

LECTURA >> EL CÓMPUTO DE LOS DÍAS (HOJAS DE HIERBA EDITORIAL)

Modo Shepard

A la prolífica obra de Sam Shepard (1943-2017) como dramaturgo —más de cincuenta obras publicadas, numerosos reconocimientos, un Premio Pulitzer y la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Letras, entre ellos— hay que añadir otras trayectorias: actor, guionista de cine, músico, cronista y excepcional narrador. Las notas que siguen se refieren solo a cinco de sus libros de narrativa, a propósito de *El cómputo de los días*, traducido por Javier Calvo, recién publicado por Hojas de Hierba Editorial (España, 2024)

NELSON RIVERA

Crónicas de motel (1985)

No tengo respuesta a la pregunta de dónde comienzan y dónde finalizan los libros de Sam Shepard. De los cinco que hablo aquí —*Crónicas de motel*, *El gran sueño del paraíso*, *Yo por dentro*, *Espía de la primera persona* y *El cómputo de los días*—, quiero decir: parecen provenir de algún lugar incierto, pasan frente a nosotros fugaces y continúan su andar improbable. Continúan. Momentáneas apariciones rodeadas de silencio.

••

Cuando *Crónicas de motel* fue traducido al español en 1985, resultó evidente: era distinto. Aquella secuencia de narraciones breves, poemas y miniaturas apenas esbozadas; aquel paso por carreteras y moteles en los límites; aquel mundo rural o semirrural disperso en la inmensidad estadounidense; aquel mundo de vehículos, sonidos lejanos y frágiles recuerdos a punto de extinguirse; aquellas escenas casi impronunciables y de pocas palabras constituían una estética, un modo Shepard.

••

“Me duché con agua fría en el Best Western Motel de Arcadia, justo enfrente de la pista de carreras de coches. Anduve desnudo por la habitación, dejando gotear el agua en la alfombra anaranjada, dudando si conectar o no la TV, mirando, sin descorrer del todo las cortinas, los coches aparcados delante de las habitaciones, cada uno aparcado en el número correspondiente a su habitación. Abrí mi mapa de carreteras Rand McNally, lo extendí sobre la cama y me quedé mirando el estado de Wyoming. Pasé el dedo por la serranía Big Horn”.

••

El modo Shepard es fragmentario, móvil, casi inaprensible. Recopilación de hechos o circunstancias inconclusas. De seres separados del mundo. Una voz recuerda, en cuatro cortos párrafos, un viaje de infancia en el asiento trasero de un Plymouth. En una especie de lejana pradera (seguramente un parque) hay unos grandes dinosaurios de yeso, iluminados desde abajo. Junto a su madre, que tararea en voz baja, camina entre las patas de los animales. Las dos últimas frases: “No había nadie. Solo nosotros y los dinosaurios”.

••

Sin embargo, *Crónicas de motel* desborda el marco de lo autobiográfico, como si los recuerdos se abandonaran a las sirenas de la imaginación. En el modo Shepard autobiografía y ficción se atraen. Comparten una melancolía esencial. Habitan una zona fronteriza desdibujada. Pasan de un lado a otro, hasta este extremo: se pierde el sentido de qué es memoria y qué imaginación. Se desplazan por un campo sin señales. No les importa la posible perplejidad del lector. Importan las obsesiones del narrador (como la recapitulación, no siempre satisfactoria, de su trabajo como actor).

••

El imaginario del padre militar. El cuerpo como sismógrafo del mundo. Gajos de memoria que parecen caer del techo como cae un insecto en la sopa. La imposibilidad de regresar, una vez que se ha emprendido el camino. Los agobios y movimientos incontrolados de la psique (“de repente, empiezo a tener vivas premoniciones”). La sensación, como el ir y regresar de las mareas, de que todo ha quedado atrás, pero que el viaje, porque está dirigido a ninguna parte, debe continuar. El sorpresivo punto y aparte en algunas narraciones, donde el flujo simplemente se detiene, quizá porque saber más podría conducirnos hasta los demonios.

El gran sueño del paraíso (2004)

Proximidades de Oakdale, California. Un hombre llega a una finca. ¿Acaso un veterinario? Viene a reeducar a un caballo indomesticable, que su dueño ha comprado en una feria. Reeducar significa tenderle una trampa al animal y someterlo a un shock, que se ejecuta con explosiva violencia. El visitante celebra el resultado de su intervención. El dueño cree que el caballo ha muerto. Insulta al especialista. Pero el caballo se levanta. No opone resistencia cuando, cogido por la crin, lo conducen a su corral. Dice el domesticador, casi al final de “El hombre que curaba a los caballos”: “Los caballos son como los seres humanos. Tienen que conocer sus límites. Una vez los descubren son felices sencillamente pastando el campo”.

••

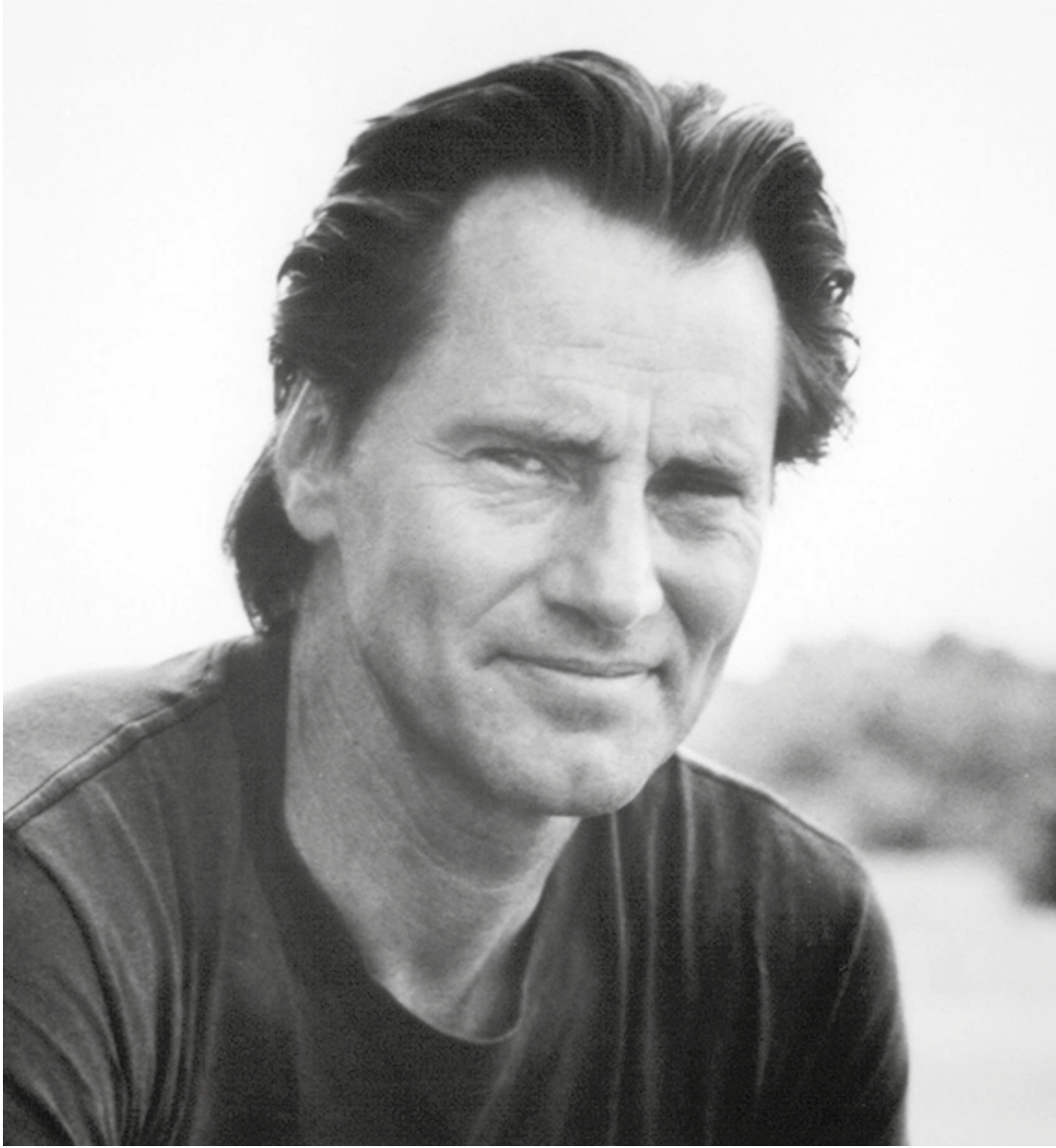
Está en los dieciocho relatos reunidos en *El gran sueño del paraíso*: formas de irritabilidad explícita o a punto de estallar. Diálogos imposibles (no sé si en el Shepard dramaturgo reaparece con tanta insistencia la idea de que en toda conversación subyace algo absurdo: o colapso o desvanecimiento). Vastos campos, coches, camiones, caballos, olores de intensidad animal, deseos que no encuentran una ocasión para posarse, obcecados solitarios, algún personaje que no se rinde y habla solo en el transcurrir de una carretera sin fin, hasta que un halcón se estrella contra el parabrisas. Lugares que no es posible asociar a nada que no sea una pérdida.

••

En “La puerta hacia las mujeres” la secuela de la devastación: un hombre abandona su hogar. Al partir, deja sus bienes en el sótano: ropas, mantas de caballo, aperos, fotografías, papeles de una vida, objetos que hablan de sus aficiones. Al marcharse, llueve durante cinco días. El sótano queda sumergido bajo las aguas y el barro. A los meses, del lugar se levanta el hedor de la podredumbre. Con la ayuda de una amiga y una botella de vodka, la esposa embala toda esa carga, cajas y cajas de materia descompuesta (cabe decir, compostaje de una vida, residuos del paso de los años), y se lo envía con una empresa de transporte. Existencia convertida en maloliente descomposición.

Yo por dentro (2018)

Yo por dentro —titulada originalmente *The one inside*— es el libro de un hombre que no termina de caer rendido al sueño. Transcurren las



SAM SHEPARD EN MAGNOLIAS DE ACERO

horas de la madrugada y está en su cama. Se sumerge en el pasado. Se desplaza de la vigilia a la somnolencia. De la nitidez a la escena onírica. Algunos hechos parecen comprensibles, narrables. Otros se agolpan en imágenes fulminantes: frases, pequeños episodios que no tardan en disolverse. El narrador es como un hombre con las piezas de un rompecabezas incompleto y roto.

••

El que narra no es otro que Shepard: piezas cortas de melancólico desgranar, preguntas que no tienen respuesta, el tumulto interior de los perdedores. La sensación de que la esperanza ha quedado atrás. Y que, en la ruta que sigue, todo es incierto. Como si nos dijera: a fin de cuentas, el humano es el capricho de la indefensión.

••

Yo por dentro son desplazamientos del modo Shepard: recapitulaciones del dolor, la perplejidad, las figuras fantasmales, los aplazamientos. Son paisajes Shepard: el Estados Unidos periférico, carreteras que se diluyen en la lejanía, geografía inabarcable por la que transitan hombres solitarios. Y están las obsesiones Shepard: el padre, engranaje capitular de estos ejercicios de la memoria; las piezas casi irreconocibles de sus recuerdos como actor; las mujeres, cuyas marcas no desaparecen nunca. Y está la inquietante historia de Felicity, que emerge y desaparece como un espectro en el transcurrir del libro, una jovenzuela amante del padre, que también lo sería del narrador.

••

Escribe la compositora y artista Patti Smith, en el irremplazable prólogo de *Yo por dentro*: “Toda su vida le han cautivado, confundido y divertido las mujeres, le han atraído y obligado a evitarlas. Pero al final no se trata tanto de las mujeres como del alma cambiante del narrador. Recorremos las espirales de su mente prismática, su corazón cansado, no a través de la confesión, sino de una sinceridad poderosa, una fascinación por la indiferencia. Lo cierto es que quizá esté cambiando pero sigue siendo el mismo, el chico que corre, el adolescente emancipado, el hombre colérico al que traicionan los músculos” (la última frase se refiere a la enfermedad neuromuscular degenerativa que le causaría la muerte a Shepard).

••

Aunque la memoria siempre tambalea, Shepard me hace pensar que hay cosas que no pueden olvidarse. Y aunque vivir es también cargarse

de desechos, algo de la masa de lo perdido, de lo superado, de lo que pertenece a otro tiempo, sobrevive y reaparece. Y no sabemos por qué.

Espía de la primera persona (2023)

Un hombre transcurre los días sentado en una mecedora. Bajo su vieja gorra de béisbol, se mece. Desde el otro lado de la calle, alguien le observa (“Alguien quiere saber algo de mí que ni siquiera yo mismo sé”). Al salón donde permanece a lo largo de los días, entran y salen los que atienden al hombre de la mecedora (es Shepard o su proyección, tomado por la Esclerosis lateral amiotrófica: “tiene algún problema en las manos y los brazos. Me he fijado en eso. Manos y brazos no le funcionan bien”).

••

Sin embargo, quien le observa no es otro. Es la misma voz narrativa, que observa y se observa. Por esta variante del doble camina esta brevisima y heroica narración final de Shepard, que escribió cuando ya ni siquiera podía sostener un lápiz, en días en los que se aproximaba a su muerte.

••

Aquí está el Shepard de siempre —el narrador que mira el mundo con el lente salvado tras sucesivas tormentas—, pero sutilmente distinto: como si unas ráfagas de viento se hubiesen llevado consigo la niebla que desciende sobre la memoria, como si hubiesen arrastrado algo del polvo —áspero polvo— que envuelve los hechos del pasado.

••

En algún texto, casi en la mitad de su corto recorrido, anota su fe literaria: “Hay momentos en que no puedo evitar pensar en el pasado. Sé que es en el presente donde hay que estar (...), pero a veces el pasado se presenta sin previo aviso. El pasado no aparece por completo. Siempre reaparece por partes. De hecho se desmenuza. Se presenta como si hubiera vivido de forma fragmentaria”.

••

Y dos párrafos más adelante, toma esta inusitada posición: “La experiencia del presente es de anonimato. De absoluto anonimato. El modo en que el sol toca el pavimento. El modo en que te toca los pies desnudos. El modo en que una caída de perro se aplasta entre los dedos de tus pies”.

(Continúa en la página 2)

HOMENAJE >> ISMAÍL KADARÉ (1936-2024)

El poder tras la obra de Ismail Kadaré

Ismaíl Kadaré (1936-2024) fue novelista, poeta y ensayista. Nada menos que uno de los grandes clásicos de nuestro tiempo, cuya obra narrativa indaga en los mitos y la historia, en las tradiciones y la vida bajo el poder totalitario. En 2009 fue reconocido con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras

TAL LEVY

Aunque millones de lectores de todo el mundo no han puesto un pie en Albania, así que conocen el país de las águilas gracias a las novelas de Ismail Kadaré. Con una prolífica obra que ha sido traducida a más de 40 idiomas, su innegable talento le llevó a figurar insistentemente entre los candidatos al Premio Nobel de Literatura, pero el pasado 1 de julio se sumó a la lista de “nobelables” a quienes primero les alcanzó la muerte que ese merecido reconocimiento.

El expediente Kadaré

La obra narrativa de Kadaré puede ser vista como si se tratara de un gran expediente que el lector debe consultar, interrogar, para despejar sus muchos enigmas. Leerla es ir tras la verdad, siguiendo el rastro de un jinete desconocido o de un general que comanda a un ejército muerto. Es intentar descifrar lo que oculta en su amarillar la sangre que mancha una camisa o que salpica la manta que cubre a un supuesto cadáver. Ir atrás, a los orígenes, al nacimiento de la épica y, a un tiempo, descubrir lo que un viejo caballo o un héroe mítico nos tiene que decir. Y toparse con muertos que vuelven a la vida, pero también con vivos que parecen más bien muertos al entrar en el engranaje del poder. Sobre todo, es presenciar en primera fila el enfrentamiento de un pequeño país asaltado por otros más grandes, pero también ver a un hombre, solo,

enfrentado a un Estado todopoderoso o a leyes de inexorable cumplimiento, y bajar al mismísimo infierno, pero más que llamas, encontrar allí nieve, frío, lluvia, viento.

Es pararse frente a una pirámide y descubrir que fue creada para mantener ocupada y sometida a la población ante su avasallante y misteriosa presencia. Adentrarse en los laberintos de un palacio desde donde se busca controlarlo absolutamente todo, incluso los sueños, y no poder desviar la mirada de una cabeza cortada dispuesta en pleno centro, en un nicho que ciertamente es de la vergüenza. Y al intentar apartar la mirada, que los ojos escuezan. Entonces, consuela pensar que en sus novelas muchas veces los ciegos son videntes, pero mejor no lo digamos muy alto pues también abundan los espías.

Así mismo, es prestar oídos a un sinfín de rumores y de maldiciones, pero, de igual manera, constatar hasta dónde se puede llegar con tal de dar cumplimiento a una promesa y conocer el singular modo de ser de un pueblo.

Todas sus obras no son más que una sola, que configura a partir del misterio y del universo simbólico del poder absoluto, de las metáforas de la opresión, de su crudo clima, en un país que debió resistir para poder sobrevivir.

En las novelas de Kadaré hay una variedad de significaciones, una multiplicidad de sentidos en el uso del misterio, que sirve para enhebrar cada una de las tramas y que apuntan hacia la opresión en general y hacia el totalitarismo en particular.

En esa magna obra que es *Los orígenes del totalitarismo*, Hannah Arendt ofrece las claves sobre cómo operan los regímenes totalitarios, y estas pueden reconocerse en la narrativa kadareana. Entre esas llaves que abren una misma cerradura: la arbitrariedad del terror como arma de gobierno, que permite subyugar a masas de personas y que va más allá de la mera implicación psicológica; la inocencia de quien está atrapado en una maquinaria de horror y no puede escapar a sus designios; la policía secreta abocada a detener a la población más que a descubrir delitos y completamente sujeta a la voluntad del Jefe al ser guardiana de su proyecto en marcha; la dominación total; el misterio como criterio para la selección de temas de la propaganda política, que atenta contra el sentido común allí donde este ha perdido validez; la creencia de que todo es posible, tanto que surge la noción de delito posible y la población es sospechosa por su misma capacidad de pensar; la búsqueda constante de transformar la realidad en ficción, por lo que sus fronteras están enturbiadas; la evasión de la realidad; la separación entre la autoridad real secreta y la representación abier-

ta y ostensible; la jerarquía secreta de poder; el misterio en torno a los organismos e instituciones de gobierno; el secretismo que rodea al Jefe, sumido siempre en un misterio impenetrable; el monopolio del poder; la omnipotencia que lo abarca todo y la conquista mundial a largo plazo que presupone un proyecto totalitario.

El totalitarismo no solo signó la vida de Albania y de Kadaré, sino también el mundo recreado en sus novelas.

El pasado, espejo del presente

La elección de un tiempo pasado para describir el presente se relaciona en el caso de las novelas kadareanas con el contexto social de su autor, que pasó buena parte de su vida como narrador, ensayista y poeta inmerso en un sistema dictatorial, bajo la presión vigilante y constante de la censura.

Kadaré se traslada al Imperio Otomano en novelas como *El firmán de la ceguera*, *El nicho de la vergüenza* y *El Palacio de los Sueños* para dar muestra de su tiempo bajo la dictadura del proletariado. Se pueden trazar analogías entre el afán dominador de los turcos reiterado en esta última obra, por ejemplo, y el orquestado por los comunistas en la época en que Kadaré escribió el libro, además de que el Palacio de los Sueños en sí, como organismo controlador y omnimodo, bien puede equipararse al de la Sigurimi o policía secreta, pilar del régimen comunista.

Muchos son los paralelismos que se pudieran delinear, pues así como bajo el dominio turco a los albaneses no les estaba permitido el uso de su lengua materna, incluso ya entrado el siglo XX cuando sus vecinos ya podían hacerlo; el dictador Enver Hoxha también de algún modo mantenía en cuarentena el libro, los pensamientos, en esos fondos reservados de la Biblioteca Nacional (que tenían la letra R pues estaban prohibidos y la posesión o difusión de esos títulos estaba condenada con hasta diez años de cárcel según el Código Penal de la República Popular Socialista de Albania) como temiendo, tal vez, que algún extraño virus se espaciera y pusiera en peligro su régimen.

El universo narrativo de Kadaré se sirve del acervo balcánico: mitos, fábulas y leyendas de distintas épocas para explicar el presente.

Inspirada en el combate entre aqueos y troyanos, del que había oído hablar por primera vez de niño en boca de su tío, Kadaré propone en las páginas de *El monstruo* una peculiar revisión del mito del Caballo de Troya, que guarda un secreto, así como él, suponemos, mantuvo el suyo, que le permitió de cierta forma coquetear con la misma cúpula del poder que lo glorificó tanto como sometió sus obras a censura.



ISMAÍL KADARÉ / ARCHIVO ESTATAL DE ALBANIA

El traductor al castellano de la mayor parte de sus libros, Ramón Sánchez Lizarralde, catalogaría como un acto de supervivencia esa suerte de malabarismo o, como se me antoja imaginar, ese caballo-estratagema que llamaría por fuera al encantamiento, mientras por dentro escondería la rebelión creadora.

Kadaré argumentó en más de una oportunidad que durante el régimen comunista el único tipo de disidencia posible, para no terminar en la cárcel o ejecutado, era la resistencia silenciosa de los artistas que se atrevían a crear libremente, ignorando los dogmas y la propaganda del realismo socialista.

Visión antitiránica

La fama de este patriarca de las letras albanesas, que fue reconocido con el Man Booker Internacional 2005, el Príncipe de Asturias de las Letras 2009 y el Premio de Literatura de Jerusalén en 2015, no se circunscribe a su país natal, sino que lo trasciende.

El novelista partió de los acontecimientos que han marcado el devenir histórico de Albania, país constantemente atacado por sus vecinos y que padeció durante medio siglo una de las dictaduras más atroces, que lo separó del mundo, así como 500 años de un dominio otomano que buscó doblegar a todo un pueblo y su cultura.

De la historia albanesa proviene la materia prima que el narrador luego conforma literariamente. Así, la resistencia de Skanderbeg contra los turcos es recogida en *Los tambores de la lluvia*; el trepidante año de 1914 en Albania y sus consecuencias, en *El año negro*; el mes de noviembre de 1944 y la toma de Tirana por parte de los comunistas liderados por Enver Hoxha, en *Noviembre de una capital*; la fuga de albaneses durante la dictadura comunista, en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*; la transición democrática, en *Frias flores de marzo*; y los sucesos acaecidos el 1 de abril de

1981 en Kosovo, en *El cortejo nupcial helado en la nieve*.

En las novelas de Kadaré, el enfrentamiento no se reduce al de un pequeño país constantemente asaltado por otros más fuertes y poderosos que él y su intento por preservar su cultura, sino que va más allá, también a aquel que subyace entre el individuo y un Estado omnipresente, que todo lo puede y todo lo envuelve, en esa visión antitiránica que predomina en buena parte de sus historias y que recuerda la obra esquiléa.

En *El Palacio de los Sueños*, el tío del protagonista lo deja claro: “La vida de un hombre queda perturbada para siempre una vez que se encuentra atrapada en los engranajes del poder, pero eso no tiene parangón con el drama de un pueblo entero prisionero de ese mecanismo”.

Kadaré encendió su voz de alerta, su visión acerca de lo que sucede en los regímenes totalitarios, toda vez que los examinó desde adentro, desde sus íntimas contradicciones y las expresiones más funestas: el terror, la condena, la muerte.

En sus obras no es importante tan solo lo que sucede, sino dónde sucede, pues, por una parte, le permitió al autor dar cuenta sobre la Albania que él sabía de sobra es tan desconocida, misteriosa y mirada con indiferencia por el mundo; y, por otra, difundir su visión de que el poder opresor es igual en cualquier lugar al ser sus diferencias meramente formales. Esa es la verdad que guarda el mundo contemporáneo: la monstruosidad del hombre que concentra el poder.

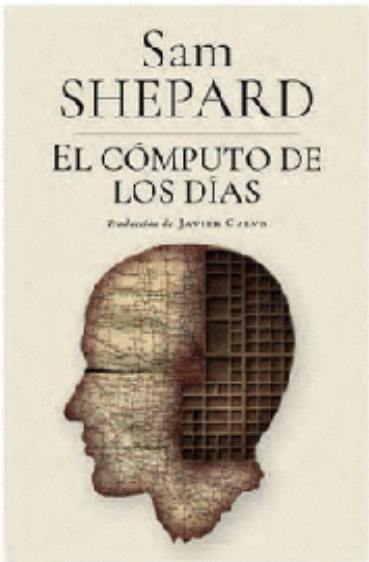
La misteriosa terquedad de los hechos que insisten en repetirse una y otra vez en sus novelas acentúa una percepción del tiempo cíclico en la que renace el uso malsano del poder y que sirve para alertar sobre la recurrencia del crimen, que no ha podido ser conjugado en tiempo pasado pues, como señalaba Kadaré, no ha sido expurgado a punta de arrepentimiento. ☛

Modo Shepard

(Viene de la página 1)

★★

En *Espía de la primera persona* (publicado en inglés el 2017, año de la muerte de Shepard), las escenas están más iluminadas, recortadas con precisión. En los mínimos relatos se cuela, a veces, el hombre que repasa la vida con instrumentos de largo alcance: “Qué es lo que te desmoraliza, lo que te hace pensar que nunca lo conseguirás, que nunca conseguirás nada. No sé qué es. La monotonía. La rutina”. Hablan del tratamiento y el narrador pregunta: “¿Hay algún modo de sanar el presente?”.



El cómputo de los días (2024)

Si tuviese que encerrar *El cómputo de los días* (Hojas de Hierba Editorial, España, 2024), en una palabra, escribiría “muestrario”. Muestrario Shepard: de hilos sueltos dejados en las carreteras. De las escenas de soledad sobrecogedora donde el narrador se aproxima a sí mismo. De los raptos de melancolía que vibran en el aire a punto de desaparecer en la fragilidad de los recuerdos. Del paso por decenas de carreteras y hospedajes. De simulaciones inútiles, escenificadas en un mundo en declive. De personajes sumergidos en sus insondables misterios o en sus ficciones o próximos a ser doblegados por todo cuanto bulle en sus pensamientos. “Al-

guien me contó una vez que los griegos habían inventado un elixir mágico para expulsar el recuerdo de todos los sufrimientos y dolores”.

★★

Como en otras de sus obras narrativas, se suceden relatos (por ejemplo, la historia de la cabeza de un decapitado, que reaparece cada tanto), poemas, esbozos de recuerdos, misceláneas y breves diálogos de seres que habitan en los lindes. Shepard no rehúye a la cotidianidad, a la que faculta de connotaciones líricas.

★★

“Aquí tumbado escuchando a mi hija cazar mosquitos en la habitación de al lado; dándose palmadas en el suelo. Esta noche las olas son más suaves: casi lamen la arena. Se ha apagado el viento. Hay alguien poniendo música euro-disco repetitiva de ninguna parte en la puerta de al lado. Lo único que puedo distinguir es la línea amortiguada de los bajos. Las palmadas de mi hija se vuelven más fuertes y violentas. Su tortura es palpable. Su madre da

vueltas en la cama a mi lado y grita: “¡A los mosquitos no te puedes poner a darle porrazos! ¡Hay que tener precisión!”. Su voz transmite la autoridad de las Minnesota Boundary Waters. Los golpes procedentes de la habitación de mi hija se detienen. Su vela se apaga”. ☛

—Los cinco libros comentados:

- * *Crónicas de motel*. Sam Shepard. Traducción: Enrique Murillo. Editorial Anagrama, España, 1985.
- * *El gran sueño del paraíso*. Sam Shepard. Traducción: Eugenia Broggi. Editorial Anagrama, España, 2004.
- * *Yo por dentro*. Sam Shepard. Prólogo: Patti Smith. Traducción: Jaime Zulaika. Editorial Anagrama, España, 2018.
- * *Espía de la primera persona*. Sam Shepard. Traducción: Mauricio Bach. Editorial Anagrama, España, 2023.
- * *El cómputo de los días*. Sam Shepard. Traducción: Javier Calvo. Hojas de Hierba Editorial, España, 2024.

ENSAYO >> LAFCADIO HEARN (GRECIA, 1850-JAPÓN, 1904)

Lafcadio Hearn, de Irlanda al Japón

Escritor singularísimo, periodista y orientalista, Lafcadio Hearn (1850-1904) fue autor de una extensa obra de divulgación de la cultura en Occidente

IBSEN MARTÍNEZ

Lafcadio Hearn dedicó la mitad de su vida a indagar en los relatos de fantasmas de la tradición japonesa. Esto no lo diría todo sobre uno de los escritores más sugestivos e influyentes del siglo XX, un autor que en el XXI cobra cada día más lectores: nacido de madre griega y padre irlandés en 1850, en la isla de Leúcade (o Lefcadia, de allí su extraño, sonoro nombre de pila), un poco al norte de la Ítaca de Odiseo, en el mar jónico, Hearn tendría legítimo lugar en la galería de autores egregios que Rubén Darío llamó sin más *los raros*. Padecí en la niñez, por largo tiempo, atenazantes terrores nocturnos y aún hoy permanezco en grado sumo sensible a su recuerdo: no sé de ningún otro escritor que haya extraído más significados de un trastorno tan inexplicable y traumático. “Contaba yo cerca de cinco años cuando fui condenado a dormir solo en cierta habitación aislada que desde entonces recibió el nombre de ‘Cuarto del Niño’”, relata Hearn en el inquietante ensayo “Un toque de pesadilla”, publicado en 1900 y que hoy presenta *Papel Literario*. “Y hasta donde podía recordar, había tenido a menudo malos sueños. Al despertar de ellos veía aún las formas soñadas acechándome en las sobras de la habitación. Pronto se desvanecían, pero por algunos instantes seguían pareciendo



LAFCADIO HEARN Y SU ESPOSA SETSUKO KOIZUMI/ARCHIVO

realidades tangibles. Y siempre eran las mismas figuras. A veces, durante el crepúsculo y sin el prefacio de los sueños, podía verlas seguirme de habitación en habitación, o tendiendo sus largas, tenues manos hacia mí, peldaño a peldaño, desde los intersticios del profundo foso de escaleras”. Son las escaleras de la casa de su abuela irlandesa, en Leeson Street, Dublín, donde fue a vivir desde los cuatro hasta los catorce años, luego de que sus padres se separasen para siempre. Hearn no volvería a verlos jamás. Fueron años cruciales para la formación del joven que, educado en casa, tuvo acceso irrestricto a una sustantiva biblioteca en la que ad-

quirió el vocabulario fantasmagórico de John Milton. Hearn se aficionó también, precozmente, a los relatos de Matthew Lewis, autor de *El Monje* (1796), prodigiosa novela de horror. A partir de esa época, Lafcadio recibió educación en colegios jesuitas de Inglaterra y Francia, antes de emigrar a los Estados Unidos en 1869. Lo singular en Hearn radica no solo en una mente dominada desde niño por el temor a los sobrenatural sino por haber sabido rastrear las raíces del fenómeno y examinar sus mecanismos, aportando razones que anticipan las ideas de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente colectivo. En sus relatos, Hearn prefigura, además, la técnica de autores muy posteriores a él, como H. P. Lovecraft. Al cabo, Hearn era irlandés, y desde niño fue sensitivo a la mitología celta y el folklore fantasmático de Irlanda. Los cuentos de fantasmas que Hearn publicó a fines del siglo XIX y principios del XX, nos llegan infusos de folklore tradicional japonés, dotados de una turbadora calidad de terror que no hallamos en la tradición anglosajona. Pero ¿por qué el Japón? El interés por los siglos de la literatura japonesa no surgió repentinamente en la vida de este autor de libros de viajes, amante de lo exótico. Su educación se completó en colegios jesuitas de Inglaterra y Francia. Al establecerse en los Estados Unidos, Hearn cuenta solo diecinueve años y primero se hace vendedor ambulante antes de incursionar en el periodismo. Cincinnati, y más tarde, Nueva Orleans, vieron sus duros comienzos como escritor pues debió luchar con la discapacidad que supuso la pérdida accidental de un ojo. Más tarde vivió dos años en la Martinica. “Autor de libros de viajes y amante de lo exótico”, lo llama el Diccionario Penguin de Literatura Británica y, en efecto, sus andanzas americanas rindieron innumerables crónicas y libros que recogerán, por ejemplo, recetas de culinaria de Luisiana y proverbios de las Antillas francesas. Solía

recorrer las calles de los asentamientos negros a orillas del río Ohio. Comenzó a colaborar para el *Cincinnati Enquire* con crónicas de violencia y horror como la historia de un obrero que fue introducido vivo en un horno. En 1874 se casó con Mattie Foley, cocinera mulata que había sido esclava. Las leyes del estado de Ohio prohibían entonces los enlaces entre razas e hicieron fracasar el matrimonio. En 1877 se trasladó a Nueva Orleans donde comenzó un período muy fructífero: escribe entonces para la prensa estadounidense crónicas políticas, ensayos sobre budismo y el Islam, temas científicos, literatura rusa y francesa, traduce con brillo a Gauthier, Flaubert, Zola. Diez años más tarde, viajó por encargo del *Harper’s Magazine*, a las Antillas francesas y, finalmente, en 1890, *Harper’s* lo envía al Japón para escribir una serie de artículos. Pero el hechizo del país lo llevó a romper pronto con la publicación y agenciarse un trabajo como profesor de inglés en la universidad de Matsue. En aquella ciudad se enamoró de Setsuko Koizumi, dama de antiguo linaje samurai: al casarse con ella en1891, adoptó el nombre de familia de su esposa. Entonces comenzó el período más prolífico y brillante de su singular carrera. Duraría poco más de una década. Comenzó a publicar regularmente en los Estados Unidos numinosos artículos y ensayos sobre la cultura, la religión y los relatos sobrenaturales que son raigales en la literatura del Japón desde los siglos VII y VIII de nuestra era. Eventualmente, Hearn abrazaría el budismo zen. *Kwaidan* (1904) es su más célebre antología de historias de fantasmas –traducida del japonés, con la ferviente colaboración de Setsuko. “Un toque de pesadilla”, que aquí damos al lector de *Papel Literario*, pertenece a esta época. *Japón, un intento de interpretación*, profundo, insoslayable ensayo totalizador fue publicado póstumamente en 1904, el mismo año de su muerte. ☹

“Un toque de pesadilla”. Fragmentos. Traducción: Ibsen Martínez

"Aventura ahora claramente la declaración de que el común temor a los fantasmas es temor a ser tocados por ellos. Dicho en otras palabras, lo sobrenatural imaginado es temido principalmente por su imaginaria capacidad de tocar. Solo tocar, recordemos: no de herir ni de matar"

LAFCADIO HEARN

¿Qué es el temor a los fantasmas para quienes creen en ellos? Todo miedo es fruto de la experiencia, ya sea individual o de la tribu; sea en la vida presente o en las ya olvidadas. Hasta el temor a lo desconocido tiene su origen en la experiencia. Así, el temor a los fantasmas se debe con seguridad a un dolor pasado. Probablemente el miedo a los fantasmas, tanto como la creencia en ellos, tuvo comienzo en los sueños. Es un temor peculiar: ningún otro es tan intenso; ninguno tan vago. Voluminoso y difuso, es un sentimiento que en la mayoría de los casos supera lo individual—un sentimiento heredado—, engendrado en nosotros por la experiencia de los muertos. ¿Cuál experiencia? No recuerdo haber leído nada que hable llanamente de la razón por la que se teme a los fantasmas. Pedid a diez conocidos que recuerden haber sentido alguna vez miedo a los fantasmas, que os digan exactamente a qué le temían y definan la fantasía detrás de ese temor. Dudo que siquiera uno solo de ellos sería capaz de responder la pregunta. Tampoco el folklore –oral o escrito– arroja alguna luz que clarifique la cuestión. Hallamos, ciertamente, diversas leyendas de hombres destazados por fantasmas, pero aun esas figuraciones tan groseras no explican la peculiar cualidad del miedo a lo fantasmal. No es temor a violencia corporal alguna. Ni siquiera es un te-

mor razonado que pueda, sin más, explicarse por sí mismo, lo cual no sería el caso si estuviese fundado en bien definidas ideas de un peligro físico. Yendo aún más lejos, aunque primitivamente se llegó a imaginar fantasmas capaces de descuartizar y devorar, la idea común que se tiene de un fantasma es ciertamente la de un ser intangible e imponderable¹. Aventura ahora claramente la declaración de que el común temor a los fantasmas es *temor a ser tocados por ellos*. Dicho en otras palabras, lo *sobrenatural* imaginado es temido principalmente por su imaginaria capacidad de tocar. Solo *tocar*; recordemos: no de herir ni de matar. Pero este temor al tacto resultaría, pienso yo, de la experiencia primigenia, mayormente de experiencias prenatales guardadas por el individuo de modo hereditario, como el temor de los niños a la oscuridad. ¿Quién habrá experimentado alguna vez la sensación de ser tocado por espectros? La respuesta es sencilla: todo aquel que en sueños haya sido aferrado por un fantasma. Sin duda hay elementos de terror primigenio, más viejo que la humanidad, en el terror infantil a la oscuridad. Pero muy posiblemente el temor a los fantasmas más definido compone resultados heredados del dolor que experimentamos en los sueños: la ancestral experiencia de la pesadilla. El terror intuitivo al tacto sobrenatural puede así explicarse evolutivamente. Permítaseme ahora ilustrar mi teoría relacionando algunas experiencias típicas.

Contaba yo cerca de cinco años cuando fui condenado a dormir solo en cierta habitación aislada que desde entonces recibió el nombre de “Cuarto del Niño”. Se dictó, como por ley, que ninguna luz del Cuarto del Niño debía quedar encendida por las noches simplemente porque el Niño temiese a la oscuridad. Su temor era juzgado como un trastorno que requería estricto tratamiento. Pero el tratamiento agravaba el trastorno. Hasta donde podía recordar, había tenido a menudo malos sueños y al despertar de ellos veía aún las formas soñadas acechándome en las sombras de la habitación. Pronto se desvanecían, pero por algunos instantes seguían pareciendo realidades tangibles. Y siempre eran las mismas figuras. No se parecían a nadie que hubiese conocido. Eran sombrías figuras de túnica oscura con la facultad de desfigurarse atrozmente a sí mismas. Capaces, por ejemplo, de crecer hasta el techo y luego cruzarlo y luego alargarse y bajar cabeza abajo por la pared opuesta. Solo sus caras se veían nítidamente; yo trataba de no mirarlas.

En mis sueños trataba –o pensaba que trataba– despertarme de su vista tirando de mis párpados con los dedos, pero mis párpados permanecían cerrados, como si estuviesen sellados. Muchos años después, contemplando las tétricas ilustraciones del *Traité de exhumation*² de Mathieu Orfila, evoque con náuseas los terrores soñados en mi infancia. Mas para comprender la experiencia del Niño, debe imaginarse las láminas del Orfila intensamente vivas, alargándose o distorsionándose continuamente con monstruosos anamorfismos. El sueño comenzaba con una sospecha, con la sensación de algo pesado en el aire que vaciaba lentamente mi voluntad e iba embotando mis movimientos. En tales momentos me hallaba usualmente solo en un aposento grande y mal iluminado, y casi simultáneamente, a la primera sensación de temor, la atmósfera de la habitación se llenaba de un sombrío fulgor amarillento que llegaba casi hasta el techo, haciendo los objetos escasamente visibles si bien el techo mismo permanecía negro como la tez. No daba aquello verdadera apariencia de luz, más bien parecía que el aire negro cambiase de color desde abajo. Ciertos aspectos terribles del ocaso en la inminencia de una tormenta ofrecen un muy parecido efecto de siniestro color. Inmediatamente, yo trataba de escapar; sintiendo al dar cada paso la sensación de *vadear*. Algunas veces lograba, batallando, cruzar el aposento, pero al llegar a la mitad me detenía, paralizado por alguna innominable oposición. Voces alegres se escuchaban en la habitación contigua, podía ver la luz que entraba por el dintel de la puerta que yo había tratado en vano de alcanzar. Sabía que un grito podría salvarme, pero ni con frenéticos esfuerzos podía elevar mi voz más allá de un susurro. Y todo esto significaba que El Innombrable venía en camino, se acercaba, subía ya las escaleras. Podía oír sus pisadas como el sonido apagado de un tambor y me preguntaba por qué nadie más lo oía...

Las primeras criaturas capaces de pensar y temer debieron soñar a menudo ser atrapadas por sus enemigos naturales. En estos sueños primigenios, el dolor no debió haber sido imaginado tan vívidamente como más tarde lo permitió el desarrollo neuronal que, en formas de vida posteriores, nos hizo más susceptibles al dolor soñado. Aún más tarde, con el desarrollo de la capacidad de raciocinio, las ideas sobre lo sobrenatural fueron cambiando e intensificando el cariz del sueño soñado. Además, en el curso de la evolución, nuestra herencia debió acumular esa experiencia. La for-



LAFCADIO HEARN / ARCHIVO

mas imaginarias del dolor evolucionaron merced las creencias religiosas y solo persistieron, tenuemente, los sueños primitivos y, de nuevo, aún más tenuemente, tan solo un sustrato de antiquísimos terrores animales. Unas debajo de otras, insondablemente, estas latencias se avivan en los sueños del niño de la actualidad con la llegada y el crecer de las pesadillas. Dúdese de que los fantasmas de alguna pesadilla en particular tengan una historia anterior al cerebro que las aloja. Pero *el shock del tacto* parece señalar un punto de contacto entre el sueño y la ya borrosa experiencia de la especie al ser atrapada. Bien pudiera ser que en las profundidades del ser, en abismos inalcanzables a los rayos solares, esa captura aún pueda agitarnos y que desde la tiniebla de millones de años, la memoria responda con estremecimiento. ☹

1 Debo aquí comentar que en muchas antiguas leyendas y baladas japonesas se representa a los fantasmas como poseedores del poder de arrancar cabezas. Pero en lo que atañe al origen del miedo a los fantasmas, tales relatos nada explican puesto que la experiencia que da pie al temor debe ser real, no imaginaria.
2 Mathieu Orfila (1787,-1853), médico y químico francés, pionero de la toxicología forense. Su seminal *Tratado de exhumaciones legales* (París, 1831) traía láminas ilustrativas de macabra verosimilitud. En el original, Hearn cita ¿erróneamente? *Traité des exhumés: de los exhumados*.

Poeta, novelista, cuentista, cronista y guionista, Alberto Barrera Tyszka (1960) ha ganado, entre otros, el Premio Herralde de Novela y el Premio Tusquets. Su más reciente novela se titula *El fin de la tristeza* (Penguin Random House Mondadori Grupo Editorial, México y España, 2024)

CLAUDIA CAVALLIN

La escritura de Alberto Barrera Tyszka se ha mudado siempre, más allá de lo geográfico, al campo abierto de las palabras, desde la narrativa hasta la no-ficción, pasando por el punto intermedio de las telenovelas. En su más reciente libro *El fin de la tristeza* (Penguin, 2024), podemos leer cómo el sufrimiento puede ser cada vez más individual, cuando nos acercamos a la muerte, o un sentimiento colectivo que va más allá de las vivencias de sus personajes, quienes viajan a la memoria de los lectores y se unen más allá de la diáspora.

Partiendo de La enfermedad (Anagrama, 2006), cuando la muerte de un sistema opaca la certeza de quienes habitan en tus obras, como en un simulacro de Baudrillard ¿Crees que tu forma de narrarlo todo consiste en destacar en apariencias lo que realmente se enmascara en las ausencias de la realidad venezolana ante el resto del mundo?

Siempre me ha interesado esa condición sentimental –por llamarla de algún modo– de la literatura, su capacidad de conmover. La lectura nos permite conocer, experimentar el lenguaje de otra manera, desear y cumplir deseos; y también nos ofrece la posibilidad de sentir y vivir de otra forma. Creo que lo que escribo busca siempre explorar esa conexión. Me interesa lo incompleto, lo que está herido, lo que no se entiende, lo que duele. Es probable que, por ello, la enfermedad –en sus muy distintas dimensiones– esté siempre presente mi escritura.

En *El fin de la tristeza* trabajo de manera mucho más directa, evidente, la relación entre el sufrimiento individual y la dinámica social: la intimidad sometida al poder político, la fragilidad personal bajo el autoritarismo, bajo una moderna tiranía. Y en ese sentido, como lo mencionas, aquello que llamamos “realidad” aparece siempre como un permanente simulacro. Gabriel Medina, el protagonista de la historia, comienza dudando, sospechando, de las autoridades, de los cuerpos policiales, de los noticieros, de las redes sociales, de todo cuánto le rodea, y termina sospechando de sí mismo, dudando de su propia capacidad de percibir la realidad, de leer a los demás, de entender lo que está pasando.

Yo llevo muchos años pensando en este tema, en esta dimensión de los sentidos de locura y de normalidad en una sociedad como la nuestra, donde el poder está constantemente haciéndole *gaslighting* a los ciudadanos y busca imponer el absurdo como un orden natural.

En *El fin de la tristeza*, la palabra “pienso” abre un párrafo que resalta que “no hay que desesperarse buscando explicaciones que quizás no existen. La lógica es solo ficción”. Volviendo al juego de las apariencias, ¿podríamos crear un silogismo en lo que allí sucede como una forma de acercarnos a los archivos de la memoria? ¿Toda memoria es simplemente ficción?

NOVELA >> EL FIN DE LA TRISTEZA (PENGUIN RANDOM HOUSE, 2024)



ALBERTO BARRERA TYSZKA / ©VASCO SZINETAR

Alberto Barrera Tyszka: “Lo que está en juego es el tema de la verdad”

¿Toda identidad es solo una manera de pensar?

De manera recurrente, en la novela, el narrador en primera persona de pronto se detiene y dice “pienso” y de inmediato aparecen los dos puntos y algunas frases. Es una forma de establecer una distancia entre lo que narra y lo que trata discernir, entre lo que sucede y lo que percibe e intenta elaborar o concluir. No solo se trata de una pausa epistemológica, es también una pausa en el lenguaje, un cambio, una mudanza –para usar tus términos– en el ritmo y las formas que usa el narrador.

Por eso mismo, Gabriel Medina siempre está pensando en el lenguaje. Se obsesiona con las comillas, las ve dibujadas en el aire, necesita desesperadamente saber qué implican, qué sentido –qué peligro o qué amenaza– pueden darle a cada palabra. Es un narrador en primera persona, tratando de contar, en clave policial, una historia que va muy rápido y que no está seguro de entender muy bien. Necesita detenerse cada cierto tiempo y respirar, escribir “pienso” y tratar de ordenar lo que ocurre en su cabeza.

Al final, de alguna manera, o al menos eso es lo que yo pretendo, el lector termina también contagiado, contaminado, con las mismas dudas del narrador, preguntándose si lo que ha vivido (leído) es real o imaginario, si su identidad y su memoria solo son una ficción.

En *El fin de la tristeza*, la “Doctora Suicidio” es detenida y su paciente vuelve a contactar lo que sucede en el país. Medina retorna al encandilamiento frente a la computadora, a la búsqueda de las declaraciones y videos, al fluir desbandado de los múltiples datos que chocan en las redes. ¿Crees que esa manera de volver a la realidad desde la información online es una pérdida?

En lo personal, en mi vida cotidiana, no me siento cómodo con las redes sociales. Solo tengo una (X) y la uso de manera bastante errática. Pero su presencia es avasalladora e indetenible, es un hecho fáctico, están aquí y están cambiando, de manera importante y en casi todos los sentidos, nuestra existencia y nuestras relaciones. Creo que las redes sociales ofrecen ilusiones potentes y tentadoras: la ilusión de estar informado, de saber qué pasa; la de ser reconocido, incluso famoso, de no estar solo; de tener algún poder. Me gusta cómo lo

dice Beatriz Sarlo: “cuanto más complicadas son las situaciones, más sencillas aparecen en las redes”. Parece que, en general, las redes no toleran la complejidad.

En la novela, todo esto está trabajando en un contexto particular, en una sociedad autoritaria, con un control de los medios y con niveles importantes de censura y de autocensura. En contextos así, los ciudadanos estamos obligados, o más bien condenados, a sospechar de cualquier información. Somos más vulnerables, somos víctimas permanentes de un caos organizado a nuestro alrededor, de un sistema de versiones ininterrumpidas que nos acosan, frente a las cuales nunca es fácil discernir qué es verdad y qué es mentira. Lo que acaba de ocurrir con las elecciones del 28 de julio podría ser un ejemplo perfecto. La reacción del gobierno, su inmediata y desordenada producción de versiones sobre lo real (desde el hackeo macedónico hasta la conspiración satánica, pasando los entrenamientos mercenarios en Perú y Chile) desnuda no solo una maquinaria rápida sino un modo, una ética, un sistema diseñado para confundir. Y, justamente, lo único que pone en jaque a ese sistema es una operación “guerrillera” capaz de demostrar lo que en verdad ocurrió; una épica clandestina que sorprende –al poder y al mundo– con pruebas irrefutables. En el fondo, lo que está en juego es el tema de la verdad, el tema de lo que es o no es real.

¿Y puede haber otros juegos? Cuando describes a la mujer que habita en la memoria de Medina, observo cierta coincidencia con el idealismo de un espacio llamado ciudad. Hay cierta candidez y dulzura en algunos lugares que describes ¿Crees que salir a transitar la ciudad es un acto de deseo similar al que un hombre puede sentir ante la figura anhelada de una mujer en las calles?

No había pensado en esto que dices. Tampoco sé bien, al menos ahora, cuáles son los espacios públicos que describo con “candidez y dulzura” en la novela. En cualquier caso, no se trata de algo deliberado, no hubo ninguna intencionalidad –antes o mientras escribía– de establecer esa relación. La asociación la apropiación de una ciudad y el deseo y/o los sentimientos por una mujer nunca me ha llamado la atención. Es cierto, lo pienso en este momento, que la novela transcurre mucho en el exterior, en una ciudad que –por mo-

mentos– es también una amenaza (pueden esconder espías camuflados en cualquier espacio). Y también es cierto que la génesis de la historia se da en una calle alterna, pequeña, casi escondida, donde Gabriel Medina se cruza por casualidad con una desconocida. Pero, como te digo, nada de esto responde a un propósito creativo. Forma parte, más bien, del misterio involuntario de la lectura.

En la novela, un número ascendente de delitos graves supera las “carencias menores” como las del agua. Ante tantas penurias, dudamos de las razones de un suicidio, que es un acto personal, pues pareciera tener coincidencias con un inmenso temor compartido. ¿Justifica un profundo dolor humano el uso de las decisiones más íntimas –como la “inducción al suicidio”– para demostrar que existe un dolor colectivo, para algunos “necesario”?

El suicidio es un tema muy complejo, delicado. He intentado tocarlo con respeto, sin ningún tipo de estridencia, sin pretender tampoco editorializarlo o moralizarlo. Dentro de la estrategia narrativa de la novela, funciona como vínculo, como una bisagra en un relato que desea constantemente estar viajando entre lo íntimo y lo público, lo persona y lo social.

Un suicidio siempre es una noticia incómoda, una pérdida muy difícil de manejar, desde cualquier punto de vista. También desde el poder. Sobre todo, para las pretensiones simbólicas de una “revolución” que pregona-ba curiosas estadísticas de plenitud donde siempre Venezuela estaba en los primeros lugares. Creo que en la novela hay una representación del poder como un sistema que se vende como la utopía de la felicidad mientras, en realidad, está diseñado para producir desesperanza y desasosiego. Desde esta perspectiva, un suicidio puede ser un indicador molesto, delata la farsa.

En *El fin de la tristeza*, las razones por las que el protagonista decide ir a terapia coinciden con la conjugación de los verbos que preceden la desolación más profunda: “Yo no tenía tristeza. No. Empecé a sentir más bien que yo era triste”. ¿Crees que ser triste en Venezuela ya es una forma de existencia común como la identidad de lo que somos todos los venezolanos en este momento?

Creo que la tristeza es una expe-

riencia bastante compartida entre todos nosotros, afuera y adentro de nuestro mapa. El país también vive, está, ahora afuera. Creo que la experiencia de la diáspora nos ha movido y nos sigue moviendo a todos inmensamente. Estamos ante una ruptura cultural inmensa, que probablemente ahora mismo no podemos medir bien. Creo que el epígrafe de Alejandra Pizarnik (“Y nada será tuyo salvo un ir hacia donde no hay dónde”) apunta un poco por ese camino. Todos compartimos un poco esa falta de rumbo, ese destino impreciso. Por supuesto que tenemos angustias y dificultades comunes, pero creo que ahora también nos une esa rara tristeza caribeña, una melancolía que no conocíamos, la experiencia del desarraigo que aún no sabemos si tiene un final. Visto así, todos estamos más solos, más separados; todos somos más tristes.

Esa manera de ser queda grabada de múltiples formas. Haciendo referencias históricas sobre Earl Zinn o Carl Rogers, en la novela narras cómo la doctora Villalba utilizaba el audio como memoria o cómo su paciente pensaba que el peor escenario en nuestras mentes tranquiliza. ¿Podemos los lectores trasladar nuestros temores a las páginas de tus libros?

Quienes escribimos solo queremos contar historias, jugar y trabajar con las palabras de otra manera para contar un relato. Lo que pasa después es otra cosa. Lichtenberg dice que “un libro es un espejo”. Lo que encuentran los lectores en cada libro tiene que ver con lo que escribimos, pero, más aún, con lo que cada lector es.

Creo que ahora hay una literatura venezolana muy potente, muy diversa, que se escribe y dentro y fuera del país, y que a veces –lamentablemente– ni siquiera logra publicarse; pero, en todos los géneros se está escribiendo este raro y disímil país que estamos siendo. Puedes leer lo que escribe Juan Carlos Méndez Guédez en Madrid, Kelia Vall de la Ville en Nueva York, Gustavo Valle en Buenos Aires; a las jóvenes narradoras que están en la antología *Feroces*, o Luis Alejandro Indriago y su *Poética tuky* dentro de Venezuela. Hablo de gente que ha publicado recientemente, pero la lista es enorme y fabulosa. En todos ellos hay una experiencia nueva, una posibilidad distinta, una nueva oportunidad para leer eso que llamas “nuestra realidad”; una nueva oportunidad para mirarnos. 🍷

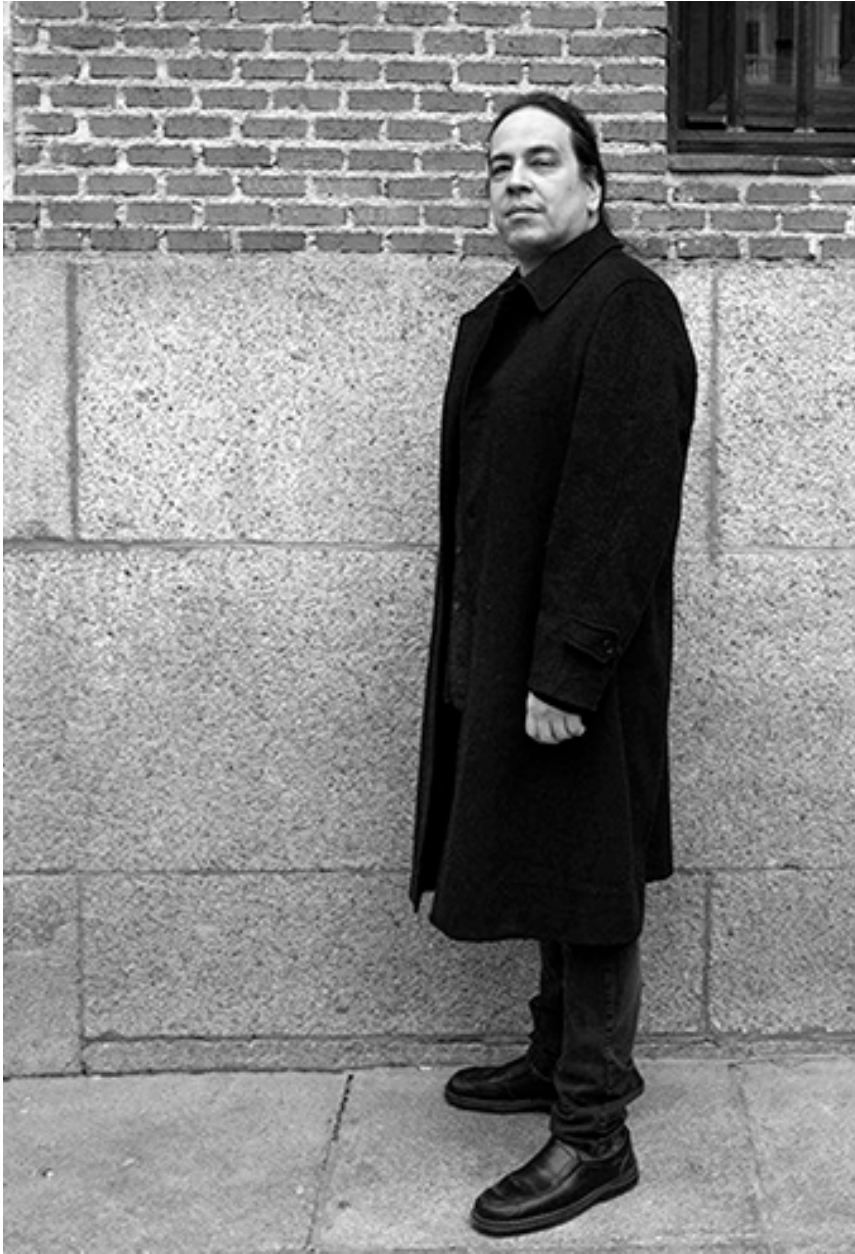
NOVELA >> ROMAN DE LA ISLA BARARIDA (EDITORIAL FIRMAMENTO, ESPAÑA, 2024)

Fábulas de un tiempo que comienza

Autor de numerosas novelas, libros de relatos y microrrelatos, ensayos y libros para niños, Juan Carlos Méndez Guédez (1967) acaba de publicar *Roman de la isla de Bararida* (Editorial Firmamento, España, 2024)

MIGUEL GOMES

Sospecho que todo narrador auténtico, de vocación, gesta desde la infancia o la adolescencia una historia primigenia, anterior a los talleres, al estudio de su oficio o a la práctica sería de este; una historia que sueña poder contar algún día pero que va postergando por tener la impresión de que aún su instrumental expresivo no es suficiente para acometer una tarea tan desafiante, tan cercana a la memoria profunda del ser y a los proyectos esenciales de una existencia. Tengo para mí, por su ambición creadora, por sus rigurosos desvíos de las expectativas comerciales vigentes, que el *Roman de la isla Bararida* (2024) ha sido esa historia para Juan Carlos Méndez Guédez. De equivocarme, tendría que apuntar en todo caso que se trata de uno de los libros más singulares de su ya extensa obra¹. En una producción heterogénea, que abarca desde el microrrelato hasta la novela pasando por el cuento y la noveleta; que es capaz de incorporar la novela de formación, la novela sentimental, la novela negra, la novela picaresca y sus híbridos; que ha sumado una veta de tanteos mitográficos que saben abstenerse de los facilismos juveniles de la *fantasy* contemporánea, Méndez Guédez cartografía ahora un terreno donde el mito expone sus costuras discursivas pero, al hacerlo, lidia soterradamente con vivencias comunitarias. Pocos años antes, en *La ola detenida* (2017), el novelista había integrado en la cotidianidad venezolana una imagería mítica proveniente de las creencias populares. Tal convivencia en mucho recuerda el realismo mágico venezolano de los 1930 y 1940 como Arturo Uslar Pietri entonces lo describió: una “consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad”². Ya en los relatos de *La diosa de agua* (2020), no obstante, el mito empieza a hipostasiarse, no a rondar nuestra intuición de lo real, sino a ocupar todo el espacio de la inventiva y el decir. Con el *Roman de la isla Bararida* el proceso se completa. La noveleta, de hecho, se sacude las persistentes convenciones decimonónicas que regulan nuestra manera de escribir y leer ficciones para intentar recomponer la tradición premoderna de ese arte, absorbiendo los moldes épicos que conocemos a partir de la *Epopéya de Gilgamesh*, las narraciones religiosas y heroicas de los indígenas americanos, los relatos bizantinos de amor y aventuras, el romancero ibérico y, por supuesto, como lo indica el título, los *romans courtois* y las novelas de caballerías propiamente dichas, sin olvidar la más heterodoxa de estas, el *Quijote*, principal eslabón entre el vetusto legado que señalo y la modernidad. El paso de lo remoto a lo inmediato se produce acudiendo a la sostenida exuberancia de un *pastiche* cuyo efecto, al cabo de algunas páginas, ya no es el del primitivismo de los vanguardistas que entraron a saco en el acervo antropológico de los mitos –piénsese en *The*



JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ / ©VASCO SZINETAR

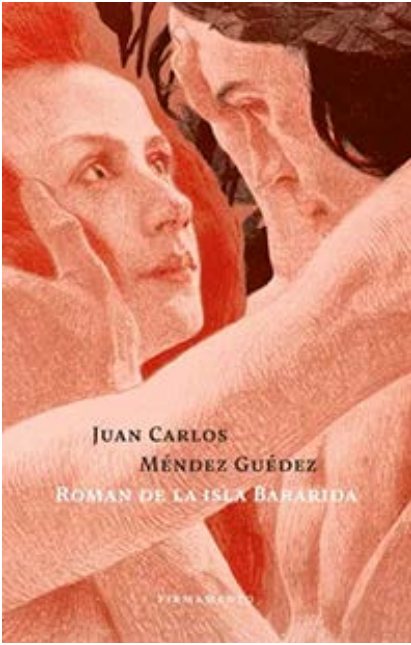
Waste Land (1922) de T. S. Eliot, *Ulyses* (1922) de James Joyce, *Macunaima* (1928) de Mário de Andrade, *La yerba santa* (1929) de Salustio González Rincónes o *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro–, sino el de un *tour de force* neobarroco, de carácter proliferante, a veces torrencial y enamorado de los excesos. Dichas maniobras, desde luego, tienen un efecto de absoluta extrañeza en la cultura lectora empobrecida que ha ido imponiendo la industria editorial internacional durante los últimos decenios, erizada de fórmulas y disciplinados subgéneros que complacen a generaciones educadas por las pantallas. Aclaro mi vocabulario: lejos estoy de concebir el *pastiche* como lo hizo Fredric Jameson, con un dejo de hostilidad, considerándolo parodia exenta de directrices éticas³. Mi entendimiento de la noción se acerca al de Linda Hutcheon, quien designó con ese nombre parodias que no procuran antagonizar o diferenciarse del modelo y suponen vínculos con estilos o géneros enteros, más que con un texto concreto⁴. El de Méndez Guédez corresponde fielmente a lo que Sanna Nyqvist denomina “*pastiche* compilatorio”⁵. A mi ver ese descentramiento de las remisiones acompaña a una cosmovisión no menos descentrada, en tensión con las homogeneizaciones autoritarias en las que Venezuela ha estado inmersa en lo que va del siglo XXI. En otras palabras, estamos ante una obra política, pero no por sus asuntos superficiales, sino por su matriz expresiva. Ciertos instantes del *Roman* sugieren lucidez con respecto al método pastichero, como cuando Wari y Najamutu, los dos guerreros amantes que protagonizan, replican los hábitos de la voz narrativa y se convierten en sus cómplices:

“Leían preciosos libros iluminados: historias sagradas, bestiarios, insólitas comedias, misceláneas, *romans* pastoriles, antiguas tragedias” (p. 49).

“Las referencias más comunes insisten en recalcar las feroces jornadas de amor que sucedían entre ellos en cualquier lugar del palacio. De allí se supone surgieron un manual y un par de *romans* licenciosos, escritos y vividos a cuatro manos. También se conoce que la amplia biblioteca del palacio fue ampliada por ambos, pues se dedicaron en largas y felices jor-

nadas a rescatar libros antiguos, en una tarea en la que ambos copiaban clásicos [...]. Se presupone que [...], ya cansados de copiar salterios, libros sagrados, cosmogonías, *romans* y bestiarios antiguos, crearon algunos nuevos que permanecen confundidos con el resto” (p. 98). En tales pasajes el texto se contempla a sí mismo e impide que desechemos su forma extrayendo de ella el mero desfile de peripecias de los personajes. Me parece inevitable hablar de ironía según la definición del Romanticismo alemán, que la erigió en un ideal, cifrado en la “parábasis permanente” de Friedrich Schlegel: la voluntad de evidenciar el artificio profundo, la opaci-

“La noveleta, de hecho, se sacude las persistentes convenciones decimonónicas que regulan nuestra manera de escribir y leer ficciones”



dad de los productos estéticos cuando comprendemos que no se supeditan simplemente a una vida más allá de ellos, sino a una que el arte contribuye a crear para corregir los defectos del mundo o alentarnos en algún momento a hacerlo (Schlegel, “Zur Philosophie”, frag. 668). La ruptura irónica de la cuarta pared –en esta ocasión narrativa– Méndez Guédez la delinea con extraordinaria nitidez desde casi el inicio de su *Roman*, cuando el tópico de la invocación épica se subsume en un diálogo entre narrador y lector ficticios (o entre las proteicas encarnaciones del narrador):

—“Canto a esa mujer y a ese hombre que no lo fueron, pero sin serlo también fueron la primera pareja sobre la isla. Canto las espadas, los escudos que portaron Wari y Najamutu, canto el palacio de las azules ventanas. Oh, diosa de la montaña; oh, Reina María Lionza, Yara Guaichia, tú que todavía no has llegado a esa tierra, insufla en mis palabras la fuerza de tu montaña, el sosiego de la Corte de los Sabios que palpita bajo tu mando. —¿Y así podemos comenzar? —Hace rato hemos comenzado. Vos no lo sabéis, pero en este reino los finales son un principio y los principios son finales. —Canta entonces...” (p. 15).

¿Cómo contribuye esa distancia interna a la transgresión de las pautas del actual mercado del libro? En primer lugar, recordándonos que la ficción ha de ser ficción, que las palabras, entre otras cosas, sirven para crear ilusiones y no debemos resignarnos a ser presas de sermones que quieran imponernos verdades irrefutables –no me parece casual que la moda de la “autoficción” en lo que va de milenio coincida con el virulento auge de las *fake news*. En segundo lugar, la ironía visibiliza la discursividad mediante la acogida y el uso indiscriminado de infinidad de códigos. Lo anterior puede verificarse en el vocabulario del *Roman*, que sume al lector desprevenido en la imposibilidad de reducir lo contado a un proceso mimético, en deuda con el testimonio. Sería legítimo sostener que el desgobierno lexical –y esporádicamente sintáctico– es la norma. Lo sublime y lo carnal, lo dialectal venezolano y lo ultralírico, el arcaísmo y el neologismo: todo se congrega. Podemos toparnos así, para resaltar solo un caso ilustrativo, con la interacción de *vos* y *tú* que se aprecia en la cita previa, o más patentemente en la siguiente, que tomo de un parlamento de Sidhe, la feérica enemiga –¿gaélica?– del protagonista: “*Vos hacéis* mal en ignorarme, Najamutu. Estoy siempre. Cuando me *veis*, cuando no me *veis*. Agito mis rojos cabellos; incendio el mundo; incendio *tu* mundo” (p. 23). Incluso si ese *tu* posesivo pudiera atribuirse a las prácticas mixtas del voseo hispanoamericano moderno, en otros puntos del *Roman* reaparecen las formas átonas del voseo clásico: “¿Vos queréis que *os* cuente una historia de amor y muerte?” (p. 13); “Vos sabéis incendiarme y pierdo las palabras que a vos *os* sobran” (p. 33). El *pastiche* se manifiesta, asimismo, en el plano elocutivo, copiando los paralelismos, las geminaciones, los apóstrofes que asociamos a la poesía antigua –o folclórica– en convivencia con registros más prosaicos u ordinarios de la lengua. Ya queda demostrado en los pasajes comentados; ha de recalcar-se, sin embargo, que la acumulación de lo dispar halla un vehículo perfecto en las frecuentes listas:

“Alguien pasó por aquí; ahora el mundo se encuentra lleno de nombres, murmuró con confusa febrilidad. Así que, al pasar por el mercado de una aldea, comprobó que las frutas tenían una fragancia más fuerte, y que ahora la gente se refería a ellas sin señalarlas con los dedos, y eran capaces de nombrarlas: patillas, tiiarios, topochos, manzanos, guineos, y las frutas vibraban con un nuevo colorido: tamarindos, parchitas, cai-

mitos, icacos, semerucos, refulgiendo en ecos, en sabores, en olores nuevos” (p. 19).

“Desayunaban leche fresca, pan recién horneado, tajadas fritas, jugos de frutas coloridas que les llenaban el cuerpo de luminosidad y fuerza. Luego nadaban la mañana entera, sintiendo la tibieza del agua, los destellos de la espuma. Comían pescados de sabores intensos y salsas inolvidables [...]. Cenaban delicadas carnes; postres de sabores que se expandían en los labios como estrellas o dulces erizos. Antes de volver a desnudarse, Wari cantaba con su cítara preciosas canciones en romañol, en galaicoportugués y en occitano, por lo que Najamutu solo adivinaba su belleza” (pp. 48-49).

Las superposiciones, desde luego, propician amalgamas tonalmente caóticas reforzadas por la confluencia de referentes antiguos, modernos, europeos, americanos, religiosos, literarios o propios de los medios de comunicación de masas. Allí las tácticas carnavalescas de varias novelas precedentes de Méndez Guédez vuelven a salir a flote permitiéndole reunir, para añadir otro ejemplo, la vulgaridad de un cantante *pop* con la sofisticada erudición propia de la filología:

“En la *Representación de los pastores*, texto teatral fechado en el siglo XIII, y que se supone posterior al *Auto de los Reyes Magos*, puede leerse el siguiente fragmento, atribuido al Abad Xosé Luis Rodríguez: *tanto te quería, que llegué a olvidar el fantasma de la guerra, pero una mañana, no pude elegir entre una bandera y mi amor por vos*. A modo de curiosidad, un texto similar aparece en el *Bestiario* de Aberdeen (siglo XII), en la sección dedicada al Puma, y también en el *Bestiario* de don Juan de Austria (siglo XVI)” (p. 29).

La abigarrada productividad de menciones, citas o alusiones anula toda cómoda instrumentalización del texto que dependa de la credibilidad de sus personajes, situaciones o escenarios. El efecto se consolida con las incesantes yuxtaposiciones de géneros que dan una sensación transtemporal, enlazando –y abrevio– el *enxiemplo* a la don Juan Manuel (pp. 51-54) con el cuento de hadas (pp. 54-57), el romance (p. 96) o la tragedia clásica –un “coro” empieza a intervenir en la p. 49 y nos escolta un largo trecho, en el cual entreveremos que el destino de Najamutu no será feliz. Ahora bien, no hay muestras más radicales de *pastiche* que las observables en el plano enunciativo. ¿Quién narra esta historia y a quién, dónde, cuándo? Imposible aseverarlo tajantemente. El narrador representado se metamorfosea una y otra vez, y de Merlina, la maga lectora del tabaco, pasa a ser Xoan, el alquimista, y, después, una entidad más abstracta: un “yo” que parece identificarse con Najamutu (p. 99) y luego un yo/tú que despoja de máscaras al hablante:

“yo
El vacío y la escritura.
Cada letra sobre el papel de maíz
guarda otras letras que tampoco puedes leer” (p. 107).

(Continúa en la página 6)

- Juan Carlos Méndez Guédez, *Roman de la isla Bararida*, Cádiz: Firmamento, 2024.
- Arturo Uslar Pietri, *Obras selectas*, Madrid–Caracas: Edime, 1956, p. 1071.
- Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1997, p. 17.
- Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 38.
- Sanna Nyqvist, *Double-Edged Imitation: Theories and Practices of Pastiche in Literature*, doctoral dissertation, University of Helsinki, 2010, p. 135.

CENTENARIO >> *IFIGENIA*, TERESA DE LA PARRA

Ifigenia. La herencia de una inquietud

“La señorita Alonso nos dejó no solo el entretenimiento que para muchos supone la lectura de una novela sino también el documento, la muestra testimonial en clave novelada de las postrimerías de un siglo XIX porfiadamente aposentado en el XX”

CAROLINA LOZADA

Cuántos mundos caben en una mano cuando esta escribe? ¿Cuántos tiempos se desplazan mientras la mano escribe? Tantos como las posibilidades de la ficción. ¿Escribió Teresa de la Parra para el futuro? Yo diría que casi, que si su personaje más memorable, María Eugenia Alonso, hubiera soltado sus ataduras de clase, si hubiera dejado esperando no solo a Gabriel Olmedo, sino también a su prometido César Leal, ambos declarados patanes; a uno no le gustaban “las mujeres que pretendían ser sabias y bachilleras” y el otro se declaraba su salvador, “el supremo deber de su vida joven y triunfante”. Si no solo hubiera burlado las pretensiones románticas de este dúo sino, además, hubiera desestimado las monsergas y mojigaterías religiosas y sociales de abuelita y tía Clara, María Eugenia sería un personaje instalado en el futuro. Si hubiera... si hubiese..., pero calma, dejemos de enunciar las posibilidades en el modo subjuntivo de un tiempo pretérito imperfecto para exigirle a nuestra heroína, un poco frívola, a veces bastante racista, es necesario decirlo, mayor independencia y coraje para enfrentar la vida. Recordemos que María Eugenia Alonso vivía en la Venezuela gomecista, era una jovencita curiosa pero inexperta, la niña mimada devenida en la hija despojada de una familia mantuana en decadencia. Tengamos presente que las luchas por los derechos de las mujeres avanzaban a pasos lentos; apenas en 1918 Inglaterra, país paradigma de la lucha sufragista, aprobaba el derecho al voto para mujeres mayores de 30 años; en Venezuela este derecho no se logró sino hasta 1946. Faltaba tiempo y modernidad para grandes cambios. Sin embargo, María Eugenia, la muchacha del escote en punta, la del carmín de Guerlain, la lectora de Dante nos legó las páginas de esa carta tan extensa que se convirtió en diario y finalmente en libro porque la escritura se le desbordó de la cabeza y de las manos. Alonso aprovechó precisamen-



TERESA DE LA PARRA / ARCHIVO

te la carta y el diario, esos recursos llamados por Márgara Russotto “los discursos sumergidos” por ser precisamente los géneros “bien vistos”, los disponibles y aprovechados por las mujeres de la época para poder manifestarse. La señorita Alonso nos dejó no solo el entretenimiento que para muchos supone la lectura de una novela sino también el documento, la muestra testimonial en clave novelada de las postrimerías de un siglo XIX porfiadamente aposentado en el XX. Paciencia, muchachas; paciencia, señoras, el camino es arduo y empinado. Piensen en Victoria de Stefano y la cuesta para escribir *Historias de la marcha a pie*, tengan presente que Virginia Woolf con todo y su inteligencia, ingenio y privilegiada posición social no pudo asistir a la universidad por razones de género, consideren el silencio apabullante alrededor de la mujer que escribe, los años que tuvieron que pasar para que una desenfadada Miyó Vestrini pudiera responderle la pregunta al Chino Valera Mora (“¿cómo camina una mujer después de hacer el amor?”): Chino, no seas gafo, las mujeres después de hacer el amor no tienen ganas de sentarse ni de caminar. ¿Cuánto tiempo para hacer visible la violencia de género? Mucho y contando. Así que debemos tener mayor tacto a la hora de juzgar a la muchacha de veinte años en la Venezuela con resabios coloniales. No podemos tacharla de cobarde por no romper con el ridículo destino que las normas sociales le imponían. Todas sabemos que sin libertad económica la libertad es



Recordemos que María Eugenia Alonso vivía en la Venezuela gomecista”

apenas eso, una palabra. Y ese es parte del dilema de María Eugenia: “la humillante dependencia”, como ella misma declara. Aún faltaba modernidad incluso para la propia Teresa de la Parra, sobre quien reposa un velo de misterio sobre su vida amorosa y su sexualidad. Misterio avivado por ciertas anotaciones en su diario y algunas de sus cartas que dan pie a pensar en una posible inclinación lésbica, conjetu-

ras que son achispadas por el ocultamiento que han hecho algunos encargados de manejar su obra, herederos y editores. Si bien la propia autora jugó con lo sugerido entre líneas cuando afirmó: “lo único que considero bien escrito (...) es lo que no está escrito, lo que tracé sin palabras, para que la benevolencia del lector fuera leyendo en voz baja” no es justo que terceros violenten con la tachadura, la elisión, el silenciamiento en su diario personal. Quien oculta, revela. Sylvia Molloy decidió seguir el rastro de las pistas dejadas por la narradora a partir de la lectura del libro *Teresa de la Parra. Clave para una interpretación* (1954), de Ramón Díaz Sánchez, escritor y crítico que leyó el manuscrito original del diario, y el cotejamiento de la obra publicada por la Biblioteca Ayacucho en su edición de 1982 con los manuscritos resguardados en la Biblioteca Nacional. En su investigación, la escritora argentina encontró en una muy personal entrada la curiosa ausencia de un nombre: Lydia Cabrera. A partir de este silencio investigó, confrontó y escribió el ensayo “Secretos a voces. Traslados lésbicos en Teresa de la Parra”, publicado en el libro *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* (2012). Quien haya estudiado la vida y obra de Teresa de la Parra sabrá que Lydia Cabrera, la antropóloga cubana, le fue muy cercana; tanto así que fue ella quien acompañó a la caraqueña a la consulta médica cuando ambas notaron las manchas en sus manos, los primeros signos de la enfermedad que la terminaría matando, fue Lydia, a quien Teresa llamaba “Cabrita”, en alusión a su apellido, quien se instaló en los sanatorios europeos para acompañar a su amiga en la estancia de su enfermedad, fue ella, Lydia Cabrera, quien escribió y leyó algunos de sus *Cuentos negros de Cuba* para entretener a la convaleciente, fue Lydia la heredera del anillo con una esmeralda que la autora de *Ifigenia* siempre llevaba consigo y que en vísperas de su muerte mandó a grabar su despedida: *Au revoir*, para hacérselo llegar a ella, quien también lo llevaría consigo a partir de entonces, fue Lydia Cabrera quien acompañó el cortejo fúnebre, ella, la Cabrita, la misma que consultó a una médium para contactar a la difunta. Justo ese nombre tan caro, tan querido para Teresa de la Parra fue mezquinamente borrado en una declaración de deseo, que si no amoroso, al menos amistoso. La tachadura reveladora ocurre en la entrada del diario fechada el 21 de enero de 1936, en la edición de Ayacucho: “Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epicúreo del que puedo gozar en lo que me queda de vida sobre todo si las circunstancias me lo permiten: yo me siento mal entre la gente y encuentro bienestar con la independencia y soledad”. La entrada original del diario dice así: “Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epi-

cúreo del que puedo gozar en lo que me queda de vida, sobre todo al lado de Lydia cuyas circunstancias como a mí se lo permiten: como yo, se siente mal entre la gente y encuentra su bienestar en la independencia y la soledad”. De la Parra estaba en su derecho de guardar silencio sobre su vida sentimental; sin embargo ¿por qué terceros se arrojan la potestad de intervenir un diario, esas páginas tan íntimas? Venezuela sigue siendo un país modoso y conservador. Si ya bien transitado el siglo XX escondemos un nombre en un enunciado personal, amistoso o romántico, ¿qué le podíamos pedir a los oscuros tiempos del gomecismo? El país, al parecer, insiste en mantener los ventanales cerrados al afuera, en miras de preservar el recato y las buenas costumbres como en casa de abuelita y tía Clara. Recapitulemos, volvamos a *Ifigenia*, estamos en presencia de una novela de completa actualidad en tiempos de reivindicación de la literatura de género, aunque para algunos de mentalidad machista y retrógrada esta no sea más que una muestra de la llamada escuela del resentimiento. *Ifigenia*, el discurso sumergido que nos asombró con el derroche de cincuenta mil francos, pero más asombroso aun: saber que el franco valía menos que el bolívar. *Ifigenia*, la novela que nos permitió entrar en la habitación de una señorita, esculcar las páginas en sus gavetas, sentir la finura de sus telas, observar el primor de sus zapatos, oler la delicadeza de su perfume, presenciar la oscuridad de una familia bien, asistir a la frustración de una inteligencia en virtud de una moralidad castradora. *Ifigenia*, la novela que puso a conversar en una mesa a las voces más clasistas y anquilosadas en un pasado que se les esfumó: Mercedes Galindo y el tío Pancho con las voces alabanciosas del gendarme necesario: Gabriel Olmedo y su cuestionamiento del ascenso de los representantes de una nueva clase social y política: César Leal. ¿Intuiría Teresa de la Parra la popularización del carmín en los labios femeninos? ¿Imaginaría los mundos escritos por muchas más mujeres de distinta condición social? Nunca lo sabremos, la vida le fue breve, aunque la posteridad le fue pronta, y aquí estamos celebrando el centenario de una de las novelas de mayor vigor y actualidad de nuestra narrativa. *Ifigenia*, la novela que logró hacer del fastidio una obra de arte. Retomando y reformulando los versos de Yolanda Pantin, de Teresa de la Parra podríamos decir que su trayecto fue breve, pero su memoria perdurable. Ojalá no tengamos que esperar cien años más para saldar la cuenta que como sociedad tenemos con María Eugenia cuando se quejaba, cuando clamaba: “¡Qué horror es ser mujer!, ¡qué horror!, ¡qué horror!” y, al contrario, podamos celebrar: ¡qué bien es ser mujer!, ¡qué bien!, ¡qué bien! Gracias, Teresa de la Parra. Gracias, María Eugenia. ☺

Fábulas de un tiempo que comienza

(Viene de la página 5)

Esa revelación concurre con la descripción de un “retablo” de títeres –“el viejo truco”, murmura Wari– en la que, no por casualidad, Najamutu comienza a sonar como don Quijote: “Los muy pillos hacían correr la voz de que las personas ignorantes y malvadas no serían capaces de ver los títeres mágicos con los que ellos paseaban por el mundo. Nadie se atrevía a comentar que sobre el teatrino no aparecía ninguna figura y luego todos entregaban sus monedas [...]. Alcé mi espada; volé el teatrino y ordené a los malandrines

que abandonasen el lugar. Salieron espantados; en pocos segundos se montaron en una carreta y escaparon” (p. 108). Hacia el final, Sidhe le advierte a Najamutu que no podrá escapar de ella ni del odio, que es un “río de fuego inagotable, río que no logra saciar nunca su propia sed; porque el río está en el río y no puede beberse a sí mismo” (p. 117). El héroe derrotado, con nostalgia de Wari, construirá títeres, lo que deja en claro la índole abismal –el “vacío”– de la puesta en escena: el *Roman* se transforma en ese imposible río que se bebe a sí mismo. La fabulación regresa a la nada verbal de donde salió, al purísi-

mo entusiasmo por las posibilidades del lenguaje. En ese sentido, el de consumo simultáneo de muchos sistemas de signos –niveles y variedades del habla, formas, estilos, géneros, subgéneros, perspectivas narrativas–, Méndez Guédez audazmente retoma la tradición de la “novela total”, pero lo hace sin las rémoras de la monumentalidad y sin pretender el inventario exhaustivo de la realidad (americana o no). A despecho de sus elementos trágicos, acabada la lectura, más de un lector tendrá la impresión de haber presenciado la búsqueda de una condición genesiaca o de que se ha reconquistado la candidez original del arte de contar. ¿Cómo se explica que algo semejante suceda hoy en día? No creo que sea difícil considerando un dato esencial: nos las habemos con un narrador venezolano que en nu-

merosas oportunidades ha abordado los efectos del deterioro de su país en la psique de sus personajes. En esa circunstancia intertextual específica, el *Roman de la isla Bararida* adquiere un perfil contestatario. A los discursos únicos opone uno multiforme, siempre liminar –tanto o más que Bararida, isla que “no dejaba de moverse; [...] se alejaba, se aproximaba, se lanzaba hacia la izquierda, luego hacia la derecha” (p. 87)–; la movilidad, el pluralismo, puede estar expresando el anhelo de una renovación o de un estado de cosas donde la diversidad y el cambio sean posibles. Uno de los últimos párrafos del *Roman* lo traduce en clave mítica: “Cuando llegue la diosa, y la Reina María Lionza habite en estas tierras, podremos reconocer ese nuevo tiempo pues otra vez los amantes de Bararida dormi-

rán juntos y desnudos en su abrazo” (p. 133). No es la primera vez que ello acontece en la literatura venezolana contemporánea. Otro ejemplo memorable lo constituye *Todas las lunas* (2011) de Gisela Kozak, novela en la que también se constataba cómo una escritora que había retratado con crudeza el día a día nacional transitaba a una estilizada narración de aventuras semifantásticas cuyos personajes se instalan en una utopía y una ucronía regidas por el arte, el eros y el ludismo. El ansia de hacer *tabula rasa*, de volver a comenzar, está por detrás de esa empresa y la de Méndez Guédez: el objetivo implícito en ambas es recuperar la inocencia –y, con ella, la esperanza– luego del apocalipsis que ha sido la historia reciente del país. ☹

Piedad Bonnett
(Colombia, 1951)
es poeta, novelista,
ensayista y
dramaturga. En
2024 fue reconocida
con el Premio Reina
Sofía de Poesía 2024

JOHNNY GAVLOVSKI

¿Qué es la poesía hoy para Piedad Bonnett?

Es el lenguaje que no quisiera perder nunca. Las novelas las escoges y te entregas a uno, dos años, tres años. Pero la poesía es como una cosa que te viene de pronto, casi que te ataca. Una vez que llega la idea de un poema ya no te abandona porque tú puedes desistir de la idea de una novela, pero el poema empuja y empuja hasta salir.

Justo ahí entra la comunicación entre poeta y lector.

Sí, es una comunicación con el lector que crea una intimidad. Eso hace que se forme como una especie de hermandad secreta. Y eso no tiene nada que ver con el éxito.

¿Qué te da el éxito?

El éxito te lo marca la prosa. Quiero decir un reconocimiento público inmenso. Y sobre todo, una supervivencia a partir de un oficio. Con la poesía, como que eso no es posible, entonces, se transita por unos lugares muy particulares, que yo aprecio mucho.

¡La prosa! En tu novela *Lo que no tiene nombre*, escribes: “Quizás porque un libro se escribe sobre todo para hacerse preguntas”. ¿Qué preguntas de cara al presente se hace Piedad Bonet?

Yo creo que las primeras preguntas son siempre sobre uno mismo. Así que lo primero que me preguntaría es ¿cómo alcanzo a vislumbrar un futuro que es el de la vejez que ya viene? O que ya está. Y me pregunto por esa vejez. Si estaré armada, para asumir los riesgos y los dolores con la dignidad que yo quisiera. Tengo unos padres muy viejitos de noventa y ocho, y ciento uno. Y eso hace que me pregunte: ¿Cómo es la orfandad? No la conozco a la edad que tengo. Tengo el dolor de la muerte de un hijo, pero no sé cómo se vive la orfandad.

El adulto huérfano es todo un tema También me pregunto por mi futuro literario. Es decir, si alguna vez me abandonará la literatura, o si tendré que dejarla por fuerza mayor. Por ejemplo, por una demencia o algo así. Y me pregunto, ya de manera muy inmediata. ¿Qué me interesa ahora hacer?

¿Nuevos proyectos?

En la medida que los tengo me siento relativamente contenta. Lo terrible sería mirar hacia el futuro y no verlos. Por otra parte, también me pregunto por el mundo que estamos viviendo. Es una cosa demasiado aterrador. La violencia sigue siendo protagonista todos los días. Me pregunto por lo que está pasando en esas guerras; por esa llegada de la derecha tan sumamente amenazante. Estamos repitiendo las cosas que pensamos que jamás íbamos a ver, como racismo y antisemitismo. Me pregunto ¿qué mundo le va a tocar a mis nietas?, y por el cambio climático. Son mis preguntas fundamentales.

En tus declaraciones destaca el interés por la temática social. En lo particular, cómo la abor das en tu novela *Donde nadie me espere*. Quería preguntarte si es una forma de indagar en la fantasía de tu hijo para comprenderlo mejor.

Claro, el origen es la historia que habría podido tener Daniel.

De hecho, responde a un comentario que te hizo en torno a la fantasía de ser un indigente.

Lo narro en *Lo que no tiene nombre*, Daniel habría podido caer en la indignancia porque en Brasil, cuando él

ESCRITORA >> PIEDAD BONNETT, 1951, COLOMBIA

“Las primeras preguntas son siempre sobre uno mismo”



PIEDAD BONNETT / PENGUIN RANDOM HOUSE

salió corriendo, que su papá salió corriendo velozmente detrás y lo trajo, él se podría haber perdido. En Nueva York, cuando las hermanas llamaron a ver si lo llevaban a un hospital y él no contestó, ellas empezaron a llorar porque pensaron que se les iba a perder para siempre. Es decir, el camino, el futuro de la persona con enfermedad mental puede estar en la calle muy fácilmente. Entonces quise indagar.

¿Y qué conseguiste?

Bueno, lo que habría podido ser; pero, sobre todo a mí me ha interesado siempre la figura del indigente, o del mendigo. Me pregunto: ¿en qué momento se deslizó de una vida relativamente normal a la calle?, ¿en qué momento llegó a la intemperie?, ¿cuál fue la primera noche que no durmió en su casa?, y ¿qué hay detrás?, ¿cuánta violencia hubo en esa vida?, o ¿qué perturbaciones hay en esa cabeza?, ¿qué ánimo de libertad de todo?

¿Libertad?

El gran tema realmente detrás es una búsqueda inconsciente de una libertad total, de no deberle nada a nadie. Por eso la novela se llama *Donde nadie me espere*. Así, el mendigo ha comprado su libertad más absoluta, o el indigente que anda por la calle, que a veces no son ni siquiera mendigos, ha comprado esa libertad a un precio altísimo que es su propia vulnerabilidad permanente, y su propio ir hacia la destrucción. Eso es un camino de autodestrucción. Entonces en última instancia, yo estaba tratando la misma cosa alrededor del tema del suicidio. De ahí pasé a otros temas como la gente que no quiere pertenecer al *establishment*.

Y de ahí la tesis que lleva luego a la historia.

Sí. *Donde nadie me espere* es la historia de un muchacho en la universidad que de pronto, ve ese camino como un futuro muy seguro, de alguna manera castrador, y decide que “esta no es la vida que yo quiero llevar”.

La oposición entre declararse indigente versus descubrir los recursos para hacer frente a las dificultades.

Exacto. Yo estuve 32 años en una universidad y vi como muchos profesores iban declinando, se los iba tragando la burocracia universitaria, la costumbre. Se iban volviendo grises.

Y en ese contexto surge el protagonista de *Donde nadie me espere*. Exactamente, un poco reaccionan-

do a eso, es que creo este personaje, que cree que está realizando una abertura para su libertad; cuando en realidad, está abriendo un boquete para su autodestrucción.

¿Y cómo procediste para la construcción del eje de la narración?

Me referencí mucho sobre a qué tiene que acudir una persona que está en la calle que no es necesariamente la droga dura, sino que puede ser simplemente el alcohol o la marihuana. Y entonces le creé ese padre alcohólico, que también es un tema que me ha interesado mucho, porque yo soy muy abstemia, y he visto mucho alcoholismo alrededor, porque en estos países latinoamericanos es algo que abunda.

¿Te inspiraste en alguien conocido?

Sí, el personaje está creado a partir de un escritor que yo conocí, que, digamos, toda su tristeza –porque tenía una pena gigante– la había como inundado en alcohol. De ahí surgió la imagen del padre de ese muchacho, del protagonista de mi novela, quien es un hombre con una herida gigante. No es un borracho de esos que se da contra las paredes, sino un hombre que, se la pasa digamos, a medio palo, como decimos, soportando la vida con esa muleta del alcohol.

Son personajes que se colocan en el borde. Personajes solitarios. Por cierto, me han comentado que no te gusta pertenecer a escuelas o agrupaciones literarias, ni estar inscrita dentro de corrientes colombianas. ¿Tu trabajo es en solitario?

No es que yo no me sienta parte de un movimiento literario específico, sino que es que esos movimientos ya se acabaron. Es que lo último que aquí pasó es una cosa que se llamaba “la generación sin nombre”. También hubo esa cosa que se llama el nadaísmo. Pero que te metan en un saco y te pongan un rótulo, te empobrece montones. Entonces, no es que yo haya buscado eso, sino que yo terminé convertida en eso. En una figura como un poco insular, digámoslo así.

¿Lo has hecho para buscar un lenguaje propio?, ¿para innovar? Con un trabajo en solitario rompes con los parámetros del *establishment*.

Pues, mira, la gente cree que yo soy completamente *establishment*: mis condiciones de vida les hacen pensar eso. De verdad, pues, porque fui una profesora 32 años en una universi-

dad con una estabilidad económica. Yo tengo muchas estabilidades... aparentes, ¿eh? Lo que pasa es que eso de lo que tú estás hablando se llama independencia. Yo me reconocí como *no gregaria* muy jovencita. Tampoco soy la otra cosa, que es como el personaje ese mítico que se la pasa solo y casi que se la pasa en la casa en pijama. Eso no.

¿Piedad Bonnett es una mujer sociable?

Soy una persona muy sociable. Y me gusta la gente. Pero no me gusta pertenecer a clanes de ninguna índole. Ni adscribirme a cosas. Como que yo soy del partido tal. No soy de ningún partido, y estoy ubicada, digamos, como también hago periodismo, como en un lugar que me permita ser a la vez, a veces más de la izquierda, a veces un poco más de la derecha. Así es como me ven, ese centro que la gente desprecia. Así me siento yo. Una persona que realmente está regida por su criterio. Entonces, si el señor Petro hace una cosa bien hecha, yo estaría dispuesta a reconocerlo en una columna. O si de pronto, el señor Trump tuviera una iluminación, y se convirtiera en algún momento en un hombre sensato. Pues yo eso, eso lo registraría.

Es tu forma de tratar de ser objetiva.

Yo creo que un intelectual de verdad es un ser humano que está así en el mundo. Mirando cómo este está en movimiento, y no casado con sus propias creencias, y sus convicciones inamovibles. Yo, por ejemplo, admiré la revolución cubana en su momento. Hoy Cuba me parece la cosa más aterradora por las consecuencias que

eso ha tenido, y por el mal manejo que eso implica. Entonces, yo pienso que hay que estar en movimiento. Es así como uno está en el mundo

A partir de todo esto que comentas, me gustaría nos contaras acerca de tus afinidades literarias.

Siento que tengo afinidades con cierta poesía. Por ejemplo, con la poesía de Eliseo Diego, poeta cubano. Con la poesía de José Emilio Pacheco. También tengo una afinidad muy grande con Blanca Varela, aunque mi poesía no se parezca nada a la de ella. Tengo afinidad con muchas obras de Borges. Entonces, me reconozco en una serie de afinidades con los escritores que más me hablan. Con respecto a Colombia, considero que hoy en día nadie podría decir pertenece a tal o cual corriente. Pienso que ya muy pocos escritores podemos decir eso.

Tomando en cuenta estos comentarios, así como la firme posición ética que hay en tus escritos; y, por supuesto, tu relevante experiencia como docente, quisiera preguntarte: ¿tienes una posición crítica frente a lo que está pasando en el mundo de la literatura o de la poesía hoy?

Sí, claro que sí. Porque es imposible no tenerla. O sea, pienso que hay una proliferación enorme de literatura, de la novela, por ejemplo. Que puede ser muy saludable en cierta forma. Es decir, yo me acuerdo cuando yo era muy joven, eso no era así; y, conseguir las editoriales era muy complicado. Entonces había siete u ocho escritores y eso era todo.

¿Y ahora?

Ahora yo veo que, por ejemplo, montones de mujeres publican, y publican, y publican. Entonces yo pienso que, a veces, es a las editoriales a las que les falta una mayor exigencia. Las editoriales permiten que exista como un *boom*, por ejemplo, de escritura femenina, y eso hace que muchas mujeres que no tengan un nivel publiquen.

Eso es una crítica fuerte al sistema editorial. ¿Puedes comentar más sobre esto, por favor?

Yo tengo curiosidad por esa literatura. A veces voy a esas editoriales independientes, me traigo cuatro o cinco libros, empiezo a leerlos. Y no lo logro. En España me pasa lo mismo. Traigo a escritoras de cuarenta, cuarenta y cinco años con gran ilusión de ver qué me están proponiendo, y me defraudan. Entonces pienso que es una conjunción entre el deseo de la escritura, que es absolutamente legítimo; el deseo de estar en el mundo literario, que también es legítimo. Pero también puede ser un apresuramiento. Un apresuramiento, por un lado, seguramente; y una especie de bajar los estándares de las editoriales.

El dilema entre cantidad y calidad. Bajar los estándares para producir más.

Es como que dijeran: “Tú tienes cuarenta años, tienes una primera novela, no está mal, te la vamos a sacar. Y tienes una segunda novela que tampoco está mal y te la vamos a sacar”. ¿Sí? También lo que pasa es que estamos viviendo un mundo de una democracia muy particular. Y es una democracia que empieza en las redes o que se manifiesta en las redes, y que causa confusión a veces, y también engaño. Es un mundo de mucho ruido, digámoslo así, donde decantar lo que es bueno no es fácil. Si a eso le sumas los *influencers* y todos esos personajes que han aparecido últimamente... No se salva casi nadie de eso, o de esos. Pues sí, es que, es que no es fácil, no es fácil.

(Continúa en la página 8)

“Las primeras preguntas son siempre sobre uno mismo”

(Viene de la página 7)

Es la hipermodernidad, la producción incesante de objetos de consumo. Se sabe que la cantidad de libros que se editan, y que luego se vuelven a convertir en pasta es inmensa.

Es correcto.

Piedad, ¿consideras que actualmente hay un divorcio entre la literatura y los intereses de una juventud que no quiere leer?

Ah, sí, absolutamente. Eso lo sé porque lo veo, pues. Por ejemplo, mi nieta mayor, ahora yo no sé si seguirá leyendo como leía. Leía muchísimo, porque sus padres le leyeron los cuentos desde que era una bebé en la cama. Y yo creo que si eso no se hace así, es muy difícil que luego se haga. Luego veo todos esos chicos que llegan a los doce, trece años y abandonan los libros para siempre. Y no les da ninguna vergüenza. O sea, leer no da prestigio.

“Leer no da prestigio”

De hecho, yo creo que antes tampoco era que diera mucho prestigio porque en los colegios, digo yo, el que leía era como “el imbécil que lee”. O daba un prestigio rarísimo como de que te hacía que tú fueras como una persona incompredida. Esa persona es tan rara porque lee. Pero ahora sí es que no da ningún prestigio leer.

¿Por qué piensas que ocurre eso?

Es que se considera sobre todo una cosa muy aburrida porque no tiene los ritmos esos tremendos a los que se está exigiendo ir, que es que la persona puede hacer cuatro y cinco cosas al tiempo. Te cuento algo que me impresionó mucho: alguien me decía en estos días que descubrió algo espantoso como que un muchacho podía estar viendo cuatro o cinco películas al mismo tiempo. Por un lado, tenemos que el cerebro humano aún no está diseñado para eso, y por el otro lado, esa necesidad de no querer perderse de nada.

Y en el medio de ello, la lectura sufre las consecuencias.

La lectura exige otro tipo de concentración, y, es más, están diciendo los científicos, que el cerebro humano está evolucionando debido a esos usos que se les están dando. Entonces, vamos hacia un mundo donde el silencio y la lentitud son imposibles, ¿no?

Y en esta misma línea, vuelvo a preguntarle a Piedad Bonnett, la educadora: ¿qué piensas de la inteligencia artificial?

Eso es una cosa que a mí me intriga mucho. Creo que hay que conocerla mejor porque pudiera ser que estamos especulando un poco. Me interesa muchísimo, y es parte de lo que contiene un libro que acabo de entregar, un libro que se publica ahora en agosto. Parte de mis planes es dedicarme a leer sobre inteligencia artificial, pues no me gustaría caer en esas posturas de “qué horror haber llegado a la inteligencia artificial”.

Pareciera que la defiendes.

Esos son cursos humanos. En algún momento alguien conquistó el alfabeto. ¿Qué tal que hubiéramos dicho *no* al alfabeto? Y a las máquinas, y todo eso. La revolución industrial asustó a muchísima gente. A mí no me gustaría que nos ocurriera frente a la inteligencia artificial, sino que fuéramos capaces, como civilización, de poner eso en el lugar que toca. Claro, me temo que no va a pasar, porque si somos capaces de poner a Trump a dirigir el mundo, pues, ¿qué nos hace pensar que vamos a poner la inteligencia artificial en el lugar que toca? Creo que no. Creo que la inteligencia artificial nos va a ir devorando.

Y frente a eso, ¿qué posición sugieres que debiéramos tomar?

Hay siempre una capacidad de resistencia humana. Siempre hay un grupo de seres humanos que encuentran maneras de resistir. Pienso, por

ejemplo, que la poesía es irreductible. Con la inteligencia artificial te pueden hacer creer que eso es un poema. Claro, que ese poema que hizo la inteligencia artificial tiene alguna lógica. Sí, claro que sí. Posiblemente sí, porque está trabajando, pues, con lo que la humanidad ya ha hecho.

Pero eso no tiene nada que ver con la creación poética.

Por supuesto. Eso que hace la poesía, de rebasarse siempre a sí misma; de que cada poema sea una creación nueva que empieza y termina en ella, o sea, cada poema es una cosa completamente autónoma, que no responde a ningún patrón. Y, sobre todo, tiene una relación muy honda con todo un contexto, que es la voz del poeta, que es única, que es particular, pero además que está escribiendo a instancias de su momento histórico.

Una experiencia única

Sí, viene de una experiencia única, particular e intransferible, que es lo que creo que no tiene la inteligencia artificial. Viene del fondo de oscuridad que tiene la poesía, esa cosa que hace que las palabras se organicen de esa manera, no aleatoriamente, sino porque hay una voluntad de comunicación que va más allá de lo puramente racional, eso... eso no se puede usurpar.

¿Dónde estaría entonces el límite de la inteligencia artificial?

Pienso que muchas cosas de la vida cotidiana podrán ser colonizadas por la inteligencia artificial, y probablemente que haya robots que hagan unas operaciones que salgan bien hechas. Pero es que ni siquiera en eso. Por ejemplo, en el terreno de la medicina, tiene que haber una intuición y un análisis a partir de la intuición que no está en las posibilidades, por lo menos de ahora, de la inteligencia artificial. Entonces, si el que opera es la inteligencia artificial, es posible que no pueda tomar unas decisiones repentinas. Este señor, este cuerpo está reaccionando así. Tendría que reaccionar. Yo creo que no hemos llegado a eso. Y que ojalá no lleguemos jamás.

¿Cuáles serían las consecuencias?

Nos estaríamos despojando de eso que es eminentemente humano. Es lo que nosotros hemos cuidado toda la vida a través del arte, de la música, de la literatura, del deporte.

Una forma de hacer frente a un mundo regido por el semblante, la impostación. Desde allí quisiera retomar algo que recién comentabas: ¿cómo poder entender que



la poesía está en el otro extremo? Por favor, ¿podrías ahondar en tu expresión: “el fondo de oscuridad de la poesía que nos organiza”?

La poesía está siempre lindando con el misterio. Con lo que no se puede decir. Es decir, ese es el gran poder de la poesía. Lo mismo que el de la música con la que estamos experimentando cosas que no podríamos verbalizar. Y la poesía verbaliza de una manera tan particular y única. Martin Heidegger, cuando habla de la poesía de Hölderlin, destaca ese momento en que aflora el ser, y justo cuando creemos que lo podemos atrapar, se desvanece. Eso es lo que pasa con la poesía.

Y las dificultades para enseñarla.

Por eso los maestros no pueden. No les queda tan fácil enseñar poesía porque no es convertir el poema en lo que quiso decir. El poema es lo que dice, como lo dice; por eso es irreductible. Nadie podrá explicar el verso. Por ejemplo, uno sencillísimo como “puedo escribir los versos más tristes esta noche”, porque lo que nos gusta es cómo lo dijo, cómo dijo lo que dijo. Así, hay un momento en que la poe-

Obra diversa

Piedad Bonnett es licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes. Hizo una maestría en Teoría del Arte y la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia.

Ha publicado ocho libros de poemas *De círculo y ceniza*, (Mención de honor en el concurso hispanoamericano de poesía Octavio Paz, 1989); *Nadie en casa*, (1994, 2006); *El hilo de los días*, (Premio Nacional de Poesía otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1994); *Ese animal triste*, (1996); *Todos los amantes son guerreros*, (1998; 2008); *Las tretas del débil*, (2004); *Las herencias*, (2008); *Explicaciones no pedidas*, (premio Casa de América de Poesía Americana de Madrid, 2011, Premio de Poesía José Lezama Lima, 2014); *Los habitados*, (Premio de Poesía Generación del 27, 2016); y varias antologías.

También es dramaturga y autora de varias novelas como: *Después de todo*, (2001); *Para otros es el cielo*, (2004); *Siempre fue invierno*, (2007); *El prestigio de la belleza*, (2010); *Donde nadie me espere*, (2018); *Qué hacer con estos pedazos*, (Alfaguara, 2022). Entre estos destaca *Lo que no tiene nombre*, (2013), considerado por *Babelia*, España, (2016) entre los 100 mejores libros de los últimos 25 años.

Entre otros importantes reconocimientos también destacan: Premio Víctor Sandoval. Encuentro de Poetas del Mundo Latino, por el aporte de su poesía a la lengua castellana, Aguascalientes, México (2012); Premio José Lezama Lima de Casa de las Américas, (2014); Premio Generación del 27 en Málaga, España (2016). XXXIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2024).

sía nos condena al silencio, simplemente a abandonarnos a ella. Detrás de la poesía siempre hay un silencio que es lo que nos estremece. Detrás del poema hay “algo” vibrando que es lo que le da vida a ese poema.

Al respecto, muchas veces has citado a Miguel Hernández cuando dice: “porque la pena tizna cuando está ahí”. Ahí está ese “algo” que toca lo que no quiere emerger, aquello con lo que no se sabe qué hacer; algo de lo uno no se quiere hacer cargo.

Claro, la elusión. La poesía también es eludir. Para comunicar es increíble que la poesía dé rodeos. En la frase, quizás más en el verso más sencillo, hay un manejo del lenguaje

detrás del cual hay otra cosa; y eso es lo que tenemos que entender.

Justo es el problema de algunos poetas jóvenes de hoy, que van de lo directo a lo soez. ¿No comprenden la poética del misterio? Que eleva a un Bad Bunny a la dimensión de artista.

La banalidad es un muro que no deja pasar a otro nivel, a otra instancia.

¿La banalidad en la creación?

Claro, entonces pues si hay quien piense que Bad Bunny es buenísimo, ¿cómo le hacemos llegar a Ella Fitzgerald?

Agustín Lara o Joan Manuel Serrat.

O por ejemplo, YoYo Ma. Esos chicos ni siquiera oyen lo que nosotros llamábamos música clásica. Nunca la oyeron y los colegios no la ponen. Como si eso nunca hubiera existido.

Ya para ir cerrando, quisiera hacerte una pregunta sobre algo que siempre me ha llamado la atención: ¿Cómo fue el proceso de construir el poemario *Daniel, voces en duelo* junto a Chantal Maillard?

Primero fue el descubrimiento, tú tienes un hijo que se llamaba como el mío, que se mató de la misma manera, tenemos la misma edad, nos casamos en el mismo año.

Una sincronicidad impresionante.

Sí. En realidad, a mí me fue especialmente difícil porque creo que Chantal tenía la idea muy clara. Ella había hecho el *performance* así y yo no. Entonces pensé que esto era tan sencillo como mandarle tales poemas, ella los leería y luego los ensamblaríamos.

¿Qué te dijo ella cuando los recibió?

“Espérate”. Eso me dijo. Así, ella empezó a mandarme lo suyo y yo, a dialogar con eso; a meterme en lo que ya estaba ahí. Lo primero fue una lectura profunda del otro. Yo ponía mi poema a dialogar con el de ella. No era aleatoriamente: no se trataba de un poema sobre el nombre. No, fue una cosa mucho más profunda. Ella me decía: “tú estás hablando aquí, por ejemplo, de la culpa” (por decir algo). Entonces en mi cabeza estaba el poema tal. Me iba a él. Lo traía, lo ponía, lo confrontaba y se lo enviaba a Chantal. Ella me decía “sí o no”. Luego, le tocaba el turno a ella. Buscaba entre los suyos y así íbamos trabajando. No queríamos que fuera 1x1, como una cosa mecánica.

¿Fue un diálogo entonces?

Sí, un diálogo literario impresionante. Nosotras estábamos en silencio como seres humanos simplemente mandábamos y medio opinábamos: “me parece que sería mejor el poema que pusiste acá, vendría mejor acá”. Así fuimos construyéndolo.

Luego vino el *performance* que hicieron juntas en el 2018.

Pues eso quedó de un poderío tremendo. Éramos dos madres que están reviviendo en el momento mismo en que verbalizan todo aquello de lo que hablan. Eso exigía una contención del sentimiento brutal. Había una especie de reverberación en el aire, de eferescencia que daba toda la magnitud del dolor; y también la magnitud del poder de la literatura de salvarnos, porque eso es lo que habíamos hecho con la literatura: salvarnos de eso tan tremendo que además no se baja más, que vuelve una y otra vez, vuelve, vuelve, vuelve; como si no hay una despedida del dolor. El dolor está ahí, y el dolor vuelve y emerge, vuelve y emerge...

El dolor es algo con lo que hay que aprender a vivir. Y ustedes fueron elaborándolo hasta el punto en que llegó un momento en que los poemas se hicieron uno. Pero se reconocen las voces.

Lo importante es que no cayeron en el peligro de fundirse en el espejo.

No, porque ese era un trabajo ya hecho. Somos dos seres muy distintos, pero con una experiencia similar. ●



DANIEL, VOCES EN DUELO PERFORMANCE DE CHANTAL MAILLARD Y PIEDAD BONNETT / FOTOGRAMA DE UN REGISTRO HECHO POR IRRECONCILIABLES FESTIVAL DE POESÍA DE MÁLAGA

Narrador, ensayista y periodista, Roberto Saviano (Italia, 1979) es una de las más destacadas voces del mundo, dedicada a la denuncia del narcotráfico y la delincuencia organizada. Perseguido por mafias que han pretendido y pretenden asesinarlo, cada uno de sus libros es un acontecimiento. *Gomorra, Lo contrario de la muerte, La belleza y el infierno, Cerocero: cómo la cocaína gobierna el mundo, La banda de los niños, Beso feroz, Todavía estoy vivo y Los valientes están vivos*, han sido traducidos al español. Durante sus investigaciones sobre el narcotráfico en Venezuela, leyó *Ciudadano Wilmito*, de Alfredo Meza. La entrevista que Saviano hizo a su autor, fue originalmente publicada por el diario *Corriere Della Sera*, el pasado 21 de agosto

ROBERTO SAVIANO

Llevo muchos años estudiando el narcotráfico en Venezuela y esto me ha permitido conocer a varios periodistas que en los últimos años han estado arriesgando sus vidas para informar sobre el régimen de Maduro y el poder del crimen organizado. Alfredo Meza es uno de los reporteros venezolanos más conocidos en el mundo. Vive en el exilio, habiendo huido de su país después de que logró demostrar, junto a otros tres colegas en la plataforma periodística armando.info, la participación de Alex Saab, un empresario colombiano cercano a Maduro, en una vasta operación de lavado de dinero y corrupción llevada a cabo especulando sobre la piel de la población venezolana. Meza me responde desde el exilio y en la primera pregunta parto de una amarga observación.

¿Por qué para muchos estudiantes y activistas de izquierda que luchan por una sociedad libre y por el respeto a los derechos, una narcodictadura como la de Maduro, que persigue a la oposición, se convierte en un modelo a defender? ¿Cómo se puede criticar el capitalismo liberal porque es una sociedad injusta y luego solidarizarse con un modelo mucho peor?

Pues ya sabes, lo que Teodoro Petkoff llama la “izquierda borbónica”, que “ni aprende ni olvida”, simpatiza con Maduro. Esta izquierda ha dado por sentado que la retórica antiestadounidense, primero de Chávez y luego de Maduro, combinada con la estrategia de expropiación, especialmente entre 2007 y 2012, ha llevado al chavismo al club de los grandes movimientos de izquierda, y ha demostrado poco interés en estudiar su deriva.

Entonces, ¿no cree que el régimen bolivariano de Chávez y luego de Maduro puede definirse como un régimen de izquierda adscribiéndolo a la tradición de los países comunistas?

Todo lo contrario. El chavismo en principio fue un movimiento fascista, liderado por Hugo Chávez, y luego devino en una corporación, también de corte fascista, que impone sus políticas con violencia y que encabeza Maduro, mediante el manejo discrecional de los inmensos recursos del tesoro público venezolano para mantener una clientela política mediante la distribución directa del dinero. Cuando esto no fue suficiente, utilizaron el control institucional y la construcción de una arquitectura electoral sofis-

ENTREVISTA >> A PROPÓSITO DE CIUDADANO WILMITO

Alfredo Meza: “Cuántos errores de la izquierda respecto a Chávez y Maduro. Ahora Venezuela está sumida en el caos”



ALFREDO MEZA / ©EFRÉN HERNÁNDEZ

ticada para mantener las áreas de poder más importantes.

Alfredo Meza recuerda cómo los movimientos fascistas no se consideran en absoluto de derecha en el sentido parlamentario, sino más bien una forma antiburguesa y anticapitalista dentro del nacionalsocialismo y fuera de las categorías democráticas históricas de derecha e izquierda, por lo que considera que el régimen venezolano es un régimen fascista. Teodoro Petkoff, exguerrillero que luego se convirtió en un símbolo de la resistencia democrática en Venezuela y América Latina, fallecido en 2018, utilizó la expresión “izquierda borbónica” para describir una corriente de la izquierda latinoamericana que combinaba ideas socialistas con una ideología autoritaria, paternalista y centralista, similar a las monarquías borbónicas. Esta izquierda borbónica, según Petkoff, se caracterizó por un fuerte estatismo, una tendencia a ignorar las libertades individuales y una visión política intolerante, puritana, reaccionaria y no progresista, en contraste con los principios democráticos y de justicia social que deberían definir a la izquierda auténtica. El sitio web del periódico fundado por Petkoff, *Tal Cual*, fue cerrado por Maduro pocas semanas antes de las últimas elecciones presidenciales, celebradas el 28 de julio.

Insto a Meza: ¿Realmente basta con decir que la oposición está pagada por la CIA para desestimar cualquier crítica?

El chavismo, y por tanto también Maduro, til-daron de traidores a sus oponentes y aprobaron una serie de leyes que impedían la financiación pública de los partidos políticos. La construcción de un partido-Estado ha dejado a la oposición en clara desventaja.

¿Existe prensa independiente en Venezuela?

La prensa independiente, por su carácter crítico, se ha convertido en enemiga del gobierno, que se ha encerrado en sí mismo y ha construido una caja de resonancia con los medios estatales, fomentando la autocensura de la radio y la televisión o comprando periódicos y televisiones con publicaciones críticas, líneas editoriales, especialmente después de 2013. En los 25 años de la era chavista, los periodistas venezolanos fueron sometidos a un fuerte acoso. Utilizando la televisión y la radio pública, Hugo Chávez los criticó con nombre y apellido y les puso en la mira. Los partidarios de Chávez comenzaron a tildar a la prensa y a los periodistas de enemigos de la revolución con un doble propósito: generar autocensura y, cuando esta no funcionaba, perseguir a la prensa que no se plegaba al discurso oficial.

La autocensura también es una práctica habitual en las democracias (democracias bajo presión populista, como las describe Mario Vargas Llosa): para sobrevivir, los periódicos empiezan a adoptar precauciones excesivas y los periodistas, asustados por las denun-

cias, la intimidación y la imposibilidad de hacer carrera, paran. Hoy, en Venezuela, ¿a quién se le confía la información crítica?

Hoy sobrevive un pequeño pero resistente ecosistema de medios digitales, con muchas dificultades no solo para funcionar, sino también para darse a conocer ante el gran público. De esta manera, el chavismo ha construido lo que uno de los ministros de Chávez llamó “hegemonía comunicacional”.

Pero esta vez la hegemonía comunicacional no le funcionó a Maduro: sus mentiras sobre el resultado electoral sin aportar pruebas no convencieron.

La gente salió masivamente a las calles precisamente porque cree que el gobierno ignoró la voluntad popular en las elecciones del 28 de julio. La gran tragedia para Maduro es que la oposición ha sido muy efectiva a la hora de demostrar la teoría del fraude, que se ha consolidado hasta el punto de que el Consejo Nacional Electoral se ha negado a mostrar resultados detallados por urna y mesa electoral. Sus propios aliados de izquierda –Lula, Petro– no reconocieron el anuncio de su victoria. Parte de esa información a la población provino precisamente del periodismo en el exilio, que no ha cesado su labor investigativa. Primero el régimen de Chávez y luego el de Maduro amenazaron constantemente a algunos periodistas, llevándolos a juicio, demandándolos, aislándolos en su actividad pública, y finalmente el Poder Judicial, completamente manipulado por el gobierno, los condenó a prisión.

Maduro, al igual que Erdoğan, empuja a los periodistas al exilio, porque tener cárceles llenas de periodistas significa ejercer una presión mediática constante. Todos los periodistas venezolanos libres y progresistas son a menudo definidos como “vendidos a los estadounidenses” y experimentan una doble soledad, con la oposición del régimen y sus simpatizantes extranjeros y también mal vistos por los críticos liberales del régimen, que no los ven como aliados. Entre 2004 y 2022, decenas de periodistas fueron asesinados: muchos eran opositores al régimen, como Ali Domínguez, secuestrado y abandonado agonizando en la calle en 2019; la mayoría investigaba a los carteles, como Mauro Marcano, asesinado en 2004 bajo la sede de la radio desde la que denunciaba las relaciones entre los narcos y el gobierno, y Orel Sambrano, asesinado en 2009 tras sus investigaciones sobre el empresario y narcotraficante venezolano Walid Makled, que exportaba coca a todo el mundo gracias a sus relaciones con el gobierno, y Andrés Eloy Nieves Zacarías, asesinado a tiros en 2020 en un allanamiento policial a la sede de la televisión para la que trabajaba mientras atendía casos de corrupción y narcotráfico; otros más hablaron de derechos vulnerados, como el de José Bislick, secuestrado, torturado y asesinado en 2020 tras lidiar con violaciones de derechos humanos en el estado Sucre. Estos asesinatos han llevado a algunos periodistas a cambiar de dirección o irse.

En Venezuela lidiar con el narcotráfico es muy peligroso, más aún después de la alianza entre el régimen y los carteles crimina-

les. Escribiste un libro, *Ciudadano Wilmito*, que es la historia de Wilmer J. Brizuela, un capo que se convirtió en jefe penitenciario y una especie de ministro de justicia in pectore del régimen venezolano. En el libro –publicado por Editorial Dahbar, una editorial venezolana muy valiente que protege las libertades violadas– usted cuenta la historia de la relación entre el gobierno y los narcos. ¿Qué evidencia tenemos?

En el juicio de 2016 que se desarrolló en Nueva York contra los sobrinos de Nicolás Maduro (Efraín y Francisco Flores, condenados a 18 años de prisión por narcotráfico), se destacó la estrecha relación entre el entorno del presidente Maduro, el narcotráfico y el uso de la infraestructura de la presidencia para este propósito. También hay una acusación importante contra Maduro en una corte federal de Nueva York como parte de una estrategia para “inundar” a los Estados Unidos con cocaína, según la acusación: por supuesto, Maduro culpó a los Estados Unidos de haber inventado todo esto, pero ante una prueba tras otra se vuelve difícil defenderse.

¿Pero y el poder judicial...?

Es imposible que un fallo del Tribunal Supremo de Venezuela vaya en contra de los intereses del gobierno. El poder judicial está completamente condicionado por el gobierno.

En el libro *Así mataron a Danilo Anderson* (2011) abordaste la historia del juez encargado de la investigación del fallido golpe de Estado contra Chávez en 2002. Anderson, según reconstrucciones, no investigaba a quienes quería el régimen sino a hombres dentro del poder de Chávez. ¿Qué pasó?

El fiscal Anderson fue asesinado al detonar un artefacto explosivo colocado en su vehículo. Según mis investigaciones, los tres policías condenados por estos hechos no cometieron el delito, pero hoy siguen en prisión. Este asesinato tiene todas las características de un crimen de Estado y es una de las muchas pruebas de la falta de independencia del poder judicial.

Sin embargo, todo el mundo parece considerar a Estados Unidos responsable de la miseria del país...

A menudo se piensa que las sanciones de Washington a la economía venezolana son la causa de las dificultades del país. Esto no es cierto. El chavismo ha desperdiciado la mayor abundancia de petróleo de la historia en proyectos faraónicos, malas inversiones y mala gestión. Impuso controles cambiarios para supuestamente impedir la fuga de capitales, que a la larga se convirtieron en un mecanismo de represalia política; hostigó al sector privado, sometiéndolo a controles de precios y a la expropiación de activos que consideraba de interés nacional, un concepto vago que va desde lo que realmente podría considerarse como tal hasta un vulgar tributo a pagar por el resentimiento social.

¿Cómo puede fracasar un Estado que tiene las mayores reservas de petróleo del mundo?

Hugo Chávez sentó las bases del caos al no explotar los inmensos ingresos petroleros de la primera década de los años 2000 para diversificar la economía. En lugar de ello, decidió financiar todo tipo de proyectos faraónicos que acabaron convirtiéndose en un profundo nido de corrupción y luego, cuando se declaró socialista, decidió hostigar al sector privado estableciendo controles de precios y expropiando empresas productoras con el argumento de que algunas de ellas tendrían que ser parte del sector estratégico del Estado. Las obligaciones del Estado crecieron a tal punto, en una economía que además era totalmente dependiente de los ingresos petroleros, que terminó por implosionar muchos años después. Los colosales gastos para obtener la reelección de Hugo Chávez en 2012 empeoraron todo.

¿Maduro ha continuado con esta política?

Maduro podría haber corregido el rumbo recortando el gasto público, generando confianza entre los inversores, pero prefirió continuar con la visión del mundo de su antecesor e iniciar una purga dentro de su propio movimiento. Cuando Washington impuso sanciones petroleras en 2019, la economía de Venezuela ya estaba en picada debido a la mala gestión. Las sanciones de Washington, primero, y luego la pandemia, asestaron el golpe final al país.

(Continúa en la página 10)

Alfredo Meza: “Cuántos errores de la izquierda respecto a Chávez y Maduro. Ahora Venezuela está sumida en el caos”

(Viene de la página 9)

Maduro le debe todo su poder a Chávez... ¿Que lo convierte en un caudillo fascista, fascista rojo?

Chávez saltó a la fama en 1992 tras liderar un golpe de Estado contra Carlos Andrés Pérez. Pasó dos años en prisión y en 1994 fue indultado y comenzó su vida política. En 1998 se convirtió en un fenómeno popular, explotando el descrédito de la democracia partidista y el hastío de la población con los gobiernos de centroizquierda y centroderecha que compartían el poder desde 1958. Hugo Chávez prometió destruirlo todo y construir un paraíso eterno donde gracias a él las desigualdades desaparecerían. De nuevo el sustrato fascista: el caudillo providencial que nos habría conducido a todos hacia un destino soñado mientras él, un hombre providencial, estuviera al timón del barco.

Sin embargo, Chávez sedujo a millones de venezolanos al ganar las elecciones de 1998. ¿Maduro también?

En sus discursos electorales, Chávez prometió un cambio radical que entusiasmó a los venezolanos. Maduro llegó al poder únicamente porque el propio Chávez pidió votar por él si

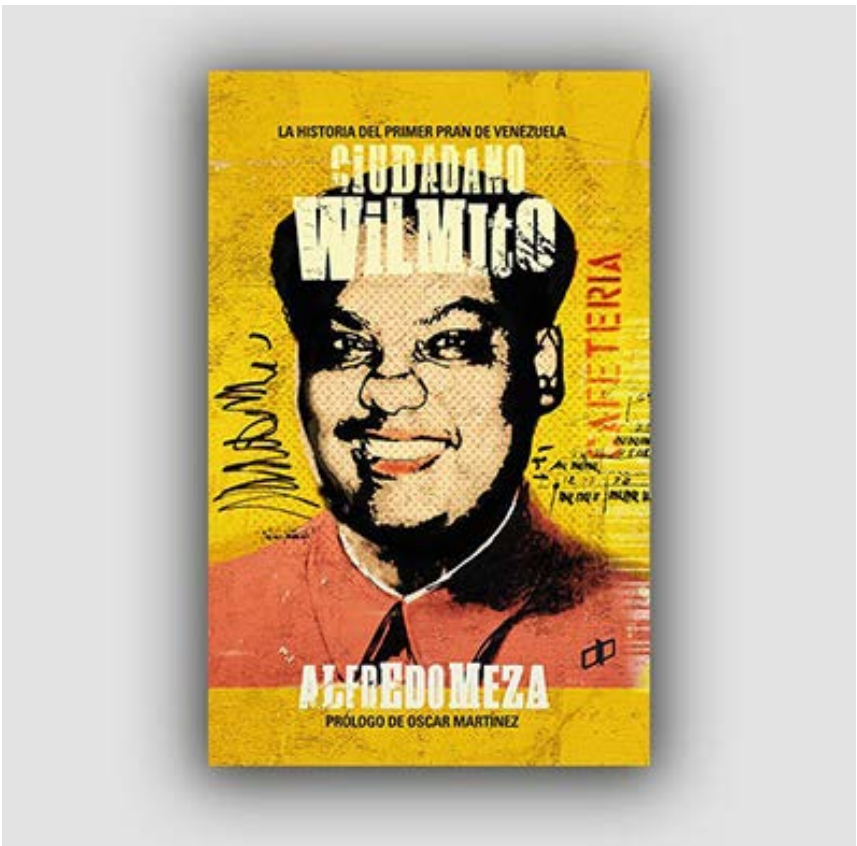
no sobrevivía al tratamiento contra el cáncer. La maquinaria del régimen impuso a Maduro.

Antes de la revolución o, como usted describe, del golpe de Chávez, Venezuela no era un país sin pobreza, favelas violentas, crimen y política corrupta. Tanto los partidos políticos de centroderecha como los de centroizquierda habían gobernado sin luchar contra la corrupción y a menudo no lo graban combatir la pobreza.

Es cierto que Venezuela era una democracia corrupta (pero no había corrupción como en los niveles actuales) basada en una sociedad desigual y violenta (no en la miseria como hoy), pero era perfectible, había una economía viva y una democracia que permitía a la sociedad civil existir, participar y denunciar los delitos.

¿Perfectible? Explica.

Había un deseo de convivencia y de una institucionalidad funcional. En ese contexto, Chávez cambió la Constitución, alargó el nombre del país de “República de Venezuela” a “República Bolivariana de Venezuela”. Destruyó la institucionalidad perfectible que teníamos. Derribaron todo, pero fueron incapaces de construir algo nuevo, como pasa en todas las revoluciones latinoamericanas (no hay



que ir muy lejos, está Cuba).

¿Han logrado alcanzar resultados contra la pobreza?

En Venezuela el contrato social ha desaparecido y es una sociedad incapaz de ofrecer garantías a los más débiles. La clase media apenas existe y lo que queda de ella sobrevive gracias a las remesas que envían los hijos que se fueron al exterior como parte de esa inmensa diáspora de ocho millones de venezolanos. Venezuela no era un país sano, pero ahora es un país fallido.

¿Podría nacer una democracia

en Venezuela? ¿Maduro podrá aguantar más?

Es una pregunta para la que no hay una respuesta única. Maduro y su grupo se sienten confiados en tomar el poder en Venezuela tal vez solo porque saben que los incentivos para que abandone el poder no le garantizan impunidad eterna. Está el caso de Pinochet, por ejemplo, y también está el caso de Milošević, es francamente un enigma al que no puedo dar respuesta. Y ahora me parece que Venezuela va más en la dirección que ha tomado Nicaragua.

Wilmito

Narrado con pulcritud y limpio uso de la lengua, el periodista Alfredo Meza ha publicado *Ciudadano Wilmito. La historia del primer pran de Venezuela* (Editorial Dahbar), necesario para la comprensión de uno de los capítulos fundamentales de la delincuencia organizada venezolana de estos tiempos. El inquietante texto que sigue es la apertura del libro

ALFREDO MEZA

A papá le robaron el auto la madrugada del 9 de abril de 2014. Yo estaba de viaje y me enteré cinco horas después porque tenía el teléfono apagado. Cuando lo encendí, el aparato vibró tantas veces que entendí que alguien había estado tratando sin éxito de comunicarse conmigo.

Tenía varios mensajes de mamá. No parecía la misma mujer, que destacaba por el timbre agudo de su risa o por la tesitura de su voz, de inflexiones autoritarias. Me hablaba con pena, como si quisiera evitar que alguien la escuchara. Nunca le pude preguntar a papá si estaba de acuerdo con lo que ella me pidió entonces. Prefiero pensar que mamá estaba consciente de que él nunca hubiera avalado lo que ella estaba a punto de plantearme.

Papá era médico, se había jubilado de la universidad y trabajaba cuatro tardes a la semana atendiendo a sus pacientes en un consultorio alquilado en Ciudad Bolívar. Para poder mantener su nivel de vida había vendido la casa de la playa y la oficina que había comprado cuando era joven en otra clínica de esa ciudad. Con los años entendí que aquel gesto de mamá era la desesperación de un par de viejos sometidos a la desgracia de envejecer en un país colonizado por un Estado malandro.

Días después, cuando regresé a Venezuela, conversé con papá sobre lo que había ocurrido. Me contó que había dejado a mamá de madrugada en el aeropuerto de Ciudad Bolívar para que tomara el vuelo semanal, que despegaba a las 6:00 a.m. hacia Caracas. Había hecho la reserva con tiempo para evitarse la condena de viajar hacia la capital durante ocho horas por carreteras en mal estado, llenas de huecos y plagadas de señalizaciones descoloridas. Era una tragedia para toda la ciudad que los aviones llegaran una vez por semana. Cuando era niño aterrizaban hasta tres vuelos diarios y yo llevaba la cuenta de esa pérdida de estatus con algo de dolor porque mis primeros años están ligados al recuerdo de una diversión que me ofreció papá cuando advirtió que me gustaban los aviones. Cada fin de semana me llevaba a ver la maniobra de los viejos DC-9 frente a la terminal. Casi siempre íbamos en la tarde, pero a veces, si no hacía tanto calor, pasábamos al mediodía. En uno u otro caso la rutina era la misma: una vez que apagaba el carro, papá me decía que podía bajar. Yo abría la puerta y corría hasta una verja de alambre aluminizado que dividía el estacionamiento del playón de cemento donde paraba el avión. Allí metía el pie entre las mallas trenzadas para saludar a los pasajeros que llegaban o se iban. En un recordo, protegido del sol, papá leía un diario mientras me esperaba.

Con el paso de los años dejamos de escuchar a diario los potentes motores de los aviones. Pocos tenían en cuenta a nuestra ciudad en sus itinerarios turísticos. Ya no llamaba la atención la impronta de un centro histórico edificado en los tiempos



WILMITO / ARCHIVO

de la Colonia sobre un cerro rocoso, donde el curso del Orinoco se hacía más estrecho. La vieja Angostura, sí, donde Simón Bolívar había presidido el histórico Congreso de Angostura y sancionado la primera Constitución que le había dado forma a ese extravío llamado Venezuela. La vieja Angostura, sí, la triple capital—de la provincia de Guayana, de Venezuela y de la Gran Colombia—en los años rudos de la guerra contra la corona española. En Ciudad Bolívar había nacido el país, se había editado el primer diario libre, el *Correo del Orinoco*, y pensábamos que había tanto que aprender de nosotros mismos que nos costaba procesar que nuestra ciudad era como un aristócrata venido a menos. Todos sabían de la importancia de este lugar en la fundación de la República, pero en Venezuela la construcción de la memoria es un preciosismo que siempre está postergado por los apremios del presente.

Mis padres se adaptaban a horarios infames para llevar su vida normal. Papá era un hombre que repetía sus rutinas y no había quien lo convenciera de modificarlas. Muchas veces le dijimos que, para evitar que lo robaran, no podía poner gasolina durante la noche y que tampoco debía respetar las luces rojas del semáforo. Pero papá me decía que yo lo estaba obligando a desobedecer las leyes y que me aprovechaba de su vejez para imponerme. Siguiendo ese impul-

so, papá advirtió, después de dejar a mamá en la terminal, que casi no tenía combustible y se paró en una estación a llenar el tanque. Bajó del carro, seleccionó el octanaje y colocó el pico en el orificio del depósito del tanque. No había terminado de presionar el surtidor cuando sintió un empujón y una voz que ordenaba:

—Apártate, viejo de mierda.

Papá me enseñó a no pelear con los delincuentes. Siempre le quitó valor a todo, incluso a aquello que le costaba mucho comprar. No era tanto por aquel consuelo medio tonto de que lo material siempre se recupera, sino por algo incluso mucho más práctico: no es posible pelear de igual a igual con quien está armado y seguramente sumido en la realidad paralela del efecto de las drogas. En casa nunca hubo armas y él siempre lució ese blasón con orgullo.

Papá advirtió que eran dos hombres porque uno de ellos le dijo que no se volteara y otro lo obligó a tenderse boca abajo. Casi al mismo tiempo sintió que le metían la mano en el bolsillo trasero del pantalón, donde tenía la billetera. Quiero pensar que en ese momento papá hizo lo que alguna vez nos pidió, como una forma de sentirse mejor durante la afrenta de un robo: “Obedezcan al violento y concéntrense en el desprecio que sienten por él”. A pesar del miedo, papá me contó que tuvo valor para hablarles a los tipos.

¿Es la guerra civil el destino de Venezuela?

No hay tradición de guerra civil en Venezuela. Desde el fin de las guerras de Independencia, el ejército venezolano nunca ha estado involucrado en un conflicto, ni ha estado dividido en más de 200 años de Independencia. El chavismo ha sido muy eficaz en la purga de conspiradores de las fuerzas armadas, con la ayuda del trabajo de contrainteligencia dentro de la propia institución. Así que no veo un destino de guerra civil.

Finalmente, Alfredo, ¿cuándo fue el momento en el que usted en armando.info tomó mayor riesgo?

Fuimos sometidos a un acoso brutal que amenazaba con llevarnos a prisión solo porque el sitio web reveló que Saab era el testaferro que administraba el dinero de Maduro. El régimen venezolano no tolera una narrativa que destruya su deseo de normalizar lo que está mal o lo que es claramente un delito. El empresario Alex Saab había orquestado la importación de alimentos caducados y de baja calidad destinados a paquetes de alimentos subsidiados por el gobierno venezolano para las familias más pobres, lavando así millones de dólares. Saab y sus socios inflaron los precios y obtuvieron enormes ganancias, empeorando la crisis alimentaria en Venezuela. Solo teníamos dos opciones...

¿Cuales?

O quedarse y sufrir persecución judicial y mediática, o irse.

¿Qué elegiste?

Exilio, para seguir viviendo, escribiendo y hacer que estas historias lleguen lo más lejos posible. ☹