

EL OFICIO POR DENTRO
ANA TERESA TORRES

A Roberto Lovera De Sola y Luz Marina Rivas, ejemplares acompañantes de estos años de escritura.

ÍNDICE

Retrospectiva de un oficio por dentro

La novela en siete vueltas

Ideas para escribir una novela

Primera vuelta. Algo debe estar pasando dentro de la mente. La conciencia en la novela

Segunda vuelta. Todos los caminos no conducen a Roma.

El comienzo y el final

Tercera vuelta. ¿Quién vive allí? La construcción de los personajes

Cuarta vuelta. ¿En qué mundo viven? Los espacios de la narración

Quinta vuelta. Un asunto insalvable. El transcurso del tiempo

Sexta vuelta. Miren quién habla. Las voces narrativas y el punto de vista

Séptima vuelta. Lo que todo novelista sabe que le espera.

La estructura

Referencias

A la escucha del texto

La voz del texto

Paisajes de novela

Conversación con Julio Ortega

Conversación con María Ramírez Ribes

Ser muchas personas a la vez

Escritora, psicoanalista o al revés: el lenguaje como oficio

Ana Teresa Torres por Carmen Boullosa

La memoria móvil: entre el odio y la nostalgia

Referencias

La escritura y sus circunstancias

La soledad de la conciencia

Coda: Disidencias y oficialidades

La resistencia de la literatura

Literatura comprometida. A 70 años de André Gide

Coda: Poder y literatura

Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI

Coda: La cultura en el futuro

Conversación con Antonio López Ortega y Gustavo Guerrero

El país según la escritura

Referencias

Futuro como paisaje

Referencias

RETROSPECTIVA DE UN OFICIO POR DENTRO

La posibilidad de ser otra, en otro registro, en otra contingencia.
De abandonar, por un momento, la pesada carga de ser siempre uno mismo, y ser en el texto. Así es para mí el goce de la escritura, no muy distinto al de la niña importunada por sus tareas cotidianas cuando quería ser el gato con botas.
A.T.T.

Retrato frente al mar fue la primera narración que leí de Ana Teresa Torres. Leí ese cuento en 1984 sin saber que era suyo; luego, cuando se abrieron las plicas del concurso de cuentos de *El Nacional*, a lo singular del texto se añadió la sorpresa de un nombre ajeno entonces a nuestro mundo literario. Como tiempo atrás había sabido casi accidentalmente que ella escribía o quería escribir, mi sorpresa fue menor y mi alegría mayor a la de muchos. Recordé aquel ya remoto y breve encuentro en que ella discretamente evadió la conversación, visiblemente incómoda por la indiscreción con que aquel amigo común me lo había revelado. Su reserva de entonces me hizo comprender que la cosa iba en serio y por respeto y pudor no insistí en hurgar más allá. A pesar de las muchas afinidades que nos reúnen y que solo ahora descubro (comenzando por el año en que nacimos, los cuentos de Grimm, el ático de «Jo» y la estepa de Miguel Strogoff), solo volvimos a encontrarnos recientemente, cuando una postura común de defensa a la democracia y rechazo al régimen que hoy intenta destruirla en Venezuela, nos ha hecho solidarias en una misma «soledad de la conciencia».

Retrato frente al mar era un cuento distinto a todos los que en ese momento calificaban de «originales» y «novedosos». Las frases estaban en su lugar y la narración fluía sobria, sin tropiezos, entrando y saliendo del «retrato», sin rebuscamientos y sin pintoresquismos, mientras un discreto suspenso se hacía cargo de la marcha del relato, dilatándolo en profundidad, colateralmente, hasta «la otra orilla», en una zona reflexiva más allá de una anécdota de la que sin embargo no se desprendía. Sin desafío alguno para la comprensión de un «lector común», lo arrastraba hacia una narración paralela, un plano intelectual, una meditación estética en la que finalmente se resolvía el cuento. Era un cuento muy distinto del experimentalismo reinante y de nuestro agotado y convencional realismo telúrico. En ese cuento despuntaban en la literatura venezolana no solo un tono nuevo sino una actitud distinta ante el oficio de escritor. Lo nuevo quizá era la manera en que ambas cosas se entrelazaban desde adentro. Y era un cuento que contenía no una sino muchas novelas posibles. Era el cuento de esas posibilidades suspendidas, de «esa huella que nos señala distintos», convirtiéndonos en «contempladores perpetuos de la otra costa». Por eso me gustó tanto ese cuento y me sigue gustando, y ahora que leo este libro que felizmente me toca prologar,

descubro en él las claves primerizas y fundadoras del «oficio por dentro» de Ana Teresa Torres.

Casi treinta años después, Ana Teresa Torres es lo que se llama un escritor de oficio. Una obra ya considerable no solo por los muchos libros sino por el rigor y la autenticidad que la respaldan, las distinciones y premios recibidos, su creciente difusión dentro y fuera de Venezuela, todo esto justifica que existan lectores interesados en saber de ella, en conocer lo que piensa de la literatura. Este libro responde a esa curiosidad, pero ofrece algo más. Si se lo lee como quien contempla un paisaje, viendo cómo se cruzan sus distintos horizontes (el novelesco y el de la vocación, el de la historia y el del país), quien lo lea como un continuo, saltándose el andamiaje externo de cada texto, podrá reconstruir un escenario intemporal e impersonal de adonde nacen, o a donde van a parar, todas sus narraciones. Es un libro heterogéneo, irregular, asimétrico y variado como suelen ser siempre las recopilaciones antológicas con que un autor junta sus opiniones. Externamente es así. Pero, repito, si obviamos los marcos para recorrer la escena nos sorprenderá su coherencia y el impulso con que ese raro oficio plagado de incertidumbres desemboca en el suelo común de la conciencia individual y las responsabilidades colectivas. A todo lo largo se escucha una misma voz reflexiva y serena que va insistiendo en convicciones muy firmes, y casi quiero decir «inquebrantables», si esta palabra no me sonara tan rígida para un escritor como Ana Teresa, que no descansa en teorías ya elaboradas: «Cuando estoy hablando de técnica de novela no estoy refiriéndome a un conocimiento establecido ni a una determinada teoría literaria, sino a un conocimiento artesanal en el mejor sentido de la palabra». En la primera parte de este libro, cuando paso a paso analiza el proceso de escritura, ella deja claro que es en el proceso mismo, en función del *sentido* que va perfilándose, donde podremos generalizar una suerte de poética personal.

Este libro entra en el mundo de una *escritora* a través de una *escritura*, y ambas, escritora y escritura, nos llevan a la zona donde conviven. Dije *en el mundo* de una escritora, no en su intimidad ni en su vida personal. Por eso antes lo comparé con un paisaje intemporal e impersonal, porque Ana Teresa Torres declina todo protagonismo en favor de ese territorio en el que sabe que habita como pasajero, por ratos más o menos largos, en el que siempre será un poco intrusa, como Alicia *al otro lado del espejo*; y siempre asombrada, como la niña que en vez de dormir siesta se escapaba a la región de los cuentos y los lobos. Entonces, su mundo es, al comienzo, el mundo de todo lector que cree en lo que lee: «nada me aleja más de un libro que la imposibilidad de creer en él». Esta fe fue el primer paso que dio, sin saberlo, hacia ese territorio, porque la hizo vulnerable al llamado de una verdad que compite y desafía las verdades ordinarias y fácilmente comprobables, fáctica o lógicamente.

Aquí, en «Paisajes de novela», ella habla de esa fe primera, la de una niña escuchando conversaciones y leyendo cuentos, «una niña que creía firmemente en aquello que leía», y que escribe porque ha sido capaz de

conservar esa fe: «en mi elección literaria infantil prefiguro a la novelista que seré». Y cada vez que en una entrevista le preguntan ¿cómo empezó todo? ella cuenta esto: «la literatura viene para mí desde una niña lectora que encontraba en los cuentos una suerte de realidad paralela, algo que sin existir en mi vida, yo suponía que debía existir en alguna parte». Quizá lo dice para espantar a los intrusos con elegancia, o para sobreponerse a la timidez, quién sabe, es posible. A veces siento que la niña la ayuda a despojarse de las trilladas jergas académicas, del tener que explicitar la implícita corte de hablantes, sujetos, autores o narratarios implícitos. Sea como sea, lo cierto es que esa niña no la desampara y es mucho más que una finta o un manotazo para salir del paso. Esa niña existió y existe todavía, y no es solo un recuerdo y un pedazo de biografía. Y si su voz no es la misma, su mirada, la fe con que mira sí. Ella es quien hizo ese primer «pacto» de ficción indispensable que luego suscribirán sus lectores. Pacto de la realidad de la ficción: «creo que soy una escritora verosímil», dirá Ana Teresa más adelante, en un lenguaje adulto. Y la niña se adentró cada vez más en la maleza del cuento y en la boca del lobo. Sin llegar a ser lobo, lo escruta y busca un lugar emboscado para verlo. Dirá: «el abismo de lo real me ha capturado para siempre». Y ese abismo es el lobo. No los cuentos maravillosos «para niños inocentes», sino la boca de lobo de una realidad que la arrastra por el mundo a través de «inmensas estepas, profundos desiertos, larguísimos ríos, extensos bosques de abetos nevados, ciudades de neblina, mares infinitos o estrechas buhardillas donde se escondía Anna Frank». Esa fe la fue conduciendo, como a la protagonista de su *Retrato frente al mar*, a la espera de un acontecimiento para «tomar una vía que por alguna razón está prohibida». Entonces, en este libro observamos cómo nace la escritora en la escritura, y casi podemos hacer como el narrador de *Retrato frente al mar*: ver como al escribir la voz se introduce en aquella mujer contemplada que, a su vez, «miraba agotándose en el hecho de ver», «escapándose de sí misma en el objeto contemplado», a pesar de que ni ella, ni el narrador ni sus lectores, por más que miren, llegarán nunca a *determinarlo*.

El oficio por dentro, antes que de técnicas y recetas literarias, tiene que ver con la vocación. Y en el caso de Ana Teresa Torres la vocación es doble. Como la segunda parte del libro se llama «A la escucha del texto», es inevitable sentir en esta *escucha* el eco de un oficio que se desdobra siempre: la escritura y el psicoanálisis: «Con frecuencia, cuando preguntan a los escritores qué los hace escribir, responden que no saben hacer otra cosa. No sería mi caso». Ella nunca reniega del gusto con que ha ejercido su profesión de psicoterapeuta y su filiación psicoanalítica: «Dentro de mí no encuentro una oposición o una imposibilidad en estas vocaciones», y aunque reconoce que en la práctica sí llegó el día en que tuvo que dejar de cabalgarlas y escoger, para dedicarse solo a escribir, es obvio que «por dentro» el oficio acabó por fundirlas, borrando las fronteras profesionales. El punto donde se juntaron es la piedra angular de sus novelas: la forma en que los personajes entraban en la construcción, dejaba ver cómo la construcción eran personajes «a la escucha de un texto». Y

cuando habla del trabajo del novelista en ningún momento impone un sesgo psicoanalítico desde afuera a la literatura. Así que *El oficio por dentro* va mostrando cómo su práctica psicoanalítica se fue fundiendo con la escucha de la escritora para experimentar lo parcial, el balbuceo y lo fragmentario de toda explicación, cuando esta se mide con verdades vividas. Se funden en la curiosidad de aquella niña que creía en lo que leía, y por eso sabía que las verdades que la realidad le ofrecía fuera de los cuentos era incompleta, fragmentaria, informe. Con el tiempo comenzó a escuchar la trama de verdades ignoradas que laten debajo de cada mentira; verdades que había que escuchar también desde el otro lado: «Al escritor o al psicoanalista no le preocupa encontrar la verdad única, y mucho menos la verdad comprobable empíricamente, sino construir la verdad».

«Construcción», «construir», son palabras que Ana Teresa emplea a menudo para referirse al trabajo del novelista. Trama, estructura, perspectiva o punto de vista, son aspectos formales que involucran esa «verdad» no evidente, dispersa, ignorada o perdida, y todo el *sentido* de sus novelas depende de ese ensamblaje. Si las piezas no están en su sitio, si la construcción no es firme, es imposible que el barco siga el curso del relato hasta el fin. Pero al mismo tiempo, ella afirma la consistencia milagrosa, azarosa, del sentido que puede proporcionarnos: «es un relámpago que nos atraviesa, muy de vez en cuando, ese minuto esplendoroso en que recorremos un paisaje ajeno y nos miramos desde otro que queda atrás mientras el tren avanza».

«No puedo ponerme a escribir si no siento que una voz me está llamando y pide que la consigne». Esta afirmación sorprende cuando la hace alguien con una formación como la suya, alguien empeñado en construir un sentido coherente, que quiere narraciones firmes y bien articuladas; sorprende que al mismo tiempo afirme con la misma serena convicción que la ficción es quien manda, y que se deje arrastrar por *eso* que la *llama* desde el fondo de una urgencia desconocida: «muchas veces he tenido la sensación, muy común en los novelistas, de que alguien está dictando y uno es el escriba tomando el dictado». Por supuesto, ella no menciona la palabra inspiración, pero intuyo que en esta reticencia suya hay más respeto que menosprecio; un comedido reconocimiento que echo de menos en muchos que sí suelen hablar en nombre de ella a diestra y siniestra. Ese *llamado* no tiene nada de ultramundano, en todo caso es profundamente *intrahumano*. Lo que quiero subrayar es la actitud con que ella reconoce que recibe una orientación ajena y aun opuesta a la suya: «Me parece que alguien me está dictando y que lo que estoy escribiendo no es exactamente lo que quería escribir».

En este libro hay otro asunto insoslayable: tratándose de Ana Teresa Torres no podía quedar fuera la relación de su escritura con la historia. Sin usurpar la lengua de los historiadores, desde el terreno que le es propio, el de la verdad de la ficción —es decir, el de los mitos— en su reciente libro *La herencia de la tribu*, ella reunió los pedazos que los historiadores no recogían. Mejor dicho, los pedazos que genera la historia misma, a medida que esculpe

sus verdades históricas. El impulso que cristalizó en ese amplio fresco, en esa *coral*, era algo que ya estaba incrustado como una posibilidad en su manera de concebir una historia, cualquier historia, y en su forma de construir novelas. En todas, pero especialmente en *Doña Inés contra el olvido*, la lidia con el tiempo histórico, la mirada desde el tiempo, es la que moldea su relato. No hablo de la mirada de corto aliento, anecdótica, sino la que da sentido a la novela como tal. Ella la imagina *dentro* de algo, y ese algo es tiempo, es historia. Y aquí tenemos un nuevo núcleo donde se funden sus dos vocaciones, porque una mirada psicológica no puede prescindir de la historia: es historia.

Este libro termina con un largo, denso y magnífico epílogo: «La escritura y sus circunstancias». Creo que este título, a pesar de su eco orteguiano, no hace justicia al sostenido temple, al coraje intelectual de esta serie de ensayos y codas sobre el papel del escritor y sus responsabilidades como intelectual en el mundo político y en la hora que le toca vivir. No son ensayos sobre política. Son reflexiones, a dos aguas, puntuales y vigentes, que van de lo más íntimo de la conciencia de un escritor a lo más público de su oficio. La mayoría se refiere a situaciones y urgencias de la vida intelectual venezolana de estos años, pero a la vez tocan aspectos perennes e insoslayables que han marcado el tema del compromiso intelectual en los tiempos modernos. Todo lo que antes se ha dicho sobre la novela desemboca aquí, porque no se puede hablar desde adentro del oficio esquivando la soledad de la conciencia, o eludiendo ese cuerpo a cuerpo permanente e inevitable con el carácter público del oficio. Aquí está el eje donde gravitan las convicciones capaces de resistir los cantos de sirenas del poder, la complacencia y los fanatismos. En esta hora difícil, cuando en Venezuela se lucha por resistir, saludamos agradecidos una voz que dice: «No vivo ni escribo desde un terreno de esperanza o satisfacción sino todo lo contrario, y vivimos ahora todos un renacimiento de los viejos fantasmas apocalípticos que creíamos haber dejado atrás».

Cuando releí *Retrato frente al mar* tuve la impresión de que *El oficio por dentro* ya estaba insinuándose allí, formulado en secreto, como uno de esos juegos que el autor se permite a espaldas y a expensas del escritor. El trasfondo de aquel cuento es la retrospectiva de un pintor:

... la retrospectiva lleva la intención de presentar de un solo golpe toda la elaboración que compromete una vida y lo que desde el protagonista ha sido una mirada que no encuentra su definitivo punto de anclaje sino que va haciéndose en un recorrido, resulta ahora para el espectador una visión de conjunto terminado en el que se aprecian los cambios de estilo, orígenes, influencias, evoluciones hasta marcar el instante final en que damos por cerrada la obra y aparece como una aventura con sentido o dirección.

Una retrospectiva de 1984, donde Ana Teresa Torres anticipó sin saberlo esta otra de 2012 que ahora vamos a leer.

María Fernanda Palacios
Caracas, septiembre 2012

LA NOVELA EN SIETE VUELTAS

Este curso-taller dictado con el título «Cómo se escriben las novelas» entre abril y mayo de 2011, en el marco de los Estudios Liberales que auspicia la Fundación del Valle de San Francisco de Caracas con la Universidad Tecnológica del Centro, fue concebido con un doble propósito. Mediante la incorporación de algunas pistas que conduzcan a una valoración más precisa de los textos y la pesquisa de sus claves de construcción, está orientado a ampliar los horizontes (y espero que el gusto) de los lectores de novelas, y asimismo facilitar un mapa que contiene un variado registro de los recursos más utilizados en el género para quienes, además de leer, quieren escribir. El impulso que recibí de María Fernanda Palacios para dictarlo sugería que trabajara sobre mis libros, pero me pareció indispensable ilustrarlo con ejemplos tanto de algunos textos clásicos como de algunos contemporáneos. Anoto la fecha de la primera edición de las novelas en el texto, y la fecha de la edición citada en las referencias.

Queda precedido por un breve texto anterior («Ideas para escribir una novela») que contiene en germen el desarrollo del curso.

IDEAS PARA ESCRIBIR UNA NOVELA

EL CARACOL

A partir de una idea seminal o idea núcleo (una frase, una imagen, una situación) comienzan las circunvoluciones a rodearla hasta complicarla y formar un relato. La idea generalmente es visual (una anciana releendo papeles viejos; un hombre y una mujer hablando en un bar; una persona estampada contra la calle; una niña en un palacio árabe). Una experiencia (un personaje que conocí en una clínica psiquiátrica). Una conversación (una niña contando una larga historia).

A partir de allí la novela comienza a formarse para darle sentido a esa idea núcleo, y envolverla dentro de un contexto de anécdotas, sucesos, etc. Esto me lleva a

EL ROMPECABEZAS

A medida que voy escribiendo las circunvoluciones que rodean a la idea núcleo aparecen múltiples piezas, relatos, anécdotas, situaciones que deben calzar. Es necesario ordenarlas para que no sea simplemente una escritura de yuxtaposiciones. Las piezas deben encontrar su lugar adecuado. Lo adecuado, por supuesto, es una lógica interna que se va generando, y por lo tanto obedece a un plan que yo trazo pero que debe tener su autonomía y su sentido. No pueden ser arbitrarias. Esto me conduce a

LA CASA

La novela es como una construcción, por lo tanto las piezas deben estar sustentadas para lograr su coherencia interna, para que se sostengan. Esto es la estructura de la novela, la manera como está sostenido el relato (si es un diálogo entre dos personajes, por ejemplo, o una narración en primera persona con sus atrás y adelante; o un relato en sucesión histórica, etc.). No puede estar apoyado en la parte decorativa sino en el interior. Lo que ocurre es que esa costura interior no es lo que el lector debe ver en primer lugar. La coherencia interna, así como la estructura de una construcción no es lo que vemos, pero es indispensable que exista para que la casa se mantenga y estemos cómodos en ella, con sus espacios bien distribuidos y ordenados. Esos espacios remiten a

LOS HABITANTES

Si es una casa, pensemos en sus habitantes. Es decir, los personajes. Estos personajes nacen con la idea núcleo pero eso es apenas el comienzo. Una vez lanzados al espacio textual adquieren vida propia, comienzan a ser ellos mismos, a tener sus ideas, sus sentimientos, sus problemas, sus decisiones. Aquí se pierde el dominio dictatorial sobre ellos. Es necesario respetarlos, aceptar que toman caminos que no son los que inicialmente habíamos pensado para ellos, y que van construyendo su propia identidad.

Incluso van construyendo a los otros personajes con quienes quieren convivir. Van surgiendo personajes que no habíamos previsto pero que son necesarios y ellos mismos van creando a las personas con las que quieren relacionarse. Los personajes son lo más divertido de la novela porque adquieren una presencia propia, como si fuesen personas reales que existen o existieron, y estuviéramos haciendo la historia de su vida. Esos personajes son parte de las piezas que es necesario armar. Algunos son indispensables para llevar la historia, serían los protagonistas, y otros son piezas de apoyo, extras que necesitamos en un momento dado. Por ejemplo, en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* la historia la llevan un hombre y una mujer que son los interlocutores del diálogo que sostiene la novela, pero como se encuentran en un bar, hacían falta los otros clientes del bar y los dueños del bar. Estos son personajes de apoyo. Aunque ocurre a veces que un personaje de apoyo toma mucho espacio y se convierte en principal.

Estas son las partes esenciales para la novela. Ahora bien, ¿cómo unir las?

LAS PALABRAS

Las une el lenguaje que se va desencadenando, una suerte de máquina narradora que las va enlazando dentro de nuestra imaginación, nuestra memoria, nuestros deseos. Eso es un tema difícil de describir. Ocurre que la historia se produce dentro del narrador, o si se quiere, el narrador es una persona cuya particularidad es la de ser una persona que enlaza las historias.

Cuando estoy escribiendo el enlace imaginario de las situaciones no lo conozco previamente. Me coloco en la posición de lectora, como si estuviera leyendo una novela por primera vez, y al igual que cuando leemos un libro no sabemos lo que va a pasar, al escribirlo tampoco sé exactamente lo que va a ocurrir. Ese efecto sorpresa es fundamental. Si no lo siento, si me aburre lo que está ocurriendo, pienso que más todavía se aburrirá el lector, así que me doy cuenta de que voy por mal camino. Eso no quiere decir que no tenga algunas ideas previas, o que no me haya imaginado algunas de las vinculaciones entre las situaciones o sucesos que quiero incorporar, pero no tengo un plan totalmente preciso de lo que ocurrirá. Sin embargo, una vez que la novela está concluida, es decir, que he decidido no incorporarle nuevas situaciones o personajes, es necesario volver a la idea de la coherencia interna que dije antes, lo cual puede llevar o bien a incluir fragmentos que contribuyan a esa coherencia, o a suprimir los que estén produciendo ruido. Por más que me guste un pasaje, una frase, si hace ruido dentro de la estructura lo quito porque la novela lo expulsa, y si no lo hago, la escritura se hace sobrada, excesiva, arbitraria.

El lenguaje, el tono con que se habla y se narra dentro de la novela también viene dentro de la idea núcleo, y este es un tema muy importante. Mantener el tono del relato, la forma en la que hablan los personajes, es parte de la coherencia interna. Finalmente,

EL RÍO

Un río avanza en su curso aunque no tenga siempre el mismo caudal o la misma velocidad. Tiene una fuente y una desembocadura. En la novela el río es el hilo conductor del relato que subyace a la anécdota y al tema. Hala la anécdota, la hace avanzar. La historia puede tener un ritmo lento, pero no debe detenerse o quedar dando vueltas sobre sí misma. Necesita ir hacia su desenlace. La historia finaliza, puede ser un final abierto o cerrado, pero lleva un curso que desemboca y llega a su fin hasta agotar el relato. Y podemos preguntarnos

¿DE DÓNDE VIENE TODO ESTO?

Un escritor tiene que poseer lo que algunos psicólogos llaman «teoría de la mente», es decir, la posibilidad de pensar desde la mente de otro, de saber que la mente es algo individual y diferente para todas las personas. Tiene que poder entrar en la mente de otro, de lo contrario, solo podría escribir de sí mismo. Un novelista debe ser hombre, mujer, niño, animal, paisaje, automóvil, y cualquier otra cosa. Tiene que poder escribir desde otro lugar fuera de sí mismo. Ahora bien, escribe también con lo que tiene adentro, su vida, sus experiencias, su biografía, sus lecturas, sus sentimientos, sus problemas, su país, su época, su idioma. Eso es precisamente lo que otorga a la literatura su extraordinaria variedad. No importa cuánto queramos parecernos a otro escritor, nunca lo seremos. La escritura viene de la absoluta individualidad de cada quien. Y esto es algo muy importante, con lo que quiero terminar.

Cada novelista tiene que encontrar su voz, su tono, su manera de narrar, su universo narrativo, es decir, sobre qué puede narrar, qué mundos conoce para entrar en ellos. Y explorar esas posibilidades dentro de sí y luego ser fiel a ellas.

XV Aniversario del Instituto de Creatividad
y Comunicación (Icrea), Caracas, junio de 2005.

Primera vuelta

ALGO DEBE ESTAR PASANDO DENTRO DE LA MENTE. LA CONCIENCIA EN LA NOVELA

Comenzaremos por considerar la conciencia en la novela. El primer tema a enfocar son las diferencias entre la lectura de una novela y cualquier otro tipo de texto. Parecieran ser obvias pero en la novelística contemporánea los novelistas parodian muchos discursos y a veces se hace difícil distinguir entre los textos de novela y otro tipo de referencias. Vale la pena detenernos un momento en las puertas del edificio antes de recorrerlo.

Leo del prólogo de Jorge Larrosa –profesor de Filosofía de la Educación de la Universidad de Barcelona– al precioso libro de Víctor Bravo *Leer el mundo* (2009):

La lectura, tal como la conocemos, está ligada a la soledad y al silencio. En un texto juvenil y muy bello, María Zambrano dice algunas cosas sobre la escritura que pueden aplicarse, punto por punto, a la lectura. Escribir, dice Zambrano, «es defender la soledad en que se está». Leer, podríamos añadir nosotros, como en un eco, es también defender la soledad en que se está. Una soledad, sin embargo, que es compañía, una cierta forma de la compañía, una extraña modalidad de la amistad. Y leer es también defender un cierto silencio. Pero un silencio que es comunicación, una cierta forma de comunicación. Esa que se da cuando cambia nuestra relación cotidiana con las palabras, cuando pasamos de hablar demasiado y de escuchar sin atención, a atender al lenguaje mismo en su máxima pureza y en toda su gratuidad. Una actitud que podemos encontrar también, tal vez, en una sentencia de Catón que alguien encontró sobre la máquina de escribir de Hannah Arendt días después de su fallecimiento: «Nunca se está más activo que cuando no se hace nada, nunca menos solo que cuando se está a solas con uno mismo». Al leer se hace algo, sin duda. Pero ese hacer está del lado de una cierta detención, de una cierta interrupción, de una cierta inactividad. Leer supone interrumpir las urgencias y los quehaceres de los que está tejida nuestra vida cotidiana. Leer está del lado del lujo, del ocio en el sentido antiguo de la palabra *otium*, de lo gratuito, de lo liberado de la necesidad y de la utilidad. Al leer se está muy activo pero, sin embargo, estrictamente no se hace nada. Tienen razón los que dicen que leer es perder el tiempo. Pero lo que se pierde es un cierto tipo de tiempo, el tiempo medido, el tiempo rentable, el tiempo capturado por la ocupación utilitaria del tiempo. Por otra parte, la pregunta ¿con quién estamos cuando leemos? no es sencilla de responder. Es cierto que estamos solos, y por eso la invención de la lectura es también uno de los episodios de la invención de la soledad, es cierto que estamos acompañados, y por eso la lectura tiene algo que ver con la amistad y, a

veces, con el amor, pero es también cierto que al leer estamos con nosotros de una forma especialmente intensa. Por eso la lectura es una de las formas de esa conversación de uno consigo mismo a la que a veces se ha llamado conciencia, o meditación, o pensamiento.

La lectura desaparece porque desaparecen la soledad y el silencio. Pero también porque desaparecen las actividades demoradas y gratuitas, las que se hacen sin prisas y sin saber por qué, las que tienen que ver con el don o con el robo y no el intercambio, las que están más del lado del gasto que del lado del beneficio, las que no son estrictamente económicas. Por eso los enemigos de la lectura son también el prestigio y la seriedad, los oropeles de la industria cultural, los propietarios y los sacerdotes de la palabra escrita. La palabra lectura está, quizá, demasiado saturada. Y tal vez ahora que la lectura está desapareciendo, ahora que nos podemos sentir libres de una tradición asfixiante, ahora que los lectores no tenemos ya ninguna misión elevada respecto del mundo ni respecto de nosotros mismos, podamos volver a jugar con los libros, con otra libertad, con otra inocencia. La escritura como pulsión y no como obra. La lectura como juego y no como trabajo, ni siquiera como utopía. Desaparecida la lectura solemne e impostada, tal vez sea hora de que aparezca el lector-niño que ordena piedrecitas al borde de la playa. Lectores distraídos, curiosos, inventivos, juguetones, olvidadizos, quizá insignificantes. La experiencia de la lectura produce acontecimientos anímicos extremadamente livianos, arbitrarios y fugaces. Aparecen y desaparecen a una gran velocidad. No nos regalan otra cosa que el instante. La mayoría de las veces, no dejan rastro. Y, sobre todo, siempre son más y otra cosa que lo que somos capaces de fijar con nuestras clasificaciones y nuestras distinciones.

De este brillante texto podemos extraer algunas conclusiones. La lectura –nos dice– es una acción intensa que nos coloca en la posición de estar conscientes de nosotros mismos, por una parte, y del texto, por otra. La lectura produce acontecimientos «arbitrarios y fugaces», es decir, inesperados, breves, a los que es necesario estar atentos para no dejar escapar. La lectura nos exige quedarnos solos con nosotros mismos en silencio para dar lugar a que esos acontecimientos se produzcan, a que el sentido de la lectura se haga presente. Esto, dicho así, pareciera algo muy complicado pero no lo es en absoluto. Se trata de ejercer una acción pasiva que consiste en dejar que el texto nos hable. En confiar en que el texto dice más de lo que dice. Si el texto dice lo que dice probablemente estamos leyendo una obra cuyo propósito es la información; propósito de alto valor, sin duda, pero diferente al de la lectura literaria. Ese oído para escuchar lo que el texto dice más allá de lo que dice requiere el silencio nuestro.

El crítico y novelista inglés David Lodge (2004: 20-22) define la naturaleza del texto literario de este modo:

La literatura es un registro de la conciencia humana: de hecho, el más rico y exhaustivo que poseemos... Las obras literarias describen, bajo el disfraz de la ficción, la densa especificidad de la experiencia personal, que siempre es única, porque cada uno de nosotros posee una historia personal ligera o marcadamente distinta, que modifica todas las nuevas experiencias que tengamos. La creación de un texto literario recapitula esa unicidad irreplicable.

(Nos quiere decir que hacerle honor a un texto es escuchar eso único e irreplicable que contiene).

La literatura narrativa, y en especial la novela... crea modelos ficticios sobre lo que representa un ser humano que se desplaza en el tiempo y en el espacio. Capta la densidad de los acontecimientos que se experimentan y muestra las relaciones de los acontecimientos mediante los artificios de la trama.

Para Lodge la novela es una historia humana, acerca de la densidad de esos seres humanos, y de cómo ellos se vinculan entre sí. Más adelante (44-45) relaciona la experiencia de la conciencia con la creación narrativa. La psicología cognitiva ha identificado una etapa en el desarrollo del pensamiento según la cual hacia los cuatro años de edad los niños toman conciencia de que los demás poseen una mente propia, y que esa mente puede tener una interpretación distinta del mundo que los rodea. Esto es tan simple y al mismo tiempo tan importante: la posibilidad de saber que los demás también tienen una mente que no funciona exactamente igual a la nuestra, porque en la mente de otra persona los datos se interpretan de un modo diferente al propio. Se conoce esto como «teoría de la mente», es decir, la posibilidad de los seres humanos de reconocer no solamente que piensan sino que los otros también, y de que pueden hacerlo en forma diferente. Curiosamente, y esto es lo que nos interesa, es la teoría de la mente la que permite que exista el engaño y la mentira. Si todos decimos lo que decimos no puede existir el engaño ni la mentira; y la ficción tiene mucho que ver con la posibilidad de crear una verdad que no es «real». Es porque cada ser humano tiene una mente que no existe una realidad única para todos, y por lo tanto la posibilidad de fingir o simular la realidad, y en última instancia la posibilidad de la ficción. Citando de nuevo a Lodge:

Cabría incluso la posibilidad de sugerir que la capacidad que tienen los novelistas de crear personajes, a menudo muy distintos de sí mismos, es una aplicación especial de la teoría de la mente.

(Es decir, la posibilidad de imaginar la mente de otros: porque sé que existe una mente diferente a la mía puedo imaginarla).

A menudo se ha observado que, en cierto sentido, todas las novelas tratan acerca de la diferencia que existe entre apariencia y realidad, o sobre el progreso que va de la inocencia a la experiencia, lo cual está muy íntimamente relacionado con la capacidad que tienen los seres humanos –e incluso con su propensión– de ocultar sus verdaderos pensamientos y sentimientos, de proyectar versiones de sí mismos que son parciales, o ilusorias, y de engañarse los unos a los otros.

La novelista estadounidense Jane Smiley, citada por Lodge (108), propone una definición interesante: «la novela es, por encima de todo, una experiencia intensa de prolongada intimidad con otra conciencia». El oído tiene que estar atento a esa conciencia con la que he decidido entrar en una permanente intimidad, que por supuesto es diferente a la mía; esa es una de las maravillas de la literatura, la posibilidad de entrar en otros mundos, lo que en la práctica es una aventura ilimitada. Comenta Lodge que, por encima de cualquier otra representación artística, la novela se centra en la conciencia, «en la representación de los pensamientos y las emociones que muchos de nosotros, durante la mayor parte del tiempo, albergamos en nuestro interior».

Ahora bien, ¿con quién estamos en esa prolongada intimidad? ¿Quiénes son los participantes de la experiencia lectora? Aunque sea someramente es necesario detenernos un momento en algunos tecnicismos de la crítica literaria para identificar bien los conceptos, que después nos serán útiles. Para ello tomaremos un artículo de la profesora Cora Requena Hidalgo de la Universidad Complutense de Madrid¹.

Texto narrativo

Autor real → Autor implícito → (Narrador) → (Narratario) → Lector implícito → Lector real

El autor real es quien se identifica como autor del libro, y junto al lector real están fuera de la transacción narrativa en sí misma, aunque ambos son por supuesto indispensables desde el punto de vista de la experiencia. El autor implícito y el lector implícito son indispensables, y el narrador y el narratario, que aparecen entre paréntesis, son opcionales.

El hablante o autor implícito no es el autor real, es decir, no es una persona con nombre y apellido que identifica al autor del libro, incluso aunque este diga que lo es, por ejemplo, en una autobiografía o un diario. La escritura implica una mediación entre quien es autor de la obra –quien la escribió– y

¹ Véase <corarequena.blogspot.com/programa>.

quien la lee. Esa mediación es la que sostiene la evidencia interna del texto. El autor real puede incluso contener a varias personas, o utilizar contenidos obtenidos mediante fuentes externas anónimas (Internet, etc.), de modo que ni siquiera es indispensable saber quiénes son los autores originales del texto. El autor real es, finalmente, quien, si tiene suerte, logra cobrar los derechos de publicación. El autor implícito es el escriba oficial, como un segundo Yo del autor, que nos está hablando a lo largo de todo el libro, y desde allí es de donde nos llega la voz del texto; paradójicamente ese hablante no habla en la novela y no es, por lo tanto, el narrador. Quien habla en la novela son los narradores. Ese hablante implícito es aquel o aquello que está contando la historia pero no es un personaje dentro de la novela. Es un tanto fantasmal.

Continúa el texto que tomamos de Requena:

Ya llamemos a este autor implícito un «escriba oficial» o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson —el «segundo ego» del autor— está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escriba oficial.

Esta es una construcción retórica que el crítico Wayne Booth llama «segundo Yo».

Es «implícito», es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede contarnos nada. Él, o mejor dicho, ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos.

El narrador, o la voz narrativa, que puede ser múltiple, es el personaje que efectivamente cuenta la historia, la voz que habla en la novela; incluso puede ser, como lo denomina Booth, un «narrador no fidedigno», es decir alguien que puede entrar en contradicción con el autor implícito, y de quien podemos sospechar que no cuenta la verdad.

El complemento del autor implícito es el lector implícito, es decir, no la persona con nombre y apellido que se dispone a leer el libro —el lector real— sino un lector presupuesto por la narración. La escritura está dirigida a una lectura presupuesta. Yo, como autora real, estoy escribiendo para «alguien», otro ser humano que eventualmente leerá lo que escribo, pero no es una persona en particular, ni tampoco el narratario, es decir, aquel que en la novela

escucha al narrador, y que puede existir mediante una referencia explícita. El narratario es un recurso no indispensable, y es paralelo o complementario al narrador. En cambio el lector implícito es indispensable porque toda historia implica un oyente, un receptor, que puede estar mencionado o no. El lector implícito, que nosotros en un momento dado personificamos, es quien acepta el pacto de ficción al que nos vamos a referir a seguidas, pero antes veamos algunas consideraciones de Víctor Bravo (2009: 150) sobre la lectura tomada del citado libro:

La lectura impregna la subjetividad. La transforma, la moldea. Hay una experiencia esencial a la que se puede llegar con la lectura: cuando el lector sabe que esa lectura, quizás imperceptiblemente ha cambiado su vida. Lo más sorprendente para el cura, el barbero y demás vecinos, es asistir, ante Don Quijano, a la transformación de una vida por la lectura. De allí la necesidad de la hoguera de los libros, para que el tocado por la lectura regrese a los cauces de la cordura, que no son sino los de su hacienda y sus días repetidos.

[...] La lectura en libertad, la que se aleja del dominio del control pedagógico y edificante, es el camino para la conciencia crítica, esa que es capaz de estremecer los fundamentos de la existencia misma, y transformarla. Proust formula la paradoja de la lectura literaria como separación del mundo y regreso al mundo: la lectura como un pedazo de vida apartado de la vida, pero dotada de la rara capacidad de hacer más preciosa e intensa esa vida de la que se aparta.

Todos hemos experimentado en la lectura de un libro algo que identificamos como atrapamiento, lo que queremos expresar con la frase «ese libro me atrapó (o no me atrapó)». Si no nos atrapa el pacto de ficción fracasó, lo que no tiene nada que ver con la calidad literaria del texto, pero es importante saber si hacemos o no el pacto de ficción. Si no lo logramos, lo mejor es dejar el libro momentáneamente y buscar otro. Es algo misterioso eso que hace que un libro nos saque temporalmente de nuestra vida porque no depende enteramente de la calidad intrínseca del texto; es como el enamoramiento, el hecho de enamorarse no significa necesariamente que la persona de la que estamos enamorados sea maravillosa. El lector de novelas que se propone leer sin otro propósito que la lectura, es decir, de separarse y de regresar al mundo, necesita de este artilugio del pacto de ficción, que es por supuesto un juego de a dos. Algo del texto debe llamar al lector, y algo debe hacer que el lector responda. Ese «algo» es intangible y por eso no respondemos todos igual al mismo libro, ni igual en distintos momentos de la vida. Es común la experiencia de que un libro que nos gustó muchísimo, tiempo después no nos dice nada, o al revés, que al releerlo nos preguntemos cómo despreciamos antes un libro que ahora nos parece extraordinario. Eso significa que en aquel momento no estábamos preparados para ese pacto de

ficción, o no estábamos disponibles para separarnos de «la hacienda y los días repetidos», como dice Víctor Bravo. Porque la lectura implica una entrega, un tanto enigmática, en la que el lector tiene que aceptar que aquello que ocurre no ocurre tal como ocurre, por ejemplo, el hecho de que estoy frente a ustedes y ustedes frente a mí. Lo que ocurre en una novela no ocurre así pero pudiera ocurrir en otro mundo, en otro momento,

Es una suerte de vida paralela en la que si queremos entrar tenemos que creer. Si nos negamos a hacerlo y nos mantenemos completamente fuera, el libro termina por convertirse en un objeto y la lectura un proceso mecánico de ir pasando las hojas. La transformación subjetiva de la que habla Bravo no puede ocurrir si no permito que mi vida, por un momento, sea *otra*. Es pacto también porque no me entrego por completo sino con algunas condiciones, me entrego voluntariamente mientras dure la ficción, y me muevo entre los dos extremos: saber que es ficción pero hacer como si no lo fuera. Un extremo realista (un lector que no cesara de decir «esto es mentira») no permite leer novelas, aunque sí otro tipo de libros que hablen de la realidad; pero un extremo imaginario (un lector que creyera totalmente en lo que lee y dijera «esto es real»), tampoco. La experiencia de lectura es, precisamente, esa de estar en un terreno ambiguo en el que podemos decirle al autor implícito: creo lo que me cuentas y lo vivo contigo, pero también sé que volveré después a mi propia vida. La experiencia cinematográfica es, por supuesto, muy similar. Pienso que en la intensidad de ese pacto reside la más importante fuente del placer lector, en esa posibilidad de creer por un momento que estoy en otro mundo. Cuando empezamos a dudar mucho, a pensar en por qué el novelista —el autor real— hizo esto y no aquello, cuando los personajes nos producen muchas dudas y más bien escepticismo, es decir, cuando el autor real aparece demasiado y se sobrepone a la narración, algo está fallando en el pacto porque el pacto no es con el escritor sino con lo escrito. El pacto es en cierta manera una estrategia amorosa, si objetivamos demasiado al objeto amado se tambalea la certeza de que lo amamos y pueden producirse sorpresas. Allí hay un misterio que se debe mantener para no perturbar la ilusión. Otro tanto ocurre con la lectura, porque el novelista es un creador de ilusiones. Como dije, la firmeza del pacto depende de dos. Si se extingue no es porque la obra sea débil o porque seamos malos lectores, algo en la «química» falló y es el síntoma de que no somos los lectores para ese libro en ese momento, o quizá nunca. Por suerte hay tantas novelas que no debemos preocuparnos. Pero, ciertamente, quien no se ofrezca a la seducción de una novela, quien solamente se interese por aquello que definitivamente ocurre, quien no quiera tomar el riesgo de ser momentáneamente otro, de entrar transitoriamente en otro mundo, queda cerrado a esta experiencia.

Segunda vuelta

TODOS LOS CAMINOS NO CONDUCEN A ROMA. EL COMIENZO Y EL FINAL

Hay quien dice que una novela se decide en la primera página, y todavía más radical, en el primer párrafo. No comparto la opinión; hay novelas que tienen un maravilloso comienzo y luego van cayendo página a página hasta desvanecerse, y otras con inicios difíciles que poco a poco nos van ganando. Sin embargo, el comienzo no se puede pasar por alto, no es un asunto intrascendente, y ciertamente es el mejor momento para ofrecerle al lector el pacto de ficción. Pero, además, no es solamente por aquello de enganchar al lector real para que continúe con nosotros, sino porque una novela es un viaje al que llamamos a acompañarnos y no es prudente que la travesía se inicie con dificultades, o con poco interés para el futuro viajero. Una novela es también una casa a la que invitamos a un huésped, y no es conveniente hacerle pasar por una entrada equivocada. Dicho en breve: la primera página, e incluso el primer párrafo, constituyen un trance en el que el novelista debe detenerse si quiere un buen principio. Detenerse no significa no continuar hasta que estemos contentos con el principio, porque la novela es un artefacto que se puede modificar constantemente. El lector debe tener la impresión de que empezamos por el principio y terminamos por el final pero el trabajo de la escritura no funciona así. Es mejor arrancar y seguir, y ya habrá tiempo para volverse a instalar en ese principio. Ahora bien, ¿qué entender por buen principio?

Probablemente un editor experimentado entenderá por buen principio unas frases que capten la atención del lector y le impidan dejar el libro, o si se quiere lo empujen a pasar a la segunda página. Como escritora (y no necesariamente en contraposición a este criterio) entiendo por un buen principio decirle al lector, en pocas palabras, lo que le espera. A él o a ella decidir si el viaje le conviene. Aunque no tenga en mente todo el plan de la novela (y casi nunca lo tengo) sé al menos de qué va. Hay unas nociones iniciales que están dando vueltas. Si ya he escuchado la voz narrativa principal, veo aproximadamente por qué tipo de situaciones voy a transitar, en qué escenarios nos moveremos, y cuál es el estilo, o tema o subgénero que me propongo. Todo ello, es decir, todo ese bagaje inicial, aunque luego sufra modificaciones importantes, requiere estar contenido en esa primera página. Hago aquí una aclaración de principio. Cuando estoy hablando de técnica de novela no estoy refiriéndome a un conocimiento establecido ni a una determinada teoría literaria, sino a un conocimiento artesanal en el mejor sentido de la palabra. Si estuviera otro escritor aquí probablemente tendríamos coincidencias y también diferencias porque en un trabajo artesanal es imposible aplicar recetas exactas.

Mi opinión es que en la primera página le debo decir al lector cómo van a ser las cosas; no es solamente que deba sino que no lo puedo evitar, no

puedo comenzar el camino sin una idea de por dónde vamos a transitar, porque lo peor que puede pasar (y creo que cualquier escritor estaría de acuerdo) es que esa primera página contenga párrafos que andan dando vueltas por los aires. Ahí tendríamos muchas posibilidades de perder al lector. Vueltas reflexivas, dubitativas, que pueden ocurrir más adelante, pero el peor lugar para que ocurran es en la primera página. La novela, a diferencia del cuento, es un género que admite rellenos, contiene momentos que se unen con esos «rellenos», líneas que no son indispensables; aunque lo ideal es que no ocurra nunca, como es un género de extensión es casi inevitable que en algunos puntos de conexión se vaya algún relleno, pero rellenar en la primera página, esa sí es una pifia grave. Allí el lector puede lamentar el dinero que invirtió.

No quiero decir que en la primera página se va a sugerir todo lo que ocurrirá después, sino que de alguna manera queda implícito en esas primeras palabras el nudo de lo que va a ser la novela. Veamos unos ejemplos. Si mi casa es una vivienda sencilla, no sería de buen gusto adornar la entrada con mármoles pesados y ostentosos. Si mi protagonista es una persona de acción debo introducirla en acto, no inmersa en una profunda reflexión filosófica, que de ninguna manera será una característica del personaje ni algo que después continuará haciendo. Si es alguien con una mirada irónica sobre los acontecimientos, de alguna manera debo incluir ese rasgo en sus primeras palabras para que el lector sepa con quién se las va a entender, con qué tono va a circular la novela. Pero ya aquí hay una decisión, es decir que será el personaje principal quien tome la delantera y aparezca en el primer acto. ¿Es esto necesario? No lo es, pero ayuda. El inicio de la novela (así no sea en la primera página) requiere que sepamos pronto quién conduce la narración. Si la novela es un viaje, debemos presentar al conductor de nuestro transporte.

Pero también esta idea del viaje nos conduce a un tema de ritmo. ¿Vamos rápido o vamos lento? No quiero decir que la novela deba necesariamente conservar el mismo tempo todo el tiempo, pero es bueno indicar si tendremos acciones rápidas o, por el contrario, escenarios más bien reflexivos de poca acción. Por supuesto, cabe, como en el cine, que iniciemos con un ritmo muy veloz, y luego un cambio dramático de tiempo en la secuencia nos remite a momentos lentos. El inicio de la novela es su carta de presentación, y no unos párrafos cualesquiera en medio de la multitud de palabras que van a seguir. Es el inicio de un camino y así debe registrarse. Ese inicio no debería sugerir ni ofrecer condiciones que después no se cumplirán. Algo que me suele decepcionar mucho en una novela es la sensación de promesa incumplida. Un inicio estelar, con una excelente prosa, altamente sugestivo, y que luego decae por completo en un lenguaje banal, una anécdota chata y unos personajes inconsistentes. Es como si el novelista se sintió un gran escritor en la primera página, y quizás escribió una página de mucha altura, pero sin ser lo suficientemente talentoso o trabajador (o ambas cosas) como para sostener la oferta. Una novela no es un brillante ejercicio de prosa,

puede tener brillantes momentos de prosa pero no debe ser una oferta engañosa en la que se propone un inicio de prosa muy concentrada de novela fuerte, y después resulta que no se ha mantenido. Eso propone una decepción en la escritura, y es una decepción para el lector, que surge de sentir que nos invitaron a un viaje que no se hizo, o a entrar en una casa que era pura fachada. Un par de páginas brillantes no hacen una novela.

El inicio debe marcar el camino por el cual vamos a transitar, y eso incluye todos o casi todos los elementos de una novela. Lo que ofrezco en la primera página es algo que me comprometo a sostener a lo largo de todas las páginas siguientes. Por eso es muy angustioso empezarla y puede producir el síntoma que se conoce como bloqueo de la página en blanco. Mi recomendación en esto es comenzar como sea, y saber que sobre ese principio hay que volver, incluso cuando el libro está terminado, hasta que quedemos medianamente satisfechos. Cuando podamos ver qué es lo que verdaderamente escribimos, porque a veces el hablante implícito nos hace una trastada, empezamos con un plan, y el hablante implícito no quiso caminar de esa manera y abrió algo diferente. No siempre (en realidad, casi nunca) lo que uno se ha propuesto es lo que termina ocurriendo. En ese desencadenamiento del lenguaje empiezan a cruzarse vías, a encadenarse situaciones, y termina siendo algo inesperado.

Como dice David Lodge (1999: 19) «el comienzo de una novela es un umbral, que separa el mundo real que habitamos del mundo que el novelista ha imaginado». En ese umbral debemos ser arrastrados a entrar en esa realidad paralela en la que yo sé que lo que leo no es real, como es real que estoy aquí sentada, pero es real en un cierto sentido en el que quiero creer. Quizás, dentro del umbral, deberíamos también considerar el título; un asunto al que el autor no puede restar importancia. Hay títulos llamativos, otros desconcertantes, y algunos francamente malos. Un síntoma de que el título tiene problemas es que nadie pueda recordarlo. A mi parecer el mejor título de la narrativa venezolana es *País portátil*, tan breve, tan contundente. Adriano González León con esa frase puso algo más que la definición de una novela; definió un país. Es un título que nadie puede olvidar aunque no haya leído el libro.

El tema del título está vinculado al umbral que debemos atravesar como lectores y como escritores. El escritor también tiene que atravesar el umbral por el cual va a entrar en un terreno diferente al cotidiano; ese que calificaba Víctor Bravo con esa hermosa frase de «nuestra hacienda y nuestros días repetidos». No solamente el lector tiene que hacer un pacto de ficción; el escritor tiene también que hacer un pacto de que va a entrar en ese mundo, lo va a cuidar, va a habitarlo por un tiempo indefinido en una apuesta a largo plazo. La novela no viene como el cuento, que cae de una vez con toda la imagen. La novela hay que construirla ladrillo a ladrillo durante mucho tiempo. Esto es un problema de elección y de la dirección del talento del escritor que debe probar en qué terreno se siente mejor.

Algo más sobre el título. Yo espero a que me lo dé el hablante implícito, a que «caiga» con el propio sentido del texto, sin empeñarme en que se resuelva de una vez. En algunos casos se pone duro, y en otros viene desde el principio, en la misma concepción de la novela; por ejemplo, *Nocturama*. Ese título vino con la novela, la palabra la encontré en una novela de W.G. Sebald, y nunca dudé de que sería el título del libro que quería escribir. Pero otras veces hay que tener paciencia a que se desprenda. Cada cual debe sentirse libre de cómo manejar esto.

Ahora bien, en cuanto a las posibilidades para cruzar ese umbral, son casi infinitas. A modo de ejercicio revisaremos algunos ejemplos. Comencemos con *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847):

Aquella tarde resultó imposible salir a dar un paseo. Por la mañana estuvimos correteando entre los desnudos arbustos, pero, después de comer –cuando no tenía visitas, la señora Reed solía comer temprano–, el frío viento invernal había traído unas masas de nubes plomizas, de las cuales se desprendía una llovizna tan penetrante que no se podía pensar en salir de la casa.

Esto me produjo una verdadera satisfacción. Nunca me han gustado los paseos largos, en particular durante las tardes frías; ha sido siempre penoso para mí volver a casa entre dos luces, con las manos y los pies helados y el corazón entristecido por las recriminaciones de Bessie, el aya, y humillada ante el convencimiento de mi inferioridad física en relación con Elisa, John y Georgiana Reed, que en aquel momento estaban agrupados en la sala, alrededor de su madre.

Esa primera frase con la que abre la novela es espléndida. *Aquella tarde resultó imposible salir a dar un paseo*. Veamos todo lo que ocurre en esa frase. De una vez la autora nos sumerge en la atmósfera de la novela, estamos adentro, en el salón de la señora Reed. Si «aquella tarde» era imposible el paseo, quiere decirse que el paseo formaba parte de una rutina, y que su no ocurrencia rompe con el ritmo de la vida de los personajes. Inmediatamente queremos saber qué pasó aquella tarde imposible. Pero además la imposibilidad es una condición que va a marcar la existencia del personaje. No es solamente que aquella tarde estaba lloviendo, y ese día era imposible salir a dar un paseo; es que la imposibilidad está en la vida de la persona que me está hablando. La atmósfera sombría que describe la narradora, lejos de entristecerla le produce satisfacción porque lo que verdaderamente le entristece no es lo que ocurre afuera –la lluvia, el viento– sino adentro, en la relación de los personajes con los que vive. Rápidamente nos damos cuenta de que su vida interior ocupará un espacio importante de la narración; es un personaje que nos ofrecerá sus introspecciones, y nos hablará de su mundo interior. A la vez hace un cuadro social muy rápido: Bessie, en su posición subalterna, la hace sufrir, pero también la unión entre Elisa, Georgiana y John con su madre, frente a los

cuales la protagonista narradora está en una posición intermedia e incómoda que todavía no conocemos: ni es subalterna ni es de la familia, pero sabemos que su autopercepción es de inferioridad y exclusión, puesto que ella no está agrupada con ellos. Esto sugiere una incógnita, ¿quién es entonces la persona que nos habla? Jane Eyre nos ha presentado en pocas líneas su drama, y se ha presentado ella misma; no sabemos su edad, pero se desprende que es una persona joven, y que ella será la encargada de contarnos su historia. Con esa primera frase, *aquella tarde resultó imposible salir a dar un paseo*, nos dice que emplea un tono coloquial y que nos va a hablar de su vida cotidiana.

Todo esto ha ocurrido en dos párrafos. También en dos párrafos la autora nos informa del ambiente en el que transcurren los acontecimientos. No define a la familia, pero en breves rasgos la describe: una familia acomodada, pues hay, al menos, una persona de servicio; la dueña de la casa acostumbra a recibir visitas y los niños suelen salir a pasear, es decir, tienen tiempo libre. Y, por supuesto, unas indicaciones que nos ilustran acerca de la región en la que ocurre la acción: paisajes de invierno, húmedos y un campo un tanto seco. Para el lector era obvio que estaba hablando del norte de Inglaterra. No necesita aclararlo.

Por otra parte, y volviendo al tema de la prosa, aquí no hay una prosa brillante, es una escritura que con un lenguaje sencillo y correcto en dos párrafos nos ha encaminado. ¿Cómo hace la novelista para lograr que podamos entender su estado de ánimo y también inferir lo que los otros personajes piensan de ella? Lo primero es que no hay relleno, no sobra nada. Todas las frases son significativas, todo es pertinente a la historia. Podemos visualizar la escena, cómo llueve, cómo y dónde están los personajes, probablemente niños, agrupados junto a su madre, frente a otra persona que está apartada. Y todo eso se puede ver por lo nítido, lo contundente de las frases que van apuntando hacia dónde va la novela y de cómo es el personaje; de ese modo cuando avancemos en la lectura comprenderemos que lo que ocurre ya estaba implícito en la primera página gracias a la consistencia interna que el lector puede reconocer sin necesidad de estar pendiente de cada uno de los detalles. Y esto se puede captar en dos párrafos porque la maestría del escritor lo permite. Esa puntería del lenguaje es lo que me parece importante destacar.

Otra razón de por qué logra esto es porque la escritora está escribiendo sobre algo que conoce muy bien; nada más peligroso que emprender una novela sobre personajes y escenarios de los que se tiene una información banal. El título más simple no puede ser: el nombre de la protagonista. Esto es típico de las novelas decimonónicas que estaban centradas en la creación de un gran personaje. En nuestra época la creación del personaje monumental se hace muy difícil, quizás porque vivimos en un tiempo de identidades muy fragmentarias y desvanecidas. Por otra parte Charlotte Brontë puede escribir sobre Jane Eyre, porque ella ha sido Jane Eyre, lo que no quiere decir que las novelas deban ser autobiográficas, sino que uno siente que ella sabe de lo que

está hablando. Conoce el personaje y el contexto sobre el que va a trabajar, y eso va dándole consistencia al texto. Para mí es sorprendente que alguien pueda escribir una novela que esté completamente fuera del universo narrativo propio, que no se limita, por supuesto, a su biografía, sino al imaginario que constituye su subjetividad, y que incluye sus referencias y sus lecturas.

Veamos ahora *El túnel* de Ernesto Sabato (1948), una narración casi intermedia entre el cuento y la novela, lo que también se llama relato o noveleta.

Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona.

Este comienzo de Sabato es impresionante. En cuatro líneas nos revela el argumento de la novela, y define al personaje con su nombre y apellido, su profesión de artista y su condición de criminal. Al decir que no se necesitan «mayores explicaciones» está hablando como un narrador no fidedigno, es decir, el narrador que en su moral o en su conducta se aparta del narrador implícito. ¿Cómo no se van a requerir explicaciones, cómo «bastará» decir su nombre si nosotros, los lectores reales, no sabemos nada de lo ocurrido ni lo conocemos? Es una entrada paradójica que despierta un alto grado de suspenso, aunque el personaje precisamente dice con claridad lo ocurrido. Todo lo ocurrido, y sus causas, conforman la novela que vamos a leer, pero el narrador le habla al lector como si este conociera perfectamente los hechos. Ya nos ha metido adentro. Está tomando al lector como testigo y lo coloca en medio de la situación.

El final es perfectamente simétrico con el principio en tanto retoma los puntos esenciales de la trama y los concluye: el asesino está preso; Allende, el marido de María Iribarne, se ha suicidado; los médicos se ríen a sus espaldas, lo que denota sus ideas paranoicas; los muros son herméticos porque ocultan algo incomprensible.

En estos meses de encierro he intentado muchas veces razonar la última palabra del ciego, la palabra *insensato*. Un cansancio muy grande, o quizá un oscuro instinto, me lo impide reiteradamente. Algún día tal vez logre hacerlo y entonces analizaré también los motivos que pudo haber tenido Allende para suicidarse.

Al menos puedo pintar, aunque sospecho que los médicos se ríen a mis espaldas, como sospecho que se rieron durante el proceso cuando mencioné la escena de la ventana.

Solo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos.

Volvamos a Inglaterra para ver un principio que también en pocas líneas nos sitúa de lleno en el argumento de Iris Murdoch, en *La cabeza cortada* (1961).

—¿Estás seguro de que no lo sabe? —dijo Georgie.

—¿Quién, Antonia? ¿Que si sabe lo nuestro? Claro que no.

Georgie guardó silencio unos momentos y después dijo:

—Bien.

Aquel brusco «bien» era muy característico de ella, típico de una dureza que, a mi entender, tenía más relación con la honradez que con la crueldad. Me gustaba su forma seca de aceptar nuestra relación. Solo con una persona tan sensata hubiera podido engañar a mi mujer.

En muy pocas palabras, a través de la ironía que tan especialmente manejan los escritores ingleses, sabemos mucho de esta pareja. La falsa ingenuidad de «¿Quién, Antonia?», como si pudiera dudar de que se está hablando de la esposa, y de preguntarse si lo que sabe es «lo nuestro», como si pudiera estarse hablando de otro tema, en esa interrogación de lo obvio, hace que en dos frases la autora nos defina al personaje, y la manera como se relaciona con su amante.

Otro ejemplo que también comienza con un diálogo es de Michaelle Ascencio en *Amargo y dulzón* (2002):

—¿Pero qué te contaron a ti del Vasco y su cocinera? Y la respuesta parca y lenta de su padre:

—Nada, no recuerdo haber oído nada.

Altina aprovechaba los almuerzos domingueros, cuando la tensión bajaba un poco, para volver con sus preguntas: ¿Pero, seguro que el apellido del Vasco era Aizpúrua?

—Claro, era mi tatarabuelo, llegó al Cabo después de la Revolución de los esclavos, mucho tiempo después. Trajo la primera cámara de fotos, bueno, eso es lo que dicen.

[...]

—¿Era vasco? No sé de dónde, español, de eso estoy seguro, ¿pero qué te puede importar eso?, y se va como huyendo de la hija que lo acosa.

Ella quiere ese cuento. Insiste tanto. Desafía el mutismo de su padre.

Es ambiguo, su padre, y como si no pudiera ni callar ni otorgar:

—Él se casó con su cocinera que era una negra de la isla y tuvo cuatro hijos.

Ya no agregaría nada más. Años después, su madre le confirmaría la historia:

—Damoclès, tu abuelo, era nieto del Vasco. ¿No te acuerdas de su foto, un retrato grande que está en el salón de la casa de tu abuela Consolación?

Igual que la novela de Murdoch tiene un inicio conversacional, pero con una manera muy diferente de plantearlo. Es un diálogo que la autora imprime en la primera página para decirnos que el tratamiento narrativo estará marcado por la oralidad, por las voces que se imbrican a lo largo del texto en conversaciones que tienen a su cargo el desarrollo de la trama que se anuncia. Son inicios que conducen y marcan el tipo de tratamiento narrativo que nos espera. En la novela de Ascencio nos están diciendo que la historia será complicada, encubierta, y que Altina quiere conocerla de su padre, que es un hombre ambiguo que da respuestas «parcas y lentas» y huye de las preguntas. Es decir que nos propone una tensión entre el personaje que quiere saber su historia y los que quieren ocultarla. Nos han invitado a una saga familiar, que como toda historia de familia incluye ocultamientos. Es una conversación que cambia por completo la temporalidad con respecto a la de Murdoch; en ella los personajes hablaban una tarde; los de Ascencio hablaban en «los almuerzos domingueros», es decir, sin localización temporal precisa, y luego la madre confirma que esto ocurrió «años después». No es algo que está ocurriendo, sino un recuerdo dentro de la mente de la narradora que está atando cabos; aunque el tono sea coloquial no es una conversación realista porque no está ocurriendo en un momento preciso. En esta página han pasado años, y ese transcurso tiñe la historia que se moverá a lo largo del tiempo, como ocurre con las sagas.

Otra manera de iniciar una novela, con una propuesta completamente distinta la podemos ver en *Paleografías* (2010) de Victoria de Stefano:

Después de meses y meses de ansiedad y postración, que no podía sino atribuir al desgaste provocado por los trabajos a los que, en la casi total prescindencia de su vida emocional y afectiva, se había dedicado por años —salvo dos intempestivas rachas creativas, con tal furor y abundancia de inventiva, con tal desbordar de emociones y arrebatos de energía, que él mismo aún no salía de su asombro, la primera entre junio y octubre del 94 y la segunda, un maravilloso y sostenido *satori*, a fines del 97—, cuando con todas las fibras del cuerpo, la mente, la psique, el alma, o como se quiera, pintaba hasta tres cuadros de gran formato al mismo tiempo, oyendo sin parar a Mozart y a Beethoven, como le había contado Boghos, su amigo y mentor de juventud, que lo había estado haciendo el gran Rothko al final de la última y cada vez más intensa década de su vida, y por cuenta propia los poemas sinfónicos de Franz Liszt, mucho Mendelssohn-Bartholdy y el *Concierto para dos violines en re menor* de Bach, o como a impulsos de una súbita inspiración se había encontrado haciéndolo el genio fogoso y pronto de

Monet, saltando pincel en mano de un caballete a otro a fin de orquestar el devenir en progreso del paso de la luz sobre el paisaje, y que ya cercanos a lo que debía considerar su culminación habían acabado por hundirlo en una ominosa cesación de futilidad y desgana (una manera atenuada de nombrar el pesar y el descontento lindante en la aversión física que le producían), *Augusto ya no pudo negarse a la evidencia de que había llegado a un punto de no retorno.*

Este inicio magistral de la más reciente novela de Victoria de Stefano es sobre todo un despliegue de estilo. Enfaticé el comienzo y final del párrafo para que se viera más fácilmente la frase que puntúa y da sentido a todo el largo párrafo, y es la que finalmente define al personaje. Para hacerlo hay que mantener ese pulso toda la novela, de lo contrario no la recomiendo. La apuesta de este comienzo exige ser sostenida hasta el final. Todo lo de adentro es un enorme paréntesis que nos dice que esta no es una novela de acción sino de reflexión, de relaciones intelectuales, de erudición, de lecturas. Nos están diciendo claramente el tipo de viaje que emprenderemos. En esa primera página la novelista le plantea al lector real las condiciones de su pacto de ficción. A quien no le guste ese tipo de novela no debe continuar la lectura.

Cuando me referí a este inicio como magistral no lo hice utilizando un adjetivo vacío sino para recalcar la maestría requerida para escribir un párrafo tan largo, sin perder el sentido, sin vaciarlo, y separándolo con un solo punto final. Es un ejercicio de estilo; este es el tipo de inicio que un escritor no puede prometer si no está dispuesto a sostenerlo a todo lo largo del libro, lo que sin duda consigue De Stefano de punta a punta. Es un inicio hermoso, y los otros que vimos también lo son, lo que pretendo es mostrar, aunque sea brevemente, los diferentes modos que hay para empezar una novela. Y es también una señal para el lector, un modo de anunciarle qué tipo de viaje va a realizar. Pero, como dice Patricia Highsmith en *Cómo se escribe una novela de intriga* (1987) refiriéndose al primer párrafo de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, «no todo el mundo es capaz de escribir una prosa dotada de tanta fascinación intelectual»; e insiste en que el inicio debe estar íntimamente relacionado con el tipo de novela que se propone. Highsmith comenta el efecto de la primera página diciendo que puede surtir dos efectos: que el lector se introduzca en el relato o que cierre el libro, por lo que recomienda vivamente dedicarle bastante tiempo al asunto. Veamos el primer párrafo de una de sus novelas más conocidas, *Ese dulce mal* (1960).

Eran los celos los que impedían dormir a David, los que le hicieron levantarse de la cama revuelta y salir de la pensión oscura y silenciosa para recorrer las calles.

Y estos son los comentarios de la autora:

Esta frase forma la totalidad del primer párrafo y va seguida de un párrafo de ocho líneas, luego otro de diecisiete: una primera página bastante «clásica». No nos enteramos de nada relativo a los problemas de David, salvo que se siente oprimido por algo que él llama la «situación». La mayor parte de la página está dedicada a describir las lóbregas calles de la pequeña ciudad de la parte alta del estado de Nueva York por las que David pasea, y la visión melancólica que David tiene del panorama [...] En la primera frase de *Ese dulce* mal quise crear la sensación de tensión emocional, y también de tozuda perseverancia, de una fuerza reprimida que algún día estallará. Si una persona está tan inquieta que se levanta de la cama para dar un paseo solitario, es que esta persona tiene problemas de alguna clase, y eso es una «situación».

Highsmith era una escritora que se ganaba la vida con sus cuentos, y para ello tenía que mandar el texto a la revista un día fijo, con una determinada extensión, etc. Ese estudio de los párrafos, del lugar que describía, de las páginas, es propio de un escritor que sabe lo que necesita hacer exactamente.

Si comenzar es difícil no lo es menos concluir. Así como los párrafos iniciales son los que nos meten en la novela, los párrafos finales son los que el lector se lleva en la memoria, y los que definen el desenlace de la historia, lo que impregna mucho el recuerdo de la lectura. Cuando se ha consolidado el pacto de ficción no es raro que el lector exprese su satisfacción o insatisfacción con el final; es la historia de unos personajes que ha venido considerando como si fuesen reales, como si sus aventuras ocurriesen en alguna parte, y de alguna manera espera para ellos un tipo de conclusión. Algunos lectores me han dicho repetidas veces que no me «perdonan» el final que le di a algunos de mis protagonistas, particularmente cuando no ha sido un final feliz. La conclusión de la novela es difícil porque, salvo que se trate de un plan premeditado hasta en los últimos detalles, está abierto a una enorme gama de posibilidades. No hay algo que diga, «ya, se terminó la novela». Concluirla es un acto de voluntad, un deseo de poner el punto final, un agotamiento de la imaginación por parte del escritor, pero también una necesidad de la estructura de la novela. No es solamente un cansancio, o que ya no se nos ocurre nada. Creo que un indicador de que hay que terminar es cuando comenzamos a «rizar el rizo», como dicen los españoles, y a dar vueltas y vueltas sin que la palabra final venga en nuestro auxilio, como nos ocurre cuando nos estamos despidiendo de alguien a quien no queremos despedir. Es una suerte de duelo. Pero de la misma manera en que la trama tiene que dar luces de cuando la novela terminó, la estructura debería hacernos guiños de que ha llegado el momento de ir cerrando. Un caso muy particular es la novela *A sangre fría* (1966) de Truman Capote. Está basada en un hecho real, que ocurría a medida que Capote lo escribía, casi como reportaje periodístico, y el final se detuvo por mucho tiempo: el autor no sabía

cuál iba a ser el desenlace de los dos asesinos, porque habían sido condenados a muerte pero continuaba abierto el período de apelaciones. Capote no podía terminar el libro porque la estructura del mismo era el relato de los hechos concernientes al asesinato y castigo de los criminales, y la estructura no cerraba hasta tanto ese castigo quedara definido en los hechos. Naturalmente que este es un ejemplo muy especial, pero sirve para ilustrar la importancia de saber cuando el desarrollo de la estructura llegó a su final. Una guía pudiera ser cuando nos damos cuenta de que no hay nada nuevo que decir. Es algo hasta cierto punto intuitivo.

Tiempo atrás estuvo muy de moda la idea del «final abierto». Era un resabio de la época experimentalista que causó estragos en la narrativa venezolana porque fue una medicina mal administrada. Pienso que para escribir novelas hace falta un cierto talento, pero para producir literatura «experimental» hace falta un talento excepcional. Venía esta corriente de grandes escritores del sur. Valga la ocasión para citar a Macedonio Fernández, que fue el escritor y amigo más admirado de Borges, y que tanto para él como para Cortázar fue un maestro. En su obra *Museo de la novela de la eterna* (1967) finaliza así:

Al que quiera escribir una novela
(Prólogo final)

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer «libro abierto» en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente con o sin mención de mi obra y mi nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede.

Así estaba introduciendo Fernández la idea de que el libro es escrito por el lector, y que es la lectura la que da sentido y conclusión a la escritura. De hecho todo el texto es una permanente discontinuidad, en el que aparecen prólogos una y otra vez, al punto que irónica y paradójicamente concluye con un «prólogo final». De aquí deriva esta noción de que el lector es invitado a culminar la novela, pero para ello se requiere del talento y originalidad de un escritor tan único y estafalario como el argentino Macedonio Fernández. Para escritores más comunes es recomendable escribir un final.

Otra noción del final abierto, también bastante común en el cine, es que la historia no se resuelve y deja al lector imaginarlo. Esto es una situación un tanto diferente a lo que veíamos en Macedonio Fernández; es simplemente un final convencional pero que no contiene una definición de la historia. Por ejemplo, quedamos sin saber si los enamorados continuarán juntos, o quién

fue el asesino, o si el protagonista tomará la decisión que ha venido rumiando a lo largo de las páginas. Personalmente prefiero los finales cerrados, es decir culminar con una cierta resolución de la historia, un punto final que da sentido a todo lo anterior. El final abierto, aunque más bien debería llamarse irresuelto, puede obedecer a un truco ya muy gastado de crear suspenso, a una falsa invocación de los poderes creativos del lector, o simplemente a una imposibilidad del autor para encontrar un final satisfactorio. No quiero decir que el desenlace deba contener una resolución para todos los hilos de la historia como acostumbra las telenovelas —lo que a todas luces es imposible, además de innecesario—, sino a una conclusión que asiente la historia principal. Habría que añadir que el final comienza a gestarse mucho antes, incluso pudiera ocurrir que se gesta desde la primera línea de la novela, si entendemos por final el desenlace, pero en este caso nos estamos adentrando en el final como conclusión del libro.

A modo de ejemplo de las dificultades que entraña empezar y terminar revisaremos mi primera novela, *El exilio del tiempo*, que posee la particularidad de tener dos principios y dos finales. En la primera edición (Monte Ávila, 1990) hay uno solo; en la segunda (Ediciones El otro, el mