hay en el mundo, mujeres siempre en viaje, siempre solas” (220).

Al final de la novela se desprende una moraleja: “La vida sí es extraña. Pero no mágica. Es tan poco mágica. A veces uno desearía que lo fuera” (194). Definitivamente, Vlady Kociancich no cree en nada.

En El Universal, 3-15. Caracas, 4 de septiembre de 1997

### Desechos de un premio: III. *Cartas cruzadas* de Darío Jaramillo

Darío Jaramillo Agudelo (Santa Rosa de Osos, Antioquia, 1947), más conocido entre nosotros como poeta y antólogo, resultó finalista del X Premio Rómulo Gallegos con *Cartas cruzadas* (Alfaguara, 1995), relato entrañable de una historia que sucede entre 1971 y 1983, en la que el protagonista es, quizás, el acorralamiento producido por la riqueza vertiginosa en la sociedad colombiana, dislocada por la producción de la coca, situación que por la fecha en que transcurre, y la cercanía cultural, es de algún modo paralela a los años perdidos de la Gran Venezuela y sus secuelas.

Construida en género epistolar, el eje narrativo se sustenta en una larga carta que atraviesa toda la novela, a modo de crónica, en la cual la protagonista informa a otra mujer, la amante de su hermana, de acontecimientos ya sucedidos. Las otras cartas son las de dos amigos de infancia, tres hermanas, y el diario de un poeta inédito, relatos que avanzan en el tiempo hasta reunirse con este momento final en que es escrita la carta central. De este modo, el lector sabe a un tiempo el desenlace y los motivos del mismo. ¿Quién habla en esta historia? La generación que constató en sí misma el fin de las utopías colectivas y aprendió a vivir en el espacio de sus propios e íntimos proyectos personales. Salvadas las diferencias de tratamiento narrativo, no pude dejar de leerla en la presencia de *Juegos bajo la luna* de Carlos Noguera (¡atención!, jurado del 99) que cuenta su “cofradía” caraqueña, con muchas similitudes a ésta de Jaramillo.

La novela es también una meditación sobre el amor, de su surgimiento y oscurecimiento, y de sus variedades, miradas con eclecticismo y, sobre todo, con dignificación: la pasión compartida, el deseo solitario y anónimo, el amor entre mujeres, el amor de la pareja que construye la edificación social, el amor familiar,

el amor rebelde de los que dejan el matrimonio y la iglesia, el amor de la amistad. Pero es, sobre todo, una novela de gente hablando de sí misma, haciendo el amor, consumiendo alcohol y drogas, escribiendo, trabajando, recordando, casándose, divorciándose, queriéndose y odiándose, naciendo y muriendo. Atrás un telón de fondo social, las transformaciones de clase en la Colombia contemporánea; adelante, la vida de todos los días, atravesada por esas circunstancias. Es esta la propuesta fundamental del novelista: “Con la novela será cada vez más así, la novela como carta, como murmullo de una historia interior, de la manera como un alma se modifica con el tiempo; ésta será la novela de los novelistas y se dejará el relato de trama-nudo-desenlace para las computadoras” (97/8).

El tiempo se desarrolla lentamente en el relato, quizá con un cierto abuso en la repetición de situaciones, pero también permitiéndonos asistir sin apuro a esas “modificaciones del alma”, que constituyen la carne de los personajes y en las que encontramos las nuestras. Lo que, en definitiva, nos interesa a quienes ya estamos saturados de lo insólito y difícilmente nos sorprenderá la fabulación.

En El Universal, 3-15. Caracas, 2 de octubre de 1997

## Nuevos narradores

De la producción de *Memorias de Altagracia* en 1997, llegan los dos primeros libros de Juan Carlos Chirinos (Valera, 1967), autor de *Leerse los gatos* y Fernando Cifuentes (Chile, 1964), autor de *Alemanes*. Si bien proponen escrituras diferentes, algo los reúne, una cierta vivencia del tiempo que les ha tocado, una mirada furiosa, un “sentimiento muerto”, podríamos decir.

Cifuentes muestra en sus relatos una narración hiperrealista que, a través de una oralidad exasperada, reconstruye una crónica de la realidad caraqueña, muy cercana a su experiencia como médico. Menos logrado resulta el titulado “Las cinco palabras” que pretende una narrativa fantástica, en ánimo borgiano, y que de alguna manera no pertenece al ámbito temático del resto del volumen. Algunos de ellos, “Emergencia”, “El vuelo de Higuita”, y particularmente “Alemanes”, me llevaron a un escenario conocido: los hospitales, la Maternidad Concepción Palacios, las clínicas psiquiátricas, donde alguna vez trabajé. Me parece comprender el sufrimiento que Cifuentes quiere escribir: cómo poner en texto ese filo del dolor del que se es testigo impotente. Otros, como “Thelma y Louise”, “Retirados”, “Iglesia”, abordan temas que si bien no podrían calificarse de inéditos, son poco tratados en la narrativa venezolana: la violencia contra la mujer, la homosexualidad, el Sida. Se coloca en la posición del ojo que recoge el sufrimiento que queda en las orillas, de quien necesita poner de relieve esa crónica que, a fuerza de conocida, se olvida. Escoge temas difíciles, esos que llenan las páginas amarillas, y demuestra que es la posición de la escritura lo que hace la diferencia.

Juan Carlos Chirinos, si bien envuelve sus relatos de un aire más risueño, y, sin duda, con sentido de la comicidad, no ofrece tampoco una lectura halagadora de su escenario. En los relatos “City Room I” y “City Room II” encontramos la ciudad a través de protagonistas deshumanizados: el perro y el autobús son los verdaderos sujetos de las narraciones. Los demás, los seres humanos, forman parte del paisaje pero son, desde luego, mucho menos importantes. ¿La infancia? Chirinos nos habla de niños -“Catrusia”, “Como rayo que cae”, “Vida de perros”- entre la muerte, la envidia, la desolación. Niños que prefiguran adultos porque, en cierta forma, lo son ya. Niños que, desde luego, no recordarán su infancia como un paraíso perdido. Y sin embargo, de este libro se desprende una suerte de nostalgia por un mundo perdido hace tiempo. Un mundo de ideales, de conocimientos, de consagraciones, que en los relatos aparecen parodiados: “Agnus Rey”, “Involución”, “El ángel de la trompeta”. Este último, quizá mi preferido, es el breve retrato de un ángel, perezoso y aficionado a Louis Armstrong. En otros, “Visita”, “Laura”, “Obsesión”, el narrador crea situaciones aparentemente sorprendentes que abren una ventana a lo siniestro y muestra una concisión de lenguaje que le permite en pocas líneas contar una historia de variados matices.

Estos dos jóvenes narradores anuncian nuevos perfiles, nuevas posibilidades. Vale la pena leerlos y esperar sus resultados con paciencia.

## Los matices narrativos de Federico Vegas

Por razones de semejanza, tengo simpatía por los escritores que comenzaron su vida profesional en campos aparentemente distantes de la literatura, pero no es ésta la causa por la cual reseño *Amores y castigo* (Grupo Editorial Ballgrub, 1997), última producción de Federico Vegas (Caracas, 1950), autor de un libro de relatos anterior, *El borrador* (1994), y ganador del Concurso de Cuentos de El Nacional de 1997. Vegas se muestra en esta entrega en la posición de un narrador limpio, correcto, con madurez expositiva, tono equilibrado y control de la escritura, elementos que lo incluyen entre los nombres a ser tomados en cuenta en los panoramas y listados que, de vez en cuando, se hacen obligatorios.

Escribe con voz propia y desarrolla su peculiar mundo narrativo con la seguridad de quien cuenta lo que quiere contar. Me gusta de Vegas la calidad de observación que se desprende de sus relatos, una manera que podría llamarse clásica, en cuanto a que el narrador ve la vida y desea transmitirla. Sus personajes, aparentemente simples, no tratan de impersonarse en misteriosos seres. Sus anécdotas son comunes, banales, si se quiere, y ése es un punto de vista contemporáneo: “Todo drama que aflore y traspase los filtros combinados del plafón, el neón y la alfombra ozite merece ser recordado” (43). Sus historias forman parte de una ciudad localizada, geográfica y socialmente, y la proposición del relato es mostrarlas como vidas verosímiles, sorprendidas en el instante en que se transforman en materia de ficción, mediante la captura de ese momento fragmentario que se cuela entre las esquinas de lo común y cotidiano, para exponer como, en cierta forma, cualquier vida es ficcionable. Atrás de ellos,

reconocemos al narrador, mirándolos con ternura, con ironía, con un asombro discreto. Me gusta también la observación interior de sus matices; particularmente los eróticos son, a mi juicio, los más logrados. El mundo de la infancia -representado en algunos como “El casco”, “Los mangos” y “El patio”- resulta quizá excesivamente ingenuo, demasiado apegado a recuerdos que pueden ser entrañables para quien los vivió, pero no suficientemente tensos para el lector.

Mis preferidos son “El regalo”, “La travesía” y “Mi última noche con Verónica”. En ellos, más allá de la anécdota que les haya dado origen -siempre pienso que detrás de toda ficción hay un recuerdo-, el escritor desaparece con mayor habilidad y nos deja a solas con el relato. Son narraciones más abiertas, más desprendidas, más propiamente literarias.

Si bien independientes, las historias remiten a un mismo tono, a una atmósfera similar, a un cierto entrelazamiento de los personajes, en una suerte de diálogo intertextual que diera, en algunos momentos, la impresión de que pertenecen a una novela. De ese modo, el conjunto resulta armónico, condición que en mi gusto personal favorece el volumen más que cuando la inclusión de relatos obedece a un criterio de cajón de sastre en donde se mete todo aquello que no se haya podido publicar. De paso, es una edición agradable y cuidada.

## Victoria para Victoria

Los libros de la escritora venezolana Victoria de Stefano (Rimini, 1940) suelen producir interrogantes en cuánto al género al que pertenecen. Con frecuencia se ha apreciado que “sus novelas son ensayos”. Esta cuestión es ya un tema pasado. La escritura de la postmodernidad se caracteriza, entre otras muchas variables, por trascender las fronteras de los géneros literarios, por permeabilizar los compartimentos. En esta, su quinta novela, *Historias de la marcha a pie* (Oscar Todtman Editores, 1997) quien quiera adscribir una categoría estricta se verá en problemas. Para mí es una novela-*memoir*-ensayo-relato-ejercicio de prosa. Es decir, es escritura, es pasión de lenguaje. Es, desde luego, un importante texto -el más logrado de la autora, en mi criterio- que señala un nuevo terreno literario, con respecto a su propia obra, y también en la novelística contemporánea nacional.

Victoria de Stefano une en este libro varias proposiciones que, para resumir, enumero: la experiencia de vida, la experiencia literaria, la erudición, la reflexión, el lenguaje culto y cultivado, y logra escribir una historia sin sorpresas, y sin embargo, capaz de capturar al lector. ¿Cuál de ellos? En este caso, un cierto tipo de lector que podría denominar como lector paciente. Alguien dispuesto a seguir el ritmo de lenta cadencia de la prosa, capaz de prescindir de la anécdota, y sobre todo, dispuesto a ser “ese taquígrafo atento, sobre el que queríamos volcar todo cuanto pasaba por el perpetuo embudo del monólogo interior” (154).

¿Cuál es el tema de la novela? Lo defino con palabras del texto: “Tantas vidas llenas de incidentes íntimos, tantas vidas diferentes y privadas, tantas vidas desaparecidas...tantos seres sustentando sus vidas, así como las abejas, tejiéndose

en el aire” (178). Dentro de ellos, la autora escoge unos pocos personajes, atraídos proustianamente por algún recuerdo banal, excéntricos, estafalarios, perdidos en sus borrosas identidades, y al interlocutor fundamental, un hombre en el umbral de su muerte, con quien establece una suerte de diálogo que sirve de pretexto a la narración. El otro tema es el propio lenguaje, la misma aventura de la frase, la impecabilidad de un tratamiento formal que encuentra un sentido rítmico de la lírica clásica, la concisión de la frase certera que queda reverberando, la iluminación de una vivencia.

Como soy de la opinión de que la alabanza es al escritor tan dañina como el descrédito, insertaré aquí lo que considero menos logrado del libro, y es que el culto por la forma se impone en algunos episodios, por así decirlo, excesivamente retóricos. Por momentos, el desmenuzamiento de algunas reflexiones resulta alejado, y hasta cierto punto, impostado sobre las vivencias que pretenden describir. Todo escritor paga el precio de su propuesta, y privilegiar el tono de reflexión sobre el relato en sí, es un alto riesgo en una extensión de 260 páginas. Mas ese riesgo es, precisamente, lo que le confiere al libro no sólo su valor literario sino el valor de escribir desde donde se quiere hacerlo, sin concesiones.

En El Universal, 3-14. Caracas, 29 de abril de 1998

## De nuevo Cristina Policastro

Cristina Policastro (Caracas, 1955) ha publicado *La casa de las virtudes* (1992), cuya primera edición apareció en traducción alemana y *Ojos de madera* (1994), finalista del Premio de Novela Miguel Otero Silva. Con *Mujeres de un solo zarcillo* (Planeta, 1998) entrega su tercera novela. Lo que más me ha interesado de la propuesta narrativa de Policastro es su búsqueda por escribir en y desde la Caracas contemporánea, en darle a sus libros, y a este en particular, un tratamiento hiperrealista que nos acerca al olor de la ciudad, a la inmediatez de las anécdotas, al lenguaje erótico directo, sin interponer distancias textuales entre el lector y el relato. Por producir, en suma, novelas que formen parte de ese estilo de vida muy de los 90, de protagonistas a medias de las crónicas rojas, a medias de las páginas sociales y de las secciones políticas.

La novela, como lo indica su título, trata sobre todo de mujeres. Policastro las obliga a dialogar, a compararse, a envidiarse, y nos muestra así un cierto catálogo de posibilidades de la identidad femenina: desde la Lady Narcodiva hasta la profesional consecuente, pasando por la chica independiente que nunca encuentra al hombre de sus sueños y la frustrada que recibe demasiadas compensaciones de su infeliz matrimonio como para aventurarse a una azarosa soledad. Todas son castigadas; ninguna logra redimirse, y otro tanto podría decirse de los personajes masculinos. La novela hace méritos para una atractiva y divertida lectura de las máscaras y trampas tendidas por el mundo del arte, el dinero, la política, el narcotráfico y sus previsibles consecuencias.

El acertado tono de los diálogos y la eficacia del ojo narrador los desnudan ante nosotros. Detrás del perfil de los personajes y las anécdotas, se adivina el oficio periodístico y de libretista utilizados por la autora con habilidad,

sin embargo, en mi opinión un cierto apresuramiento en la resolución de las subtramas y los personajes, nos deja con el sabor de un libro que requería y merecía mayor detenimiento. Así, por ejemplo, la inconsecuente aparición y desaparición de algunos personajes en los últimos capítulos o el tratamiento guionesco de los desenlaces. Sin embargo, la narración ágil, desenvuelta y libre de pretensiones culturosas, hace de la autora una novelista con voz propia y apropiada.

En El Universal, 3-19. Caracas, 30 de julio de 1998

## La última de Javier Marías

Comienzo por declarar que no soy lectora de culto de Marías (Madrid, 1951) y lo tenía temporalmente excluido de mi larga lista de espera de novelas por leer, pero caí en la trampa con *Negra espalda del tiempo* (Alfaguara, 1998). La curiosidad me picó con una noticia aparecida en prensa unos meses atrás, en la cual se decía que el autor “se negaba a hablar de su contenido porque en ella se narraban hechos que le habían sucedido a raíz de una publicación de una obra, y que encerraba algo tan llamativo y curioso que las declaraciones harían sombra al conjunto”. Entré en una estrategia de marketing, y, ¿por qué no decirlo?, en una impostura. No es que la novela sea mala, y además, Marías es un prosista de primera. Es decir, el libro para quien guste de su estilo, merece la lectura a excepción, quizá, de algunos pasajes a mi juicio tan minuciosos e intrascendentes como tediosos. Propone, además, un juego que si bien no es novedoso será siempre de buena materia literaria como es el intertexto que se produce entre la ficción y los hechos, las prefiguraciones literarias de lo que acontecerá en nuestras vidas, y la red de coincidencias y paralelismos que se trazan entre la literatura y la biografía. Compone el libro con fotografías personales, recuerdos, anécdotas y especulaciones sobre sí mismo y su infancia, y se mueve dentro de la confluencia de géneros que caracterizan a la literatura contemporánea.

Entonces, ¿cuál es la estrategia y su impostura? Simplemente que nada le ha ocurrido al escritor salvo el mal humor que guarda para con su primer editor, y un productor de cine; que declarar o no acerca del contenido del libro no dejaría ningún tipo de “sombra”; que las “circunstancias llamativas y curiosas” son alambicadas e irrelevantes coincidencias; que habla de su vida sin entregar

nada, ni en los más, pudiéramos decir, entrañables pasajes; que el libro es un ejercicio puramente literario, una obra de bellas letras, y que “el misterio y expectación” que comentaba el periodista madrileño son verdaderamente, creaciones de la ficción publicitaria, como si alguien hubiese temido que el autor –“verdadero fenómeno literario internacional”, reza la solapa- pudiese vender menos ejemplares de un libro que, efectivamente, no capta la atención de un lector común.

En El Universal, Caracas, 6 de agosto de 1998

## Leyendo memorias

La lectura reciente de varios libros de *memoirs* me ha sugerido algunos comentarios en relación con la tradición del género. En las memorias, autobiografías, crónicas y similares escritas por autores latinoamericanos, la tentación del endiosamiento, el estilo épico, la construcción del narrador como personaje, saltan a primera vista. Se escribe para producir un héroe o un anti-héroe -que viene a ser lo mismo-; para relatar anécdotas sensacionales, magníficas casualidades, encuentros insólitos. Se recuerdan insignes borracheras, pleitos escandalosos, amores intrascendentes. El escritor niño, o bien era muy pero muy pobre, y contempla ahora con ternura aquellos malos tiempos de los que se ha felizmente distanciado, o por el contrario, proviene de una familia rica pero tristemente venida a menos, en cuyo caso la nostalgia se cuele por las paredes deterioradas de su vieja casa solariega. No faltarán probablemente las inmisericordias del exilio, las traiciones de algún editor, la picardía de los amigos. En la mayoría de los casos, los derroteros políticos lo han conducido, para bien o para mal, a sostener sus ideales contra viento y marea de la historia. La tradición latinoamericana le impone a la memoria la recapitulación de acontecimientos sorprendentes a través de los cuales el escritor exhibe su gesta y se diferencia del resto de los mortales que no tienen a su cuenta una biografía tan extraordinaria. Paradójicamente, la intimidad desaparece de la escritura. En fin, de héroes se trata, y no es extraño que rara vez el género sea abordado por mujeres.

En la recuperación contemporánea de la memoria como acto literario, el autor no requiere de una vida aventurera, no se regocija en la vanidad de su pequeña historia, no trata de novelizar decimonónicamente al personaje que ha fabricado a partir de sí mismo. Por el contrario, su intento se dirige al interior, a

utilizar su capacidad literaria para trasponer la experiencia íntima en un relato transferible, en el cual la identidad de escritor no procede de un toque de la gracia divina sino de una de las maneras de entenderse con la existencia. Valga recordar dos antecedentes: Thomas Bernard y la “Carta al padre” de Kafka.

Comentaré a dos autores cuyas memorias, si bien referidas a entornos lejanos, ofrecen una escritura veraz de su experiencia en la que puedo leerme. No narran excelsos encuentros con gente importante, hablan de dos seres absolutamente anónimos y comunes: de su madre, Linda Grant, periodista y novelista inglesa; de su padre, Paul Auster, novelista norteamericano. Tanto Auster como Linda Grant son nietos de judíos emigrantes en las primeras décadas del siglo, provenientes de familias numerosas y empobrecidas que en la diáspora perdieron los documentos que acreditaban los apellidos originales, los lugares de proveniencia y la memoria de sus propios padres.

La primera condición para escribir una *memoir* -dice Judith Barrington- es comunicar una verdad. No es una investigación de las certezas pero desde luego no se trata de una fabricación. La verdad, en este género, se dirige a la recuperación interior de la propia vida en tanto es un territorio en el cual otros pueden reconocerse, como parte de un tejido que se restaura de la pérdida. Paul Auster (New Jersey, 1947) concibió *La invención de la soledad* en 1982, cuando recibió la noticia de la muerte de su padre y hacía las maletas para acudir al entierro. El origen de estas memorias fue este pensamiento: “mi padre se fue. Si no actúo rápidamente, toda su vida desaparecerá con él.” Así nació el bello libro en el que recrea al hombre común y anodino que fue su padre, su propia infancia, y recoge algunas noticias desperdigadas de su familia.

Había leído en una revista un fragmento del libro de Linda Grant (Liverpool, 1951) y finalmente di con él. El título, *Remind me who I am, again* (Granta, 1998) recoge una frase constantemente repetida por su madre

(“recuérdame de nuevo quién soy”) ya que sufría un proceso irreversible de demencia por múltiple infarto cuyos síntomas son similares a los producidos por la enfermedad de Alzheimer. La autora nos dice: “Este es el relato de cómo dos hijas vieron a su madre declinar en la demencia y fueron testigos de la desaparición de su memoria. Es la historia de cómo tomaron la cruel decisión de quitarle su libertad y colocarla en un asilo, lo quisiera o no.”

Es, por una parte, un lucido viaje dentro de un problema que afecta a millones de personas: cómo enfrentar el deterioro y la incapacidad de los ancianos, cómo luchar con las dificultades sociales, económicas y personales que conlleva para los hijos, cómo atravesar los sentimientos de amor y odio hacia quienes se han transformado, para nuestra culpa, en una carga intolerable. Pero no es una guía práctica para resolverlo ni un consuelo para quienes vivan situaciones similares, tampoco un exhibicionismo del sufrimiento experimentado. Es una reflexión, un testimonio, una entrega veraz; una recuperación interior de la historia familiar, un rediseño de la propia identidad a través de la pérdida de la identidad de la madre; una indagación de la historia familiar que no redundará en verificaciones, un ejemplo de que la escritura se compone de pérdidas.

“Finalmente todos tenemos que preguntarles a nuestros padres: ¿quiénes eran ustedes? Pueden estar seguros de que todos tienen algo que esconder. ¿Quién de nosotros conoce a sus padres?...No había nada misterioso en ella. Sus secretos, estoy segura, no eran diferentes a los de cualquier otra persona, los que todos ocultamos.” Descrita en su contexto, bien que sea muy distante al nuestro, entendemos que esta mujer que vive en un absoluto presente ya que es incapaz de fijar el más mínimo acontecimiento, metafórica el radical desvanecimiento al que finalmente todos estamos destinados. Escrito descarnadamente, sin mitologizaciones ni falsas nostalgias, Linda Grant cuenta su historia y la de su familia, a sabiendas de que es única pero también de que es una más. Su

propósito es el que le otorga su hermana menor, gracias a cuya autorización expresa Grant se decidió a la publicación: “Examinar la vida es una elección difícil pero, para mi hermana, la única que tiene sentido porque es una escritora y suprimir el impulso de escribir acerca de la propia esencia es un desperdicio intolerable.”

¿Qué tienen esos escritores en común con nosotros?, podríamos preguntarnos. ¿Qué puede importarnos el hombre siempre evadido y ausente que fue el padre de Paul Auster o la demenciada madre de Linda Grant? Personalmente sus vidas desvanecidas me dicen mucho más que el recuerdo de algún famoso escritor contando qué le comentó un día Fidel Castro o cómo el corolario de una parranda con su editor le hizo equivocarse de avión cuando iba a recibir un importante premio. En ese pretendido escenario literario, como lectora, y desde luego como escritora, sólo puedo abrir la boca sorprendida y admirada ante crónicas que semejan una suerte de *Hola* ilustrado. Puedo, en cambio, encontrarme en la imposibilidad de recrear un sentido a partir de casi nada, y a la vez, en ese goce de la escritura: inventar la soledad.

Auster, en el “Retrato de un hombre invisible” dibuja a su padre pero, sobre todo, se muestra él. Y una importante verdad literaria: que no es novelista gracias a su divertida y pintoresca biografía. Su vida será probablemente parecida a la de otros compañeros de generación y origen. Lo que la diferencia es que él convirtió la banalidad de los acontecimientos en escritura. Pero eso tiene un precio alto: que las anécdotas relatadas recogen su intimidad, su dolor, un cierto sentido que confiere propósito al hecho de haberlas escrito, y sobre todo, de haberlas publicado.

*Mirar tras la ventana. Testimonios de viajeros y legionarios sobre mujeres del siglo XIX* de Inés Quintero

Palabras de presentación. Universidad Central de Venezuela, Casa del Profesor Universitario, 15 de octubre de 1998

La presentación de *Mirar tras la ventana* (Alter Libros, Secretaría de la UCV, 1998) me reúne por tercera vez con Inés Quintero en la articulación de temas comunes, aun cuando provengamos de campos de naturaleza muy diferente. Me reúne una vez más con Ocarina Castillo, editora del libro, con quien tengo vínculos que para no llamar “antiguos” diré que han sido de larga duración, y me reúne con una inquietud personal que es la recuperación de la memoria de la mujer.

Plantea la autora en la introducción las razones por las cuales ha sido este tema desestimado por la historiografía, las cuales pueden resumirse en que se trata de una omisión que responde “a una manera de entender y apropiarse del pasado”. Expone con claridad las concepciones contemporáneas en la investigación de la historia cotidiana, así como las numerosas fuentes que pueden servir de documentos para ese propósito que internacionalmente ha pasado a ser de interés indispensable.

Ciertamente que no podríamos comparar nuestro reservorio testimonial con el de otros países, y ya esa ausencia habla por sí misma, pero seguramente las posibilidades que esperan la mirada de los investigadores son mucho más fértiles que las que acusa la bibliografía. En los espacios inéditos permanecen, por citar sólo algunos ejemplos que conozco personalmente, el archivo de Irma De Sola que contiene documentos fundamentales acerca de la participación de las mujeres en la oposición al régimen gomecista, la tesis de maestría de Luz Marina Rivas,

profesora de esta universidad, sobre cuentistas venezolanas de la década de los cuarenta, y para volver a la autora que hoy festejamos, su interesantísimo epistolario de mujeres venezolanas del siglo XIX. No insistiré en el discurso de la carencia por estar más que aburrida de esa retórica, pero no puedo omitir la rareza de este tipo de publicaciones en el país. Algunos obstáculos se oponen, más como producto de ideas preconcebidas que por consecuencia de criterios sustentables. Investigar sobre la vida de las mujeres -sobre todo si se trata de mujeres del pasado- es recibido, en el mejor de los casos, como un acto de nostalgia, un tributo, casi que galantería, a la presencia femenina en la historia, o, en el peor escenario, a una litigante reivindicación de lo olvidado. Por ello, la publicación de este libro me parece de buen augurio. El que su producción haya sido auspiciada por la Universidad Central de Venezuela, y su presentación tenga lugar aquí, en La Casa del Profesor Universitario, ante una audiencia eminentemente académica, son todas circunstancias que hablan de una cierta legitimación.

No digo nada nuevo si insisto en que la recuperación de la memoria de la mujer es fundamental en la comprensión de los procesos sociales. Estamos frente a una pieza esencial de la trama, como es la valoración del discurso de los sujetos minoritarios, que requiere ser restaurada en sus omisiones para leer de otra manera el tejido social. El examen de la historia de la mujer es, en sí mismo e independientemente de los resultados particulares, una afirmación diferente en el diálogo de las identidades, una intermediación que permite entender de otra manera no sólo el pasado histórico sino el presente, y desde luego, el futuro.

Resulta bastante paradójico que Venezuela, en donde la feminización del egreso universitario es un hecho estadístico altamente significativo, en donde la población femenina supera la ocupación en cargos profesionales y técnicos, y al menos 1 de cada 5 hogares es dirigido por la madre, con una legislación que si

bien todavía carga con articulados infamantes y es de cumplimiento legal más que dudoso, presenta un texto avanzado con respecto a los derechos de la mujer y de la filiación, sea un país que carezca de memoria y análisis en cuanto a por qué y cómo las venezolanas han obtenido, a fines del siglo XX, una representación y participación social y económica que sólo misóginos militantes podrían negar. ¿De dónde surgió ese fenómeno? Por supuesto que el proceso democrático ha constituido su dinámica indispensable, pero también sería necesario examinar en qué red de mentalidades se insertó ese proceso, que para las mujeres venezolanas comienza en 1947, al obtener el derecho al voto, o lo que es lo mismo, carta de ciudadanía. Promover investigaciones y publicaciones sobre sus identidades es profundizar esa ciudadanía.

Vayamos, entonces, a esta pieza de memoria que nos ofrecen Inés Quintero y su equipo de investigadores, la cual, además, es una pequeña muestra de excelencia de diseño y diagramación que contribuye a lo que antes mencioné como legitimación del tema pero también a la recreación de otras dimensiones de lectura. Habla el texto pero hablan también las imágenes. El nuevo vértice de la semiología que constituye el análisis de la narrativa fotográfica, hace de este libro un objeto tentador. Si son escasos los testimonios escritos por mujeres venezolanas en el pasado, el registro fotográfico, con seguridad más abundante, permitirá a la mirada contemporánea prometedoras lecturas. Yo me apoyaré en las palabras por ser los instrumentos del oficio en el que me muevo con más comodidad.

El libro conformado por fragmentos, certeramente ordenados por temas y no por épocas o autores, se presenta como las partes de un rompecabezas que me indujo a rearmarlo de otra manera. Puesto que no son ellas quienes hablan en primera persona sino como objetos de la mirada de otro, interroguemos a esos otros. ¿Quiénes eran? 25 hombres, de los cuales 18 son europeos, 5 de los

Estados Unidos, y 2 Hispanoamericanos; de ellos, 9 militares, 10 científicos y periodistas, 3 diplomáticos y 3 hombres de negocios. Las testimoniadas mujeres son tres europeas, de las cuales Leontine de Roncajolo sólo tiene una entrada; las otras dos, la francesa Jenny de Tallenay y la alemana Elisabeth Gross, ofrecen miradas bastante diferentes entre sí. La primera pasó tres años en Venezuela como hija de diplomático, la segunda fue la esposa de un comerciante establecido durante trece años en Maracaibo.

Opté por leer a los testimoniados dividiéndolos de acuerdo a sus profesiones. Los militares registran principalmente anécdotas de picaresca y escándalo, y, por supuesto, la heroicidad de la participación femenina en el conflicto bélico. Ocupan mayor espacio dos actrices reconocidas por la historiografía, Luisa Cáceres de Arismendi y la neogranadina Policarpa Salavarrieta, nombres a los que habría que añadir otros menos registrados como Josefa Palacios, viuda de José Félix Rivas, quien se auto-exiló en su casa, y la cumanesa Luisa Arrambide, asesinada en la plaza pública. Sin embargo, lo que llama más mi atención son las descripciones en las que vemos a las mujeres anónimas formar parte de una población que avanza y retrocede con las tropas, prepara arsenales, embarca para sobrevivir como emigrantes en las islas antillanas, o festeja con flores el regreso de Luisa Cáceres de su prisión en España. Mujeres que participan en las opiniones políticas -según el legionario escocés Alexander “no se dejan contradecir y temen (a los hombres) menos que en ninguna otra parte”, y que lo hacen no sólo llevadas por el heroísmo patriota e independentista. Para la mirada contemporánea es conmovedor el mínimo acto de resistencia de las jóvenes caraqueñas de familias realistas que se imponen como norma el no concurrir a las fiestas de celebración de la victoria.

En un período traducido por la retórica nacional como marcadamente masculino y militarista hasta la saciedad, los testimonios de estos *outsiders* nos

introducen en un segundo plano: el conflicto social y humano de la guerra de independencia en el que todas las esferas de la vida fueron tocadas. Es allí, donde la mirada histórica abandona el campo de las estrategias bélicas, el lugar desde el que podemos saber que el momento patrio por excelencia no se limitó a la ruptura política del orden colonial. Tengo la impresión, quizás inexacta, pero extraída del recuerdo de las tareas escolares de mis hijos, que la guerra de independencia se presenta a los jóvenes contemporáneos como un conjunto de batallas difíciles de memorizar, sucedidas en territorios lejanos y cuyos héroes son exóticos personajes de uniforme. En los escasos fragmentos en los que el testimoniante da cuenta de los sujetos subalternos -valga decir, las mujeres, entre otros- es donde surge la presencia de una sociedad transformada hasta la intimidad. Es así como puede leerse la inútil resistencia de las jóvenes realistas que, al decir del informante de Alexander, si no se plegaban a los patriotas, permanecerían solteras, equivalente al vacío social. O el exilio de mujeres que nunca antes habían pensado que tendrían que usar su inteligencia para subsistir sin maridos ni padres. O las mujeres soldaderas que aprendieron a convivir, esposas con amantes, y -para seguir con Alexander- “de toda edad, sexo y color”, pariendo en el camino o llevando a sus niños amarrados de las mulas. Son, probablemente, estas narrativas marginales protagonizadas por mujeres y niños, las que dan cuenta de que aquella guerra, como cualquier otra, transformó profundamente la mentalidad y la vida social en su conjunto.

Los diplomáticos, por su parte, consideran a las mujeres venezolanas desde la relación que éstas tienen con el mundo público y extranjero. Definitivamente las observan encerradas, pero a disgusto. El norteamericano Williamson comenta que sólo “salen de sus cárceles” para ir a la iglesia. Pero otros detalles saltan a su mirada: les gusta recibir y conversar, hablan con los hombres desde la ventana, están muy pendientes de las revistas francesas de moda. En su estado de

reclusión, parecen decirnos estos testimoniados, las mujeres aprovechan los pequeños resquicios para mirar hacia afuera. También vale la pena destacar que son ellos quienes trazan los primeros retratos, los que distinguen en el anonimato del género, el carácter personal de algunas identidades. Por supuesto, se refieren a las mujeres que por su matrimonio o unión ocupan lugares prominentes: Jacinta Parejo de Crespo, Barbarita Nieves, Ana Teresa Ibarra de Guzmán. Si bien la extracción social de las retratadas matiza enormemente los comentarios, el interés por la vida política que antes habíamos mencionado, comienza a evidenciarse en actuaciones más directas, tanto en la intriga como en lo que podríamos considerar inicios del abuso administrativo de las mujeres de los hombres de poder.

De los retratos personales, sin duda el más completo es el que traza de Manuela Sáenz, el científico Boussingault. Es el único en el que la identidad psicológica se particulariza, y a través de quien conocemos algunos rasgos de tan célebre protagonista. Pero también es cierto que es ella la única de las mencionadas que se sale completamente del patrón y abre códigos personales de vida. Manuela, por su absoluta transgresión, es una mujer que mantiene amistad con hombres, y les deja conocer aspectos de su intimidad. De las otras, sólo podríamos inferirlos de sus imágenes.

Los hombres de negocios se muestran, quizá, como los menos interesados; apenas si comentan algunos detalles que suenan más a alabanza rutinaria que a verdadera observación. Excepción de Pedro Nuñez Cáceres, abogado y apoderado, quien, por el propio descontento que le proporcionaba la vida en este valle, resulta un testigo acucioso. Sólo que sus críticas podemos, a nuestro gusto, cambiarlas de signo. Así, el horror que le producían las cocineras y lavanderas de Caracas por su desaliño y picardía, ilumina una cierta libertad de movimientos en mujeres de clases subordinadas. La burla que le causan las

conversaciones entre vecinas, nos permite, en cambio, saber de la amplia farmacopea que las curanderas y yerbateras manejaban -la cual hasta el mismo Nuñez acepta que en algunos casos fuera provechosa- y se desprende de sus comentarios que la curación era una tarea ampliamente femenina y alternativa pues, pensamos, que en 1823 debían ser pocos los médicos facultados.

De su irónica descripción de las fiestas públicas y convites privados, nos queda la impresión de que el gusto caraqueño por la novelería y el consumo, data de antiguo, pero según como se vea, pareciera que estas mujeres no acataban con rigor la prescripción de que sólo las clases superiores podían vestir bien y sólo las inferiores divertirse. El mayor escándalo para el espantado Nuñez es que en Carnaval no se podía distinguir entre unas y otras.

El grupo de científicos, naturalistas y periodistas es el que arroja los detalles que más interesarán a los sociólogos. Por supuesto, su visión es la propia del empirista europeo decimonónico que mira y observa el fenómeno para compararlo con los criterios que ya conoce. Siendo hombres, el tema del cuerpo es repetitivo. Parecen asombrados de que mujeres de otras etnias les resulten tan atractivas, y sean tan zafadas, porque se bañan sin avergonzarse y, en cambio, avergüenzan ellas con sus risas al sabio Karl Appun, cuando lo ven salir desnudo de un río huyendo de una baba. Pero, más allá de lo que hoy categorizaríamos como prejuicios eurocentristas, son estos viajeros los que mejor describen la composición social de la población femenina: su conducta pública, la religiosidad, los oficios, las diferencias de comportamiento en las clases, la moralidad sexual. Destacan por su visión de futuro las observaciones del geógrafo Sievers, quien anticipa el problema de la desprotección infantil por ausencia paterna, apreciando el asunto como un tema social, sin moralismos.

El permanente comentario es que a las mujeres no se las educa. Sin excepción, todos anotan que les gusta conversar y relacionarse con extraños,

pero, y esta es también la queja de Jenny de Tallenay, no tienen mucho de qué hablar. Puesto que la inferioridad de educación de las mujeres ocurría también en Europa, es de suponer que los índices de las venezolanas eran marcadamente inferiores para que tanto llamaran la atención de estos viajeros. Más allá de algunas nociones musicales, estas mujeres subsistieron socialmente gracias a su ingenio, su atención despierta y su curiosidad. Se vieron obligadas a agudizar lo que podríamos llamar “el talento natural”, y poner en práctica ciertas estrategias para no morir de tedio en la que todos concluyen era una ciudad tan aburrida. Muchos, incluyendo a Jenny de Tallenay, comentan con cierto pudor que estas venezolanas se la pasan en la iglesia y en las procesiones porque la religiosidad es su única posibilidad de lucir la ropa, ver gente, conversar, conseguir enamorados, y en fin, ser parte de la esfera pública. Es demasiado obvio en sus testimonios que la austeridad y la devoción son utilizadas como recurso. No pretendían transgredir su encierro, a sabiendas de que fracasarían, sino subvertir la imposición religiosa para darle un sentido de sociabilidad permitida. Es evidente que la aristocrática madame de Tallenay no encontró amigas en Caracas; hay mucha distancia en su mirada: se considera, y lo es, una mujer más educada y refinada. Se limita a desconfiar irónicamente de tanto maquillaje para ir a misa.

Elisabeth Gross brinda otra descripción porque su punto de vista es distinto y la interlocutora de sus cartas es una amiga que dejó en Hamburgo. La Sra. Gross es un ama de casa, madre de numerosa prole, y lucha sin cesar en una tarea imposible: la de someter a mujeres revoltosas, hábiles, acostumbradas a evadir mediante la sutileza y la astucia una dominación extrema como era la de su condición. Constantemente sus subordinadas la decepcionan: se le escapan con enamorados, la roban, le alquilan sus vestidos y hasta las habitaciones de la casa, aprovechando su ausencia. En ningún momento, sin embargo, aparece alguna referencia a que haya intentado castigarlas; por el contrario, en sus comentarios

se percibe cierta benevolencia, deseos de educarlas, y hasta humor. Es de suponer que encontró más paz doméstica cuando regresó a Alemania; a nosotros nos dejó un vívido testimonio acerca de las estrategias de desobediencia de sujetos doblemente oprimidos, por su clase y por su género. Dejó también una frase que me parece memorable y emblemática. Molesta por el sistema criollo de lavado que le impedía dormir, dado el ruido que producía el golpear de la ropa contra las piedras, oía en la madrugada las voces de las lavanderas que describió así: “Y la conversación de esas mujeres se escucha como el murmullo del agua en una quebrada.”

Las quebradas, ya se sabe, pueden ser en su origen imperceptibles, pero cuando agarran agua, se filtran indeteniblemente. No me sorprendería que este libro siga ese curso.

En Papel Literario, El Nacional, Caracas, 13 de diciembre de 1998

## Barbara Mujica en las fronteras

¿Cuáles son las fronteras de América Latina? ¿Quiénes somos los latinoamericanos? ¿Cuál es nuestro idioma? ¿En dónde reside la identidad de nuestra cultura? Son estas nociones que Bárbara Mujica, profesora de español en Georgetown University y autora de una amplia bibliografía que reúne la antología, el ensayo y la crítica de literatura hispanoamericana, pone en cuestión en su último libro de ficción, *Sanchez across the Street* (Florida Literary Foundation Press, 1997)

En los diez relatos que componen el volumen, la narración nos introduce en el proceso de asimilación de la población latinoamericana en los Estados Unidos, en el cual enfrenta el prejuicio de los que se consideran “verdaderos americanos” a la vez que intenta mantener la fidelidad hacia los signos de la identidad que considera “verdadera” para sí. Lo particular de estos relatos es que rompen con un cierto estereotipo de la literatura “étnica” que presenta a los personajes como los triunfadores que, gracias a su emigración, han llegado a ser. Mujica explora otros caminos. Plantea la imposibilidad de una identidad pura y sólida que sólo existe para los discursos nacionalistas y racistas, y muestra a través de sus ficciones que todos somos una afortunada mezcla, porque todos fuimos alguna vez emigrantes. Es una visión que huye de la caricatura del “hispano” como ser pintoresco y desorganizado que se dedica a comer enchiladas y dormir la siesta, mostrándolo en sus estrategias de supervivencia y en una dura lucha de trabajo, no sólo como aquel que debe asimilarse a la identidad “correcta” sino como quien tiene también una cultura que ofrecer, desde ampliar el universo

gastronómico de sus vecinos hasta introducir otras formas de sentimentalidad y sociabilidad.

El Otro, el extraño, amenaza al que no quiere interrogarse sus certezas, al que considera su identidad como única válida. Como afirma Julio Ortega (1997): “En la noción actual de identidad habita también la parte del Otro, que no es meramente el portador de otra identidad sino la pregunta por nuestra identidad, por la noción de identidad que nos construye mutuamente.”

Así en el relato titulado *Tenure*, la protagonista, una profesora de literatura inglesa, es persistentemente rechazada en sus ascensos porque su identidad de mujer latina no es apropiada para estudiar a Shakespeare; debe estudiar literatura chicana. Y en el relato que da título al libro, los judíos Rivkin consideran que el éxito académico les corresponde a sus hijos y no a los Sánchez. En *Bienvenue, Rosalie*, los “wasps” miran a los emigrantes ilegales como un peligro, aunque conveniente, pues pueden pagarles menores salarios, y los sefarditas repudian a los eskenazis, como los latinoamericanos de tradición católica a los eskenazis, en otros dos de los relatos. Lo diferente es peligroso, parece ser el lema del prejuicio. Y en cierta forma lo es pues conmueve el orden de las creencias y las ideas preconcebidas. Hay en el desenlace de las historias una sutil subversión, expuesta sin que apenas el lector la perciba. Así, por ejemplo, en *La voz*, humorísticamente se tuerce la noción de que corresponde a los hispano-hablantes atravesar el difícil camino de aprender inglés; también es lo contrario. O en *A Surprise for Dr. Goldfarb*, son las mujeres las que deciden hacer pasar al ginecólogo por las mismas humillaciones de las que son víctimas. En *Sanchez across the Street*, los mexicanos, a los que se considera que “viven como animales”, vienen a compartir el dolor de una familia judía que ha perdido a su hijo en la guerra. Particularmente interesante es el titulado *Dear Erik Estrada, I Love You* que presenta la ordenada y tranquila, pero también sometida rutina de un ama de casa judía que escapa de sí

misma a través de las ensoñaciones eróticas con un artista de televisión, un joven nacido en el Spanish Harlem.

La autora presenta al latinoamericano no como un raro y exótico objeto de estudio que debe ser “educado” por la cultura dominante sino como un ser humano que extiende sus propias fronteras y aporta sus diferencias, y lo hace a través de una narrativa precisa, irónica, que sumerge al lector en las historias como si lo incorporara en sus vidas.

## Nuria Amat, íntima

La última novela de Nuria Amat, *La intimidad* (Alfaguara, 1997) se desmarca de un cierto tono de la novelística española contemporánea, muy volcada hacia una ficción hiperanecdótica, y a veces, un tanto banal, en la que, aun cuando se cuentan excelentes escritores, se deja colar un no sé qué de complicidad con la expectativa de ventas. La novela de Amat lleva dos ediciones; sin embargo, me pregunto si logrará cumplir esos parámetros implacables del mercado porque es una novela para minorías. Se trata de un relato en el que pasan muy pocas cosas porque, como bien lo indica el título, su centro es el mundo interior –en este caso, el de una mujer de la burguesía catalana- escrito desde adentro, es decir, con los sentimientos como personajes. La corriente narrativa está constituida por los meandros del alma de una niña, desplegados progresivamente a través de su adolescencia y juventud. Su desenlace, más bien abrupto, es probablemente la parte que menos me satisfizo. Pero la novela es hermosa. Lo es por el lenguaje, principalísimo actor del drama. Un fraseo poético, una manera de contar que busca poner en primer plano la dinámica psicológica de una huérfana en la ruda relación con la ausencia de la madre y la difícil convivencia con el padre y los hermanos, recurriendo a que los sentimientos hablen por sí mismos, como si se tratara de escenificar un diálogo interior, a veces abstruso, permanentemente defendido de una exterioridad hostil. Con igual tono, la autora entra en la vida amorosa de la protagonista adulta.

Amat reconoce en su trabajo influencias de algunos escritores latinoamericanos. Confieso que las busqué, pero no las encontré; ella sabrá por qué lo dice. En todo caso, lo interesante de su libro no será la reminiscencia del

boom, sino el hallazgo de una manera de contar de sello propio, en la que, a través de una intimidad, se recrea también un mundo particular, un cierto imaginario de clase, lengua, identidades. Un poder de escritura que nos sumerge en el alma de una niña desconocida que, por obra de su discurso monológico, nos invita a entrar en el terror de la infancia, la muerte y la locura. Si dije que era un libro para minorías, no me refería a que sea una novela que reniega del lector. Al contrario, lo acoge y lo captura. Sólo que es necesario aceptar el deslumbramiento del dolor bien escrito, es decir, verdaderamente escrito, sin concesiones sentimentales a los sacrosantos valores de la familia.

En El Universal, 3-16. Caracas, 5 de diciembre de 1998

## Ficciones de Rubi Guerra

Del narrador Rubi Guerra (1958) no conocía los libros anteriores, *El avatar* (1986) y *El mar invisible* (1990), cuando llegó a mis manos *Partir* (Memorias de Altagracia y Troya, 1998), su última entrega de relatos. Tampoco lo conozco a él, salvo algún breve saludo tiempo atrás. Quiero decir que me acerqué a su escritura con inocencia. Sin anticipaciones. O como dijo un célebre psicoanalista, “sin memoria ni deseo”. Pienso a veces que una de las causas de la difícil recepción de la literatura venezolana tiene que ver con que los escritores son, entre sí, amigos o enemigos. Pero no es mi caso con Guerra. El libro contiene siete cuentos, de ellos cuatro me dejaron muy satisfecha, uno no tanto, y dos (“Campo Sur” y “Malas noticias”) los encuentro simplemente brillantes. Trataré de justificar tan exigente afirmación.

En primer lugar, Guerra ha superado la tentación de joven escritor irresponsable que piensa que con dos o tres ideas ingeniosas y un par de frases con destello, todo se ha garantizado para que la fama deba ya tocar la puerta. Sus relatos (incluido el que no me gustó porque no logra una resolución en su desenlace) son ejercicios bruñidos de lenguaje. Si escribe lenta o rápidamente, lo ignoro. Lo que importa es que el resultado es una narración pulseada donde rara vez se siente sobrar una oración o lastimar una palabra mal puesta. Un lenguaje cuyo tono y estructura acompañan perfectamente el discurso narrativo. Donde entre lo formal y lo temático no tiene caso diferenciar porque el ensamblaje se ha trabajado con cuidado, con oficio y con ternura. En segundo lugar, porque lo que escribe le importa. Más allá de la inevitable necesidad de figurar en el mapa que tiene todo autor, Rubi Guerra escribe con el alma.

Los registros utilizados son varios: policial, aventuras, fantástico, recuperativo, y en todos se percibe la misma necesidad de contar su universo narrativo, de ahondar en los personajes, de capturar una atmósfera, de expresar su sensibilidad. Guerra es un narrador imaginativo y seductor, y sus historias están tan bien construidas que no se pueden abandonar, pero, a la vez, se aleja de esa sensación tan desagradable –al menos para mí- que deja la lectura de lo que se siente impostado, prefabricado, escrito por escribir. Guerra no banaliza su ficción y logra decirnos que escribe porque lo necesita. La próxima vez que lo lea ya no será sin memoria y sin deseo. Y desearé una novela. No por caer en una inútil comparación de géneros sino porque en sus cuentos se percibe a un corredor de fondo.

En El Universal, 3-11. Caracas, 9 de febrero de 1999

## Para seguir con Denzil

Monte Ávila editores entregó *Para seguir el vagavagar* (1998), por cierto con una bella portada del Generalísimo en boceto. Entiendo que esta novela es la tercera parte de una pentalogía y no me extrañaría, conociendo al autor, que ya estuviese escrita y, que si no la tenemos en las manos se deba a causas ajenas a su voluntad. Me he preguntado muchas veces porque Denzil Romero ha dedicado la mayor parte de su vida literaria a Francisco de Miranda. A lo mejor lo ha explicado suficientemente y peco de ignorancia. Pero no me detendré en mi posible laguna sino que intentaré dar una respuesta, que no será sino una de las muchas formas de leer este libro.

Y ésa es una de las características de Romero, que no sabemos muy bien qué es lo que nos quiere contar porque ofrece una narración siempre abierta. Algunos buscarán el Romero de la historia, el de la reconstrucción del personaje. Habrá los exploradores de mitos y leyendas patrias. Otros quedarán prendidos de un lenguaje que sea quizás el de más elegantes resonancias que se dan por estos predios. Habrá quienes se pierdan en los senderos de la lujuria anecdótica o en la erudición desmedida, y por último, no desestimo a los que silenciosamente busquen en las ocurrencias eróticas uno de sus placeres. Propongo mi muy personal mirada en la cual la lectora se acerca a la novela desde un lugar muy concreto: la Venezuela que cierra el 98. Yo vi en el Miranda de Denzil, al intelectual decepcionado que ha perdido la esperanza de ser protagonista, así sea lejano, de una aventura colectiva. Al escritor que se siente exilado del poder, que se complace incluso de verse libre de sus pavorosas consecuencias, y que renuncia a ser comprendido y también a comprender. Al sujeto de gustos refinados que esconde tras la cultura y los placeres, el vacío en que se le ha

convertido la patria. Las ganas de olvidar hasta el emblema de la nacionalidad. Un hombre que navega contra el viento y marea de las mujeres, los vinos, los libros, las obras de arte, los señores europeos, como si en cada aventura quisiera embriagarse y olvidarse. Un hombre que se pierde y recupera en cada episodio pero que ha aprendido a amar ese permanente eclipse de sí mismo porque todo ha quedado atrás. Una pregunta más cuando leo a Denzil. ¿Existe verdaderamente esa enciclopedia total? ¿Alguien la ha visto en su biblioteca? Sospecho que en su erudición ejerce la más poderosa ficción.

En El Universal, 3-15. Caracas, 25 de noviembre de 1998

## Denzil Romero, escritor

Palabras en el homenaje de Denzil Romero a un año de su muerte. Caracas, Centro Latinoamericano Rómulo Gallegos, 23 de marzo de 2000

Denzil Romero fue uno de los pocos escritores venezolanos que intentó la absoluta profesionalización: vivir por y para el oficio. Fue un escritor que tomó en serio la comercialización de sus obras y de los también escasos que hasta picó pleitos con los editores. Fue también de los poquísimos que estuvo cerca de la internacionalización. En cuanto a premios, quizá le faltó para ello el Rómulo Gallegos, pero obtuvo el Casa de las Américas, el Sonrisa Vertical, el José Eustaquio Rivera, y llegó finalista al Diana de México. No fue nunca, en mi conocimiento, traducido y esa carencia también contribuyó a que su obra tuviera una difusión limitada. Fue también un novelista con proyecto a largo plazo, que tomó un tema y no lo soltó ni al final, permitiéndose descansos y divertimentos entre salto y salto del general Miranda. Fue un promotor incansable de la literatura y dedicó gran parte de su tiempo a su docencia y exposición. En los últimos tiempos había añadido a su pasión por los libros, el trabajo de armar una biblioteca electrónica de autores venezolanos, en foro abierto, en el que incluía notas y fragmentos de obras.

Ejerció la rara virtud de alegrarse del bien ajeno. Años atrás, cuando fui finalista del Sonrisa Vertical, la primera llamada fue la suya. Se sentía solidario, quería que lo supiera. Pocos meses antes de su fallecimiento intercambiamos correos electrónicos. Estaba entusiasmado porque yo le había dedicado esta pequeña columna a su última novela, como si él fuese un novel y yo una gran académica. Era la alegría del niño generoso que lo habitaba. Ahora sé que hubiese

sido mejor una conversación pero nunca se es suficientemente previsor con la muerte.

No puede decirse de Denzil Romero la manida frase de que su muerte lo sorprendió en la tarea. La estaba esperando. Detrás de su buen humor, de su disposición para el comentario jovial, hablaba una mente lúcida que, al igual que su alter ego, sabía cuando llega la derrota final. Tuvo la entereza de esperarla.

Además de muchas páginas inconclusas, deja inéditas “El diario de Montpellier” y “Recurrencia equinoccial. Tratado de mundología” a la que, quizá para abreviar, llamaba “la novela de Humboldt”. Deja una obra narrativa que ha sido estudiada y previsiblemente lo seguirá siendo. Deja también un recuerdo de dignidad personal y literaria, y una hermosa familia a la que desde aquí reitero mi pesar.

En El Universal, 3-16. Caracas, 15 de marzo de 1999

## **V. Otros espacios**

## ¿Quién le tiene miedo al cine venezolano?

Pues todos, todos tenemos mucho miedo del feroz cine venezolano, porque sin caer en nacionalismos bobalicones, a todos nos gustaría que nos gustase. Y se hace difícil. Pero hablaré de mí porque en estas cuestiones de gustos y miedos sólo se puede hablar correctamente en primera persona, y a mí, el cine venezolano se me hace difícil. Considero importante señalar el lugar desde el que se habla, y por lo tanto, quiero dejar clara mi condición de espectadora normal. Para reafirmar esta clasificación diré que no pertenezco a aquellos que cuando llegan al estacionamiento ya han discutido los planos-secuencia, la iluminación, el movimiento de cámara, y son zamuros en acecho de los errores de dirección. Nada de eso. Soy de los que cuando salen les gusta recordar las escenas que les conmovieron, les hicieron reír, llorar, o tomarse un fuerte trago para anestesiar el impacto. De los que exclaman, “¡yo quisiera encontrarme a Nicolas Cage!, ¡qué maravilla Emma Thompson y Anthony Hopkins en la escena de la escalera!, ¡dígame ese momento cuando Thelma y Louise se lanzan al vacío!, ¡la psicoanalista de “*Mecánicas celestes* es divertidísima!” y cosas así. De los que se aburren con Tarkovsky y no se calan a Griffith; de los que lloraron en *Las bicicletas son para el verano*, *La lista de Schindler* y *Shine*, para decirlo de una vez. Esa soy yo cuando sale del cine. Muy parecida a la que sale de una novela. Productos que me entristecen, me tocan, me divierten, me construyen, o me hacen pensar que perdí mi más valioso bien: mi tiempo.

El espectador normal, extraño personaje que los cineastas, a su pesar, deben tomar en cuenta: esa mujer que sale de la oficina pública y casi que con

gesto clandestino compra su entrada huyendo de quién sabe que desolación de las cinco de la tarde. Esos dos adolescentes desocupados vaciando el olvido de una familia imposible mientras le echan sal a las cotufas. Esa pareja con caras de aterrizar de un pleito de los que se entera todo el condominio y que no se pone de acuerdo en la película que quieren ver. Vengo de esa raza, de una niña que, armada con un chocolate Savoy y unos chiclets Adams, ocupó mucha soledad en la oscuridad de la sala del cine; de una adolescente esperando a que Elisabeth Taylor le explicara cómo es por fin este asunto del sexo; de una mujer culpable robándole horas a sus niñitos porque hoy es la última función de “El matrimonio de María Braun”; de una viajera ocasional que lo primero que dice es, déjame ver qué películas tienen aquí; de una escritora muy cansada de noticias que grita a mediodía, ¿dónde pusieron el Cuerpo C que no he leído a Alfonso Molina!; de una orgullosa cliente de video-clubs que mucho le agradece a Blanca Strepponi sus consejos; de una madre que disputa con sus hijos (y los amigos de sus hijos) el derecho al VHS el viernes por la noche. Hablo, pues, desde la condición de aquellos que saben muy poco del arte de hacer cine pero sin los cuales el cine no existiría, y que existen, ellos también, un poco gracias al cine. El cine tiene olor de multitud.

Confesaré también que en ésta, mi mayor afición, mi educación sentimental no sólo ha sido autodidacta, sino sobre todo conducida por los grandes estudios norteamericanos, lo que me suena como un caso muy común. A veces tengo la extravagancia de ir a ver una película finlandesa o egipcia, claro que sí, pero dejé mi corazón cinéfilo en San Francisco, o cerca. Esa es mi desconfiable historia, y mejor es decirlo yo antes de que me lo digan otros. Últimamente los dos países que más me interesan cinematográficamente hablando son Canadá y Australia, porque contienen dos elementos que considero esenciales: por un lado, la impecabilidad y discreción en la producción que les

brinda su condición de países desarrollados, y por otro, una mirada tangencial de países periféricos, de la que me siento indispensablemente cerca. También me gusta el cine europeo pero soy al respecto, cómo explicarlo, un poco reticente. A veces me encanta, otras miro el reloj y pienso, ¡y yo con tantas cosas que hacer! Pero en todo caso veo cine europeo y no me da miedo, como me ocurre con el venezolano, y a eso voy. Los miedos.

El primer miedo que me asalta ante una película venezolana es que si para verla tengo como única opción un lunes a las ocho de la noche en la Cinemateca, no la veré porque no me siento atraída por el paseo en la Plaza Morelos, a las diez y pico, en la sola compañía de las otras cuatro personas que también se arriesgaron. El segundo miedo ante el cine venezolano (en general, latinoamericano) es que no voy a seguir bien los diálogos porque el sonido es pésimo. Ese miedo confirmado me quitó mucho del placer de esa bella historia que es *Desnudo con naranjas*, pero no voy a hacer el discurso de la carencia, del que estamos hartos; ni es justo que lo haga quien sabe de sobra lo que es ejercer un oficio de cultura dentro de un país cuya infraestructura cultural es, por decir lo menos, precaria; dejo constancia, simplemente, de que pienso mucho en eso, en el sonido lleno de ruidos. Pero, verdaderamente, ese miedo es traspasable, y como ejemplo de lo que es un cine con economía de medios, valga mencionar esa hermosa modestia que es *Pequeña revancha*. El miedo que me paraliza más, y probablemente me lleva con cierta frecuencia (mayor que la que mi nacionalismo quisiera) a evitar las películas venezolanas, es el pánico de que no me vayan a gustar. Y confesado esto, me siento ya más tranquila para hablar sin pudor, para asomarme a un tema que, como quiero subrayar, es simplemente el espacio y el tiempo de mi mayor afición: ver películas.

Pero antes debo, una vez más, insertar un inciso acerca de mi mirada cinematográfica para que nadie se lleve a confusiones. Soy capaz de detenerme en

un hermoso momento de la imagen; tengo, creo, una pasada de moda “conciencia social” que me permite apreciar el mensaje del cine político; y probablemente, a fuerza de sentarme en la oscuridad (y de que jamás me salgo antes de terminar la proyección, salvo casos de fuerza mayor) he desarrollado una cierta comprensión salvaje de algunos errores imperdonables, pero dicho todo eso, lo que me sostiene el vicio es la promesa de que me van a contar una buena historia en imágenes. Eso es, finalmente, todo lo que quiero: que me guste lo que me contaron. Por supuesto que es una visión muy cargada por mi otro vicio, leer novelas, y seguramente no sea eso todo lo que deba esperarse del cine, pero ya he repetido que estoy hablando de mí, y de todos los espectadores normales que quieran coincidir conmigo.

Contar una historia tiene que ver con guiones, y probablemente, por la afinidad que hay entre un guión cinematográfico y un argumento narrativo, a Solveig Hoogensteijn se le ocurrió incluirme en el jurado del I Concurso de Guiones de Largometraje de FundaVisual, y se lo agradezco por muchas razones, pero sobre todo, por la esperanza. Porque percibí que entre los futuros cineastas venezolanos estaban los que van a hacer las películas que seguramente querré ver, las que me van a contar historias sabrosas, conmovedoras, tiernas, inteligentes, en las que se pueda encontrar el espectador común, lo que no quita que a la gente común no le sucedan aventuras más o menos raras o inusuales.

Lo que quiero decir es que el corazón invisible de una película es eso que con frecuencia la gente pregunta en la cola de las entradas, “¿usted sabe de qué es esta película?” Y yo creo que si uno no sabe cómo contestar esa pregunta, ya hay un problema de guión. Por ejemplo, un tema tan enredado como el de *Crash*, si me lo pregunta la señora que tengo adelante, acompañada de su anciana madre, le diría, pues son unos tipos que están locos y provocan accidentes de carro porque les gusta verlos. Si la señora decide no entrar, ése es su derecho,

pero el tema de *Crash* se puede contar en pocas palabras porque se asienta en un guión consistente.

Lo que quiero decir también es que necesito creer en los personajes. Eso no significa que sean “realistas”, al revés, el realismo del cine venezolano a veces es casi que surrealista. Creer en el personaje es que se sostenga, que tenga algo así como coherencia subjetiva, que hable como habla la gente, con su acento vernáculo (los españoles hablan como españoles, los cubanos como cubanos, los irlandeses como irlandeses; los venezolanos, no sé porqué, hablan raro, neutro - creo que es un vicio que arrastran los actores y que, afortunadamente, se les está quitando), que digan las cosas cómo las dice la gente; en fin, que su diálogo sea normal para que el espectador se escuche en ellos. ¿Es eso importante? Para mí sí. Entonces, me pregunto, ¿es que quiero un cine costumbrista? Puede ser, pero más que nada es que quiero creer en lo que oigo. Cuando habla Al Pacino, creo en él. Cuando habla Jack Nicholson, creo en él. Cuando habla Jodie Foster, creo en ella; hasta en Isabelle Huppert, sea reina o prostituta, creo mucho. Y con frecuencia, cuando hablan los intérpretes del cine nacional, tiemblo de que en cualquier momento me van a picar el ojo y me van a decir, “esto es sólo una película”. Y eso no quiero que me lo digan porque ya lo sé. Quiero exactamente lo contrario, que me hagan creer que es verdad lo que les ocurre. Lo que quiero ver y escuchar es a una persona en una situación argumental, haciendo ese “como si” que sólo el cine puede hacer. Donde parece que todo puede pasar y pasa. No, definitivamente, no necesito un cine costumbrista, sólo verdadero. Y para creer en esa verdad estética, no sólo es importante una buena escuela actoral (que también), sino que les hayan escrito a los actores unos diálogos creíbles, dentro de una historia sensible, y eso va en el guión.

Lo que quiero decir es que me gustaría que no se perdieran tantas posibilidades de la vida cotidiana, de la vida de las parejas, de las familias, de las

múltiples minorías que ofrece un país tan cosmopolita y mezclado como éste. Estoy pensando en dos películas concretamente: *Los peores años de nuestra vida* (del reciente Festival de Cine Español) y *Vacaciones en familia* (*Home for the Holidays*). Historias de familias normales, con problemas normales, sin asesinos truculentos, sin sicarios, sin helicópteros, sin acontecimientos históricos, sin paisajes, sin espectacularidades; gente común, cuya única historia es tener una vida en la que caben muchas vidas, en las que todos entramos por alguna esquina de la narración. Estoy, finalmente, planteando una exigencia de la que también somos víctimas los novelistas.

En una oportunidad me dediqué a hacer entre mis amigos no escritores una especie de encuesta privada y estadísticamente no significativa acerca de la relación novela-lector en Venezuela, y la conclusión más evidente a la que llegué es que el lector común no se “reconoce” en los escenarios narrativos, los considera alejados, abstractos, sin nada que decirle a él o ella, persona común. Esta tendencia la encuentro en una buena parte del cine venezolano, y yo, espectadora común, siento lo mismo que me decían mis encuestados: no me reconozco. ¿Y es tan importante reconocerse? ¿No es esa una mirada narcisista o ramplona? Buscar el espejo que me diga quién soy, que me muestre mis referencias, mis construcciones, mis proyecciones, mis deseos, sin aleccionarme, sólo mostrármelas, decirme: ahí estamos, ahí nos leemos. Algo así se aproximaba en *Miami nuestro*. Pues sí, sí me parece importante y no lo considero un problema de códigos nacionales, sociológicos, y menos antropológicos; por el contrario, tengo la impresión de haberme reconocido en cientos de personajes y de situaciones histórica y geográficamente alejadas de mi contingencia. Se me ocurre una paradoja y es que el cine venezolano, a fuerza de venezolanismo, ha terminado por ser exótico, extraño, espejo opaco. Demasiado preocupado por

“reflejar la realidad nacional”, se ha, quizás, alejado de nosotros. Es sólo una intuición, tendría que pensarlo más.

Todo ese cine de la violencia responde, nos lee, y es motivo cinematográfico que ha dado origen a excelentes películas nacionales (sirva *Macu* como recordatorio porque se dirige a la violencia sobre la mujer que me parece oportuno subrayar). No, no vendría yo a aparecerme a estas alturas con una mirada esteticista que no tengo, a decir, “por favor, qué cine tan horrible”. Por ejemplo, *El odio* de Kassovitz es eso, y me gustó mucho, la he visto dos veces. Pero creo en los muchachos de Kassovitz, y no siempre logro creer en los nuestros. Algo cojea allí, demasiada pureza en la maldad, demasiada transparencia en la injusticia, demasiada claridad en temas tan oscuros. En fin, personajes demasiado abiertos, planos, que me hacen dudar. Lo que echo de menos, me parece, es una visión más interior.

Por supuesto que del cine nacional no sólo tengo esa mirada desaprobatoria que pudiera desprenderse de lo anterior. Tengo adentro unas cuantas películas que me han conmovido (mis recuerdos no serían los mismos sin *El pez que fuma*) pero temo que presentar un listado sería injusto por incompleto. Prefiero referirme a lo que echo de menos para mí y para los otros espectadores normales, no los que vayan al estreno porque son amigos del o de la directora - pienso mucho en los que van porque les gusta el cine y punto. Así que echo de menos un cierto refrescamiento de los temas, una cierta banalización que permita contar pequeñas historias de pequeños ciudadanos, que no sean relatos ampulosos y decorados con todas nuestras desgracias y circunstancias, con diálogos menos explicativos de todo lo que pasa y pasará, con más sentido del humor, con menos experimentalismo y más oficio, con argumentos menos sobresaltados, con personajes no tan desmesurados, con narraciones no tan extremas, donde siempre, hasta en esas cosas que les pasan a todo el mundo, es

necesario ir al hueso en medio de gritos irresolubles, en las que no pueden enamorarse dos personas sin que se desate la guerra de las galaxias, en las que la maternidad es siempre una vivencia al borde del abismo, en donde todo parece, finalmente, conducido por los jinetes del Apocalipsis; qué sé yo, tengo nostalgia de un cine más normal.

Un cine que nos mire a nosotros, un cine para casa, porque (y esto es lo más terrible que voy a decir) tengo la impresión de que gran parte del cine venezolano se construye mirando para afuera. Siendo esquemática, encuentro dos registros fundamentales: la exigencia de un latinoamericano a denunciar las miserias en las que vive -cosa que les encanta a los que están afuera porque les da mucha lástima sin importarles un pito-, y la exigencia de mostrar que aquí estamos en la supervanguardia y en la ultranovedad formal. El buen cine internacional mira hacia dentro, y cuenta las historias que los de casa quieren ver, creen en ellos, en sí mismos, en la validez de su existencia, y no le quieren dar lástima a nadie ni tratan de ver quién experimenta más. No están obligados a hacerlo. Hay un tercer registro, menos marcado, pero que debo nombrar también porque es el más insostenible: el paisajismo. El pensado desde la idea de que con estos paisajes tan bonitos y esta gente tan exótica que tenemos, podemos hacer películas que gusten mucho en Europa. El cine no es una agencia de turismo, los indígenas merecen respeto, así que a éstas, aunque me toquen el Himno Nacional, no voy. Ya pasé por *Aire Libre* y nunca más; prefiero “Viajando con Polar”.

Llego al final y no quisiera despedirme con un sabor amargo. Al fin y al cabo, el mayor homenaje es la crítica. La cinematografía nacional la necesitamos, es una lectura indispensable. El debate, en el cine y en todo, también. Ciertamente todos tenemos mucha ilusión puesta en los cineastas que vienen pero cierto también que ellos necesariamente se apoyan y surgen gracias a los que tienen años produciéndolo y luchándolo. Con dos directoras que tocaron la campana en

Cannes, y un buen número de reconocimientos internacionales, es insostenible la idea, que de vez en cuando flota, según la cual, siendo tan costoso, y a la vez tan distante de las posibilidades de producción de los grandes centros, no vale la pena el cine venezolano. Aunque me dé miedo quiero tener ese miedo. Me daría mucho más miedo pensar que no existe.

En El otro cuerpo, Año 1. No 12. Publicación del Ateneo de Caracas en El Nacional. Caracas, 5 de julio de 1997

## Amores de palacio

Frente a las recientes incidencias eróticas de la Casablanca, los venezolanos, rápidos de opinión y siempre muy vivos, comentamos con sonrisa condescendiente la ingenuidad e hipocresía de estos gringos estremecidos por la cosa más natural. Es la única manera de explicarnos por qué, en la nación más poderosa del mundo, la opinión pública sea tan tonta que se conmueve ante el dilema de la viabilidad de un presidente con alto grado de popularidad por los logros efectivos de su gobierno, versus la conducta impropia en el terreno sexual. Nosotros, en cambio, cuán liberales, sinceros y tolerantes somos para comprender la vida sexual de nuestros hombres públicos. Y hombres, va en sentido literal. A mí, finalmente, lo que me interesa del asunto Clinton es que pone de manifiesto nuestra astuta y caudillesca manera de valorar el poder, la vida erótica, la condición de la mujer y otros detalles en juego.

Partiré de dos consideraciones obvias pero escondidas. La primera es que nuestra liberalidad atañe exclusivamente al género masculino. Más allá de mis inclinaciones electorales, no puedo dejar de observar que Irene Sáez es permanentemente acosada por el hecho de que no tiene compañero visible. ¿Y si somos así de tolerantes, por qué nos cuesta tanto aceptar la representatividad y libertad de una mujer soltera? Y si somos tan maduros políticamente que no nos interesa para nada la vida personal de los responsables del poder público, ¿cómo es posible que todo análisis acerca de la candidatura de Sáez aluda a algo tan personal e íntimo como es su cuerpo?

La segunda consideración se refiere a que los *affaires* Clinton-Lewinsky y Clinton-Jones, no tienen nada que ver con la erótica propuesta por nuestros gobernantes, históricos y contemporáneos. Por ello, el análisis de las diferencias

de tradición ética entre los pueblos anglosajones y latinos resulta insuficiente a la hora de comparar los distintos modos de responder al tema. Somos diferentes, cierto, pero también las circunstancias son totalmente distintas. Veamos algunas.

Nuestra sabiduría sexual se muere de la risa ante la pacatería de demandar a un presidente por haber tenido una aventura erótica, pero es que ahí está el detalle: el Sr. Clinton no ha sido demandado por tener relaciones extra matrimoniales; las acusaciones que enfrenta son por el delito de acoso sexual (Jones) y de inducir el perjurio (Lewinsky), agravado por la circunstancia de que la demandante ocupaba una posición subalterna. No puedo saber si Paula Jones y Monica Lewinsky actúan de buena fe porque eso pertenece a sus conciencias, lo que sé es que actúan en la legitimidad porque el sistema legislativo de su país les otorga el derecho a ejercer la ciudadanía plena, en la cual está comprendido el derecho a denunciar los abusos sexuales, así sean los realizados por la persona que detenta el más alto cargo posible. Por supuesto que, de evidenciarse algún acto ilegal en su acusación, se les enredará la vida.

Tampoco puedo saber si el Sr. Clinton miente o dice la verdad, pero desde luego actúa también en la legitimidad, es decir, tiene derecho a defenderse privadamente -él, no su gobierno ni su partido-, a ejercer las acciones legales que sus abogados consideren, y tiene, sobre todo, el deber de hacerlo. No puede banalizar la circunstancia, ni escaparla con viveza criolla, diciéndole a las muchachas que se queden tranquilas, que él las manda a Costa Rica o les compra un apartamentico en Sutton Place, porque no es el caso. No puede buscar la complicidad de los medios picándole el ojo a los periodistas que sabrán comprender lo buena que está Monica, ni a las periodistas para que entiendan que ellas también están bien buenas. Tiene que decir: “yo, el hombre sobre quien recae el mayor poder político y bélico del planeta, he sido demandado por dos ciudadanas que me acusan de haber contravenido su derecho y debo dar

respuesta pública a su demanda”. Ningún presidente venezolano se ha visto en esa coyuntura, ningún hombre público, ningún hombre, que yo sepa. Y esto por una razón muy simple: porque no es posible. Basta ver la lenidad con la que el código penal venezolano sanciona los casos de violación y abusos de menores, para comprender que una demanda por abuso sexual de una persona adulta, resultaría no sólo improcedente sino objeto de irrisión. Basta saber cómo enfrenta la policía este tipo de acusación para darnos cuenta de que aquí no creemos en esas hipocresías, ni hay tiempo para estar atendiendo a mujeres que se quejan de todo o que vienen con la tontería de que el hombre les dio unos golpes. Eso es cosa de ellos.

El segundo hecho a considerar es la posición del matrimonio Clinton frente a una circunstancia que compromete su vida familiar. De cómo tramitan en la intimidad sus posibles infidelidades, nada sé. Lo que sabemos es que ni Hillary llora las desconsideraciones de su marido, ni Bill la humilla ante el país. Enfrentan juntos un asunto de Estado, entienden la importancia que el tema tiene para la opinión, para su gobernabilidad, y para el presente y futuro de su nación, y lo que se deriva de la actuación de ambos es que las modalidades de su vida en común se discuten en la alcoba. De resto, son dos personas que se respetan, en lo privado de su vínculo matrimonial, y en lo público de su vínculo con los ciudadanos que eligieron como presidente a un hombre llamado Bill, casado con una mujer llamada Hillary. Cualquier parecido con nuestros enamorados presidentes sería una improbable casualidad.

El tercer hecho es la proyección social de las circunstancias. Frente al *affaire* Lewinsky, los ciudadanos de los Estados Unidos, desde su heterogénea composición (porque no son todos anglosajones, puritanos y conservadores), tienen derecho a elegir la manera de juzgar el asunto y a expresarlo públicamente, incluyendo la burla. Los medios de comunicación de mayor alcance del mundo

tienen derecho a preguntarle al Sr. Clinton lo que consideren conveniente, y él tiene derecho a contestar que no contesta, pero no puede impedir que se retransmita globalmente la información pertinente. Es costumbre entre nosotros que las relaciones sexuales de los gobernantes se limiten a las opiniones y chistes personales ya que nuestra madurez política considera que debe respetarse la vida privada. Sin embargo, esta costumbre puede ocasionar, y así ha ocurrido en oportunidades, la censura de los medios, lo que ya es otro asunto, menos privado.

El cuarto hecho diferencial se refiere a los alcances de la relación personal y la invasión de la vida sentimental de un presidente en los asuntos de la República. A primera vista, pareciera que el Sr. Clinton distingue entre una chica que le gusta y una ciudadana con poder político ilegítimo. Ms Lewinsky no ha sido electa para ningún cargo y su posible amante no ha decidido otorgárselo. Nuestra liberal y sincera costumbre es que la mujer favorecida por el gobernante goza de poder económico, político y social que le regala su enamorado en grados variables, pero siempre graves, y en algunos casos, ilegítimos y delictivos, así tenga que contravenir las leyes para ello. Incluso se han registrado detalles tan sentimentales como el cambio de nombre de una calle para honra de la memoria de la amada. Es que aquí los hombres saben cómo se trata a una mujer.

Luce improbable que al Sr. Clinton se le ocurra representar a los Estados Unidos en compañía de Lewinsky, abrirle oficina en la Casablanca, llevarla en sus giras, recibir con ella en sus fiestas y bautizarle los hijos. ¡Qué hipócrita!, gritamos enseguida llevados de nuestra sinceridad y liberalidad. Si es la mujer que ama, ¿cómo va a andar con esa tonta de Hillary?, reclamará nuestro corazón partido. Ocurre, quizá, que en el caso del Sr. Clinton se diferencia claramente lo público y lo privado, que se respeta esa diferencia, y se juzga impropio imponer sus gustos

personales sobre la opinión de los ciudadanos y la representación que le han otorgado por el voto.

Estos tontos puritanos consideran que la esposa del presidente es una figura pública, independientemente de su grado de popularidad personal, y que si un presidente presenta a su esposa en forma humillante, extiende la humillación a los ciudadanos. La sinceridad criolla, por supuesto, está por encima de esta tonta consideración. Aquí, desde antiguo, el protocolo palaciego suele indicar que se abran dos salones (o más, si fuera el caso) y que los posibles invitados elijan a cuál asistir, no sólo por sus inclinaciones éticas sino por la finura de su cálculo político que les permitirá distinguir la casa de más alto rango. Habrá almas cándidas y románticas, firmemente convencidas de presenciar la reivindicación de la heroína del amor vs la villana conyugal, que verán en esta modalidad una suerte de desacralización del orden burgués y de revancha contra la excluyente legitimidad. Estas sí que son ingenuidades de alto calibre porque las ciudadanas que reciben en el salón alternativo suelen no perder de vista que, en el fondo, su patio es precario y que, por tanto, su espacio de legitimidad debe ser generosamente retribuido.

Aquí se acepta que el gobernante, así sea presidente democrático, imponga la sinceridad del caudillo criollo, bajo los acordes de “sigo siendo el rey”, y “en las rocas”, por supuesto. Durante algo así como una década nos convertimos, sin chistar, en la audiencia obligada del dramático nacional, que seguimos con el corazón en vilo para saber si le darían o no el divorcio al héroe enamorado o si de verdad Romeo y Julieta son clientes de la misma agencia bancaria. Todo sinceramente bienvenido por la sincera psicología colectiva según la cual los hombres tienen derecho a lo que sea, y si son presidentes, ni se diga. El poder sexual forma parte de sus atributos y queremos que quien nos mande lo exhiba.

Un hombre que se respeta pone a su mujer a mandar en su casa, y su casa es Miraflores y el país entero, ¡no juegue!

En esa machura exaltada, muchos se verán reflejados en sus aspiraciones y muchas sospecharán al hombre de sus sueños. En otras palabras, se confunde tolerancia de las costumbres con abuso de poder; libertad interior con irrespeto público; sinceridad con picardía machista. El olor sexual ha sido por aquí una tradicional y muy apreciada fragancia del éxito político. Lo que llamamos “carisma” tiene mucho ver con esa condición y los políticos que no la demuestran han sufrido las consecuencias, o al menos, las burlas. En cuanto a las mujeres políticas, es de suponer que las que aspiren, deberán reunir también ciertas condiciones, porque, ¿quién va a estar votando por mujeres capaces pero horribles? Quiero pensar, sin embargo, que cuarenta años de democracia no habrán pasado en vano, y que las nuevas generaciones apreciarán otros criterios para medir a sus representantes.

En El otro cuerpo, publicación del Ateneo de Caracas en El Nacional. Caracas, 7 de marzo de 1998

## Las nuevas fábulas

Desde que Dios murió a fines del siglo pasado, el anhelo de la divinidad se ha encarnado en las melancólicas leyendas que acompañan al ciudadano en su intemperie. Son leyendas frágiles, ciertamente, pero también es frágil nuestra necesidad de fe; sería difícil de otra manera en este otro fin de siglo en que vivimos, la cancelación de la esperanza, si hemos de hacerle caso a Lyotard. En lo que el filósofo llamó en su conferencia caraqueña, “la fábula postmoderna”, no hay pretensiones éticas o políticas, sólo una alegoría melancólica y poética que alude a una realidad faltante. Estos que somos los testigos de la agonía de la humanización, pretendidamente hiperconectados con la totalidad del mundo puesto que la instantaneidad de la información nos encuentra en la intimidad de mono y pantuflas, resueltos de comunicación a través de la Gran Red, sabemos también que todo tiene un precio, y el que hemos pagado es el despojo.

Hemos quedado -volviendo a Lyotard- “en sufrimiento de finalidad”. Nuestra historia no terminará en un juicio final que otorgue, a los buenos, la salvación, y a los malos, el castigo. En otras palabras, como la historia no nos devolverá a un final pleno y justo, cada cual puede mientras tanto arreglárselas como mejor sepa, en la banalidad de su breve e injustificada existencia, que a nadie importa, de la que nadie sabe. Sólo Dios sabía de cada uno de nosotros, y al parecer, le afectaba ese minúsculo destino. En su ausencia, necesitamos al menos una reescritura de la misericordia.

En las entrevistas de calle tomadas durante el largo entierro de Diana, “la princesa de la gente”, un comentario permanentemente repetido era que Diana les había hablado, *a ellos*; los había tocado, *a ellos*; había estado *allí*, en el hospital,

en los campos minados, en el orfanato, *con ellos*. “Ella fue la primera persona pública que tocó sin guantes a un enfermo de Sida. Ella estuvo con nosotros, ahora nosotros tenemos que estar con ella”, decía una entrevistada. ¿Quién sería? ¿Alguien que perdió un hijo por Sida?, ¿una enfermera que teme contraerlo? ¿Una niña tuberculosa de postguerra?, o simplemente alguien que reconoce el signo distintivo de la divinidad humanizada: *estaré con vosotros*.

La gran producción cinematográfica nos trajo hace poco el *revival* de esa alegoría melancólica que fue Evita, en la desafortunada película de Alan Parker, a la que, sin duda, se opone en calidad y credibilidad, la película de Desanzos. Eva, madre de todos los hombres, en este caso, una simple mujer llamada Eva Duarte, esperanza de los descamisados. Así como Diana de Gales simboliza la realeza democrática, mientras Carlos representa la realeza despectiva y celeste, Evita era la mujer que hablaba con los explotados, los desempleados, los huérfanos y las viudas, la gente de la miseria, mientras el general, distante y preocupado por los asuntos de gobierno, negociaba con la oligarquía y el ejército sus opciones políticas. No es difícil reconocer en esta Eva, la reencarnación de uno de los más grandes mitos de la religión occidental: la mujer pecadora que, reivindicada por el Padre, se convierte en María, la madre de todos los hombres, la que se ocupa de sus hijos y llora con ellos, la humilde mujer elegida para ser la madre del hijo de Dios que intercede por la humanidad.

Diana, venerada en el culto romano como protectora de los esclavos, es una diosa de belleza, de bondad y paz para los desamparados. Evita es la diosa demagógica, la diosa populista, capaz de discutir con un sindicato la oportunidad de una huelga, pero ambas ostentan una misma cualidad: la gente cree en ellas. Cree en Evita que acoge en sus delgadísimos brazos al pueblo, en la blanquísima Diana sonriendo con su tímida expresión de adolescente a un niño negro mutilado, y es que la gente hace tiempo que desconfía del poder entronizado y de

la fuerza; quiere creer en la fragilidad, en la sentimentalidad, y las mujeres -a pesar de todo- parecen en esto más creíbles. Se espera de su debilidad, la intermediación con el poder. Es posible que en la imagen de dulzura y paz se encuentre la raíz del éxito de Irene, y no tanto en el atractivo erótico que el machismo vernáculo ha exaltado.

Eva Duarte fue una mujer humilde, pero, sobre todo humillada. Humillada por una oligarquía que consideró inaceptable su presencia de niña en el entierro de su ilegítimo padre. Humillada por su insuficiencia como actriz, humillada por los medios a través de los cuales logró llegar a las promesas de la gran ciudad, humillada por el insulto cuando la alta sociedad no tuvo más remedio que tratarla. Humillada por la razón por la cual las mujeres han sido milenariamente humilladas: una razón sexual. Humillada como la princesa, adúltera confesa, a quien se retira el título de Alteza Real. Pero, curiosamente, a la gente, estos pecados no le importan. Si Diana fue o no amante de un subalterno -doble pecado-, si proyectaba casarse con un árabe, saltando por encima del racismo anglosajón, si se bañaba *topless* en alguna playa mediterránea -y bien podía permitírselo-, a sus súbditos no les importaba, como no les importaba a los descamisados el pasado ilegítimo y dudoso de Evita. Por el contrario, esas son las debilidades que las acercan, esas son las deshonras en los cuales el pueblo reconoce la presencia de la divinidad humanizada, de esa falta surge su virtud.

En esa humillación reivindicada reside precisamente el punto de encuentro del ciudadano común con las “celebridades”. Si la vida de las *celebrities* se desarrollara sobre un lecho de flores, serían, quizás, envidiadas, pero nunca veneradas. El culto nace de ese dolor sentido, de esa imagen sufriente. Contra las desnudas paredes luteranas de Westminster Abbey, brilla la belleza de Diana Spencer en las fotos depositadas frente a las rejas de los palacios y en las vitrinas de las tiendas, en los videos que a partir de ahora serán de hiperventa, íconos con

los cuales adornar los altares domésticos. Detrás de su sonrisa perfecta, el ciudadano común intuye el sufrimiento, la maldad de sus enemigos, el sacrificio silencioso, y en esa intuición se encuentra. Ella es aristócrata, bella, y famosa, pero en la niña abandonada por su madre, en la desconocida maestra, en la mujer engañada por el marido, y acusada, a su vez, de ser ella la engañante, en la joven deprimida, cualquier empleada de Harrods puede reconocerse, sin necesidad de ser novia del propietario. Eva Perón, visitando a los mandatarios, vestida en la elegancia de las grandes casas de la moda, fue una mujer de poder, pero el ojo común ve en ella a la hija desconocida por el padre, la desesperada avidez de la pobreza, la indefensión de la mujer sin estudios, y es fácil para un latinoamericano reconocer allí a su propia madre. Por eso creen en su palabra cuando les dice que ella ha conocido la miseria del barrio y la humillación del oligarca. Diana, en sus ojos tristes, consuela a los desafortunados, y ellos le creen porque les habla una desafortunada. Si su boda fue el espectáculo del siglo, su fracasado matrimonio fue la alcoba más visitada del mundo.

Y es que las heroínas, para serlo, requieren de los hombres. Su destino no es propio, es siempre vicario al de la celebridad masculina, pero por eso mismo son amadas, eso las acerca a las mujeres corrientes. Más allá de todas las virtudes personales de Diana Spencer, no sabríamos de ella si no hubiese sido elegida para esposa del Príncipe de Gales. Más allá de toda la habilidad política de Eva Duarte, si no hubiese seducido al coronel Perón, nada de ella habría quedado. El poder no reside en ellas originalmente, lo han ganado con sus encantos, pero una vez adquirido, su ejercicio les pertenece.

No será casual que ambas hayan quedado vinculadas con otros dos grandes iconos del *show business*. Evita, encarnada por Madonna; Diana, en la canción *A candle in the wind*, originalmente escrita para Marilyn Monroe. Mujeres también símbolos del origen popular trascendido, de la infancia dura, del

ascenso empedrado. Del destino de Madonna nada puede todavía ser concluido. En el caso de Marilyn sería injusto decir que no brilló con luz propia, pero ciertamente, parte de su mito es haber atraído a hombres tan dispares como Joe Di Maggio, Arthur Miller o los hermanos Kennedy. En todo caso, Marilyn creció como *sex-symbol*, como imagen de la mujer-objeto, de la mujer que, sin ser de nadie, parece ser de todos. La mujer que Hollywood convirtió en la hembra más apetecible de su época, y por ello, a diferencia de Evita y Diana, es un mito masculino, una diosa para hombres. Una diosa, también, del culto *gay*, en tanto su cuerpo adorado se transforma en fetiche que oculta la ausencia fálica. En todo caso, la princesa del más estirado reino se reúne con la modelo desnuda, en un compacto que producirá millonarios beneficios para la fundación que la recordará.

Las mujeres felices no tienen historia. Para verdaderamente convertir a la heroína en objeto de culto, este gran espectáculo que es el mundo, exige la tragedia. “La muerte enamorada, la muerte que temprano levanta el vuelo, el hachazo invisible y homicida”, que lloraba Miguel Hernández. Estas diosas contemporáneas viven en el éxtasis; queremos, pues, su agonía. Si Marilyn hubiese sobrevivido, sería una vieja gloria del cine, no un mito. Si Evita no muere en pleno ejercicio del poder, se hubiese desgastado la esperanza de los que de ella esperaban todo. Si Diana hubiese dulcemente perdido su belleza y juventud, envejeciendo junto a sus nietos, los fotógrafos hubiesen lenta e implacablemente dejado de asaltarla. Mueren devoradas estas mujeres. El cáncer, la avidez de Hollywood, la impiedad de los fotógrafos. ¡Quién sabe! La muerte en flor corona el relato, construye la leyenda. Hubo una vez una bella princesa que ahora duerme en un lago. Hubo una vez una mujer justiciera cuyo cuerpo incorrupto desapareció. Hubo una vez una estrella que no resistió las luminarias. Necesitamos que la historia termine para contarla. Para estar seguros de que ellas,

como todos, eran efímeras, que entregaron sus vidas por nosotros. El sacrificio es piedra fundamental de toda religión. Esta es la razón por la que Dios envió a su hijo entre los hombres, para que los acompañara en sus miserias, y finalmente, como ellos, muriera.

Pero de todo sacrificio queda un beneficio. En la fábula postmoderna no se desestima el imperativo hiperrealista, y el destino final de sus héroes y heroínas es el mercado. Nunca imaginó el Ché Guevara que su alegoría sería interpretada por alguien tan buen mozo como Antonio Banderas. Nunca imaginó Marilyn que sería más fotografiada muerta que viva. Nunca pensó la princesa que a su entierro asistieran más televidentes que a su boda.

En El otro cuerpo, Año 2. No. 15. Publicación del Ateneo de Caracas en El Nacional. Caracas, 4 de octubre de 1997

## Elogio de la intimidad

*Intervención en el Seminario “Mitos personales y pequeñas historias”.*  
*Caracas, Museo Alejandro Otero, 10 de junio de 1999*

Celebro la iniciativa del Museo Alejandro Otero de convocar este seminario sobre “Mitos personales y pequeñas historias” en estos tiempos de épica mayor en los que pareciera difícil rescatar un tiempo para la pequeña historia y mito individual que es la vida de cada quien, y no sólo la de los artistas y escritores. Quizá sea un museo el mejor lugar para ello porque, por más que hayan cambiado las propuestas museográficas, sigue pareciéndonos la sede de la conservación, el espacio privilegiado donde se guardan las cosas de la creación. Por otra parte, compartir con ustedes esta temática me permite contar pequeñas historias acerca de lo que en el fondo ha constituido la tarea de los que ya me he acostumbrado a llamar mis dos oficios: el psicoanálisis y la literatura; no importa el orden cronológico de los mismos que es bastante confuso para mí, como lo es también establecer cuál determina a cuál.

Cuando comencé a interesarme por el psicoanálisis, su lugar era, al menos en Venezuela, el de ser una disciplina muy confrontada tanto por su carácter individualista, y según se pensaba, opuesta o despreciativa de lo colectivista, como por su ilegitimidad en el terreno de la ciencia, muy tiranizada por el empirismo. Así que me tocó sostener una propuesta que era entonces, por decir lo menos, impopular; pasado el tiempo, si bien el psicoanálisis no ha mejorado demasiado su popularidad, ha encontrado su legitimación. Por el lado de la crítica a la no científicidad de sus planteamientos, ha perdido peso esta visión hegemónica experimentalista, y por el lado de las utopías colectivistas, su caída ha

levantado la sanción contra las teorías de tema menor, si es que el individuo es un tema menor. Por el contrario, la subjetividad ha alcanzado un estatus privilegiado, y la lectura subjetiva de la existencia, tomada en sentido amplio, ha cobrado un pleno espacio, incluso invadido el ensayo filosófico y, en cierta forma, el discurso artístico.

Así que encuentro, paradójicamente ahora que en lo personal he dejado de ejercer el oficio, una reivindicación del psicoanálisis que merece el lugar de haber sido la primera teoría sistemática acerca de la subjetividad, introducida en el pensamiento occidental por un hombre que ha dejado de ser llamado brujo o impostor por los inquisidores del pensamiento científico.

¿Qué tiene que ver Sigmund Freud con el tema de este seminario? Diría que todo. Freud inaugura una nueva manera de hacer historia cuando instala el valor de la biografía subjetiva. Descentra el modelo de verdad. Mira desde la intimidad hacia la intimidad. El primer Freud, en sus años decimonónicos, es un autor diríase más novelista que neurólogo, de pequeños relatos en los que a lo lejos leemos a Jane Eyre, o las Brontë, y también a un cierto Dostoyeski. Freud entra en la intimidad del salón burgués y descorre los visillos, elevando a la categoría de formulación lo que, a simple vista, era sólo un modo de vida, un aburrimiento, un *tedium vitae*, o un secreto de alcoba. En cierta forma, y a pesar de haber sido un caballero de discretas costumbres, profana la alcoba, lo sacrosanto de la privacidad burguesa, y borra la frontera entre la vida privada y la pública. Aristócratas, burgueses, profesionales liberales, empiezan a contar sus intimidades a quien, en principio, sólo garantiza escucharlas. Freud lleva a la teoría lo que era historia privada, o ni siquiera historia, sufrimiento privado, y apropiándose de ese sufrimiento, sin pedir permiso, lo convierte en revelación.

Ciertamente nada hay “científico” en el instrumental y espacio utilizados por este investigador *sui generis*. Instalado en el gabinete de consulta de su

domicilio, acompañado por su perro, se limita a escuchar los relatos entrecortados que le ofrecen las familias vienesas acerca de sus vidas, y, particularmente, de sus vidas sexuales. En efecto, de nadie sabremos tanto en lo que a la vida erótica se refiere, como de aquellas y aquellos jóvenes victorianos devorados por la literatura psicoanalítica en beneficio de las futuras generaciones. Porque Freud fue un conservador en su vida privada, de la que, por cierto y *malgré lui*, también sabemos muchos secretos, pero a la hora de relatar la intimidad, suya y de los otros, fue implacable. Nada dejó para la inocencia.

El gran aporte freudiano, visto a la luz de lo que entendemos por lectura subjetiva hoy, no es tanto si el complejo de Edipo es valedera explicación de la neurosis, o si su teoría de la angustia se compadece de los padeceres contemporáneos. Estas son las piedras de un edificio construido desde una visión modernista, y por lo tanto, en decadencia. Lo que resiste es la descentración del modelo de verdad, la recreación de la historia íntima, la deconstrucción de la historia, colectiva e individual, como elogio y coherencia. Baste señalar que ya anciano se permitió dudar de la existencia de Moisés, y en el caso de haber existido, de su condición de israelita, lo que es bastante dudar para un judío. Quiero decir con esto que Freud, desde los inicios de su teorización, comienza a construir la noción de mito individual como sostén de la subjetividad y a desmontar que, detrás de la versión que cada quien quiera hacerse de sí mismo, existe otra pequeña historia, que tiene la endemoniada particularidad de no pertenecernos, de aislarnos, de exilarnos de nosotros mismos, pero que es precisamente en la que verdaderamente somos. Esta incomodidad tuvo su precio.

Mientras tanto, como Robinson Crusoe, me instalé lo más cómodamente posible, en mi isla desierta. Cuando miro

retrospectivamente hacia esos años solitarios, lejos de las confusiones y presiones de hoy, parece una época gloriosa y heroica. Mi “espléndido aislamiento” no estuvo desprovisto de ventajas y encantos (XIV: 22).

Mientes un poco, viejo Freud, podríamos decirle. Ese “espléndido aislamiento” del que habla, y cuyo origen después ampliaré –por cierto, en inglés en el original, lo que no era frecuente en sus escritos- es la consecuencia del desprecio al que se vio sometido en los primeros años de su carrera, y que nunca desapareció del todo. Se refiere así a la época en la que estaba casi por completo execrado del medio médico y científico de Viena. Hacia 1902 comienza a agrupar a algunos prosélitos y progresivamente se instala la “sociedad de los miércoles”, llamada así por el día fijo de en el que un grupo nunca abultado de médicos judíos y algunas personas de cultura, se reúnen en su casa para discutir los “descubrimientos” del psicoanálisis. Pero Freud, a causa del antisemitismo reinante, había sido un joven educado a la defensiva, y concluye que si bien se sentía hondamente frustrado por el olvido y burla de sus contemporáneos, ese aislamiento le permitió crear su teoría sin tener que defenderse de los ataques.

¿Cuándo inventó Freud esa frase que es famosa en la historiografía psicoanalítica de la “época gloriosa del espléndido aislamiento”? La inventó escribiendo la siguiente carta:

Querido Wilhelm, muchas gracias por tus palabras cordiales. Son tan halagadoras que casi creo en parte de ellas –si estuviese en tu compañía. Sin embargo, veo las cosas un poco diferentes. No tendría objeción al hecho del

“espléndido aislamiento” si no fuese un poco demasiado lejos y no estuviese también entre tú y yo (1900: 412).

En los años que van de 1887 a 1904 Freud y Wilhelm Fliess mantuvieron una abundante correspondencia que hasta 1985 no hemos podido conocer completa, o casi completa. Más allá de otras consideraciones, Fliess era un hombre mediocre y un médico estafalario. Había elaborado algunas teorías absolutamente inconsecuentes y extraviadas, de aplicación poco recomendable para sus desafortunados pacientes, pero he aquí que Freud, en su pequeña historia, lo elevó a la categoría de mito. Lo quiso genial, único interlocutor, amigo privilegiado, y así lo mantuvo hasta que circunstancias no demasiado claras dieron al traste con la amistad y el epistolario. Fliess, sin embargo, merece un lugar en la historia del psicoanálisis porque su presencia constituyó para Freud un lugar simbólico, un Otro, un espacio para hablar consigo mismo, una defensa contra el sufrimiento del espléndido aislamiento, y un espacio para la creación.

Freud escribe para Fliess, le comunica con fervor sus observaciones, magnifica sus respuestas, que, por cierto, destruyó o dijo haber perdido, y en fin, logra suponer a través de esa correspondencia, que no está solo en su espléndido aislamiento. Sería arriesgado afirmar que Freud no hubiese sido el mismo sin Fliess, pero quizá podríamos pensar que el acto de escribir aquellas cartas en las que se mezclan detalles de su práctica clínica, la salud de sus hijos o los horarios de los trenes, se convirtió en elemento esencial de la construcción del psicoanálisis. Fue el espacio de la soledad, distinta al aislamiento, y que constituye un estado esencial para la creación.

Saltemos unos años para introducir a otro psicoanalista, Donald Winnicott. Dice Winnicott:

Si bien la capacidad para estar solo es fruto de diversos tipos de experiencias, sólo una de ellas es fundamental, sólo hay una que, de no darse en grado suficiente, impide el desarrollo de dicha capacidad: se trata de la experiencia, vivida en la infancia y en la niñez, de estar solo en presencia de la madre. Así pues la capacidad para estar solo se basa en una paradoja: estar a solas cuando otra persona se halla presente (31).

Winnicott, quizá un hombre solitario -no lo sé pues conozco poco de su biografía-, era inglés, educado en el protestantismo no doctrinario, y podríamos inferir, un valorador de la vida privada, del individualismo, de la libertad de conciencia. Fue primero pediatra, y uno de los pocos psicoanalistas que no consideran a las madres como causa de la desdicha de los hijos. Era, si se quiere, un hombre con una visión de la vida más esperanzada que la freudiana, inventó el concepto de “madre suficientemente buena” -*the good enough mother*- que es bastante consolador. Muestra de su fe en la humanidad fue que durante los años de la guerra sostuvo un programa de radio en la BBC para ayudar a las madres en la crianza práctica de los niños. Concede a la soledad una apreciación positiva, muy diferente a la que nosotros, desde nuestros códigos más dados a la convivencia y ruidosidad, vemos como un estigma, o en todo caso, una carencia. Afirma así: “Únicamente al estar solo será capaz el niño de descubrir su vida personal”. Y también lo siguiente: “la capacidad para estar solo es casi sinónimo de madurez emocional”.

Pero, ¿qué es la soledad para Winnicott y qué tiene que ver con las cartas de Freud a Fliess?

Parte del análisis de la frase: *Yo estoy solo*. *Yo* es un planteamiento topográfico, es la afirmación del sí mismo como unidad, fuera del mundo exterior que queda repudiado, y permite así la existencia de un mundo interiorizado. *Yo estoy* se refiere inicialmente a un individuo que existe, pero sin defensas, potencialmente paranoico. Si *yo estoy* es porque alguien me protege. Alguien –la madre- que existe en la conciencia hace que *yo esté*. *Yo estoy solo* es una evolución del estadio anterior en la cual el niño comprende la existencia continuada de la madre que le permite disfrutar del juego a solas en su presencia. Sin esta vivencia de seguridad continuada que brinda la presencia de otro, aunque ese otro no esté interactuando, el niño queda librado a una vivencia de desorientación y defensa que le impide, no sólo disfrutar del juego sino de la exploración de sí mismo. En el tiempo, por supuesto, la presencia física se hace prescindible.

Esta paradoja de Freud escribiéndole a un amigo que nunca estuvo en capacidad intelectual de “jugar con él”, pero cuya existencia le produjo una certeza de “existencia continuada” es, me parece, el punto donde confluye la intimidad y la creación. Sin embargo, falta un aspecto que me gustaría añadir y es el de la creación propiamente literaria, pues si bien Freud fue un gran escritor y un gran lector, no era su propósito la literatura.

En mi ayuda acudió María Zambrano. Creo mucho en el azar de la lectura, en la casualidad de que un libro que siempre ha estado ahí y no hemos leído, o no recientemente, se tropieza en la revisión de los estantes de la biblioteca, y se abre, más sorprendentemente aún, por la página adecuada. Así me ocurrió con “Hacia un saber sobre el alma”, que quizás había leído fragmentariamente pero no, desde luego, el artículo que quiero comentarles y que se titula: “Por qué se escribe”. Es sorprendente porque su autora no tenía más de 26 años cuando lo escribió y fue “el primero que se atrevió a publicar” en la Revista de Occidente, el año 1933,

poco antes de que supiera que su vida sería para siempre “la inmensidad del exilio”.

Podríamos decir, en retrospectiva, que la vida de María Zambrano fue un largo espléndido aislamiento, y que cuando anciana regresó a España a mediados de los años ochenta, había escrito una importante obra ensayística y poética pero quizá sin lo que personalmente consideraba la “gloria”, la comunidad espiritual con el público, que para ella, sin duda, era una comunidad con el pueblo español, la cual sólo recuperó a través de una colección emblemáticamente titulada, “la memoria rota”. Y sea esta también la ocasión de recordar que fue gracias a la generosidad de una venezolana, la fotógrafa Fina Gómez, como María Zambrano pudo escribir, y quizá subsistir, durante la última parte de su exilio en Suiza.

Pero cuando publicó “Por qué se escribe” era una joven profesora de filosofía, militante socialista, y seguramente muy orgullosa de que su admirado profesor José Ortega y Gasset le hubiese hecho el honor de incluirla en su prestigiosa revista. Entonces su elogio de la soledad (31-38) era puramente literario, aunque a lo mejor refugio existencial para lo que habría de venirle.

Escribir es defender la soledad en que se está, es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.

Pero es una soledad que necesita ser defendida, que es lo mismo que necesitar de justificación. El escritor defiende su soledad, mostrando lo que en ella y únicamente en ella, encuentra.

Toda comunicación, dice más adelante, es una derrota. Hablamos, nos defendemos del momento, y a la larga, los momentos nos vencen. El escritor, pareciera, es alguien que no se conforma:

Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente.

En el aislamiento efectivo descubre relaciones entre las cosas que la comunidad con los otros no nos permite encontrar. Para encontrarlas, únicamente la soledad abre el camino.

...partiendo de nuestro ser en recogimiento, irán (las palabras) a defendernos ante la totalidad de los momentos, ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida íntegra.

Pero el aislamiento es también comunicable:

Mas las palabras dicen algo. ¿Qué es lo que quiere decir el escritor y para qué quiere decirlo? ¿Para qué y para quién? Descubrir el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor.

Entramos aquí en un enigma. ¿Qué es un secreto para María Zambrano? Su respuesta no termina de iluminarnos:

Lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad...La verdad de lo que pasa en el secreto seno del

tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse...esto que no puede decirse, es lo que tiene que escribirse.

Freud hubiese estado de acuerdo. Lo que tiene valor es lo no dicho, la palabra que escapa en el ruido de la comunicación. La palabra llena, diría Lacan, que debe escogerse de la ruidosa presencia de la palabra vacía.

...el sino de todo aquel que primeramente tropieza con una verdad es encontrarla para mostrarla a los demás y que sean ellos, su público, quienes desentrañen su sentido.

Esto nos lleva a Lyotard, sin saberlo, años después. A la noción de “anunciación” de la verdad estética, la verdad con efecto de sentido, aquello que se rescata de la nada. Pero, ¿de qué tamaño es esa verdad?, ¿de qué materia está hecho el secreto, la verdad que ha encontrado el escritor en su soledad? ¿Y cómo se produce ese descubrimiento?

En su soledad se le descubre al escritor el secreto, no del todo, sino en un devenir progresivo. Va descubriendo el secreto en el aire y necesita ir fijando su trazo para acabar, al fin, por abarcar la totalidad de su figura.

Algo sabemos, pues, de esta difícil aproximación. El secreto no está *allí*, esperando al escritor, es una construcción de la misma escritura, una anunciación que se revela en el propio acto de escribir, desde su misma soledad, desde el propio acto de intentar apropiarlo. No es una verdad *a priori* sino una verdad en

construcción, una palabra en el proceso de devenirla. No se encamina, entonces, el escritor a una profunda región en la que se encuentran las verdades; más humildemente en su aislamiento efectivo intenta pasar al aislamiento comunicable.

Y es que el escritor no ha de ponerse a sí mismo, aunque sea de sí de donde saque lo que escribe. Sacar algo de sí mismo es todo lo contrario que ponerse a sí mismo.

Puesto que Zambrano invita al lector a desentrañar el sentido de la verdad, intentémoslo, aunque sea precariamente. Sacar de uno sin “ponerse” uno, ¿cómo podría hacerse eso? Utilizar la propia intimidad, la pequeña historia que nos escribe, para devolverla en forma de verdad, sin por ello transformarnos en protagonistas. Acaso la obra de Roberto Obregón que aquí nos convoca, sea un camino para recorrer esa idea formulada mucho antes. En sus enigmas, sus claves, los códigos cifrados, casi geoméricamente, como en el cuadriculado de un cuaderno escolar, las siluetas vacías, intuimos más que sabemos que el artista “saca” de sí sin “ponerse”. Habla de un secreto y lo comunica. Pero, me pregunto, ¿no será ésta demasiada pretensión por parte de los creadores? Depende, podríamos decir, del alcance que atribuyamos a nuestro secreto.

Puro acto de fe el escribir, y más, porque el secreto revelado no deja de serlo para quien lo comunica escribiéndolo. El secreto se muestra al escritor, pero no se le hace explicable;

Quizá la única modestia posible sea aceptar que la dimensión de verdad de nuestra pequeña historia no viene dada por nuestra voluntad y nuestro propósito.

Quizá la fatuidad de un escritor consista en creer que es dueño de su secreto, de lo acontecido en el silencio de su vida. Es otro el dueño:

Lo que se publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital.

Quizá sea sólo para eso.

### **Obras citadas**

Freud, S. (1914). Historia del movimiento psicoanalítico. Londres: SE XIV

Mussaiev, J. (ed). (1985). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*.

Winnicott, D.W. (1958) “La capacidad para estar a solas” en *El proceso de maduración en el niño*. Barcelona: Laia, 1975

Zambrano, María (1933). “Por qué se escribe” en *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987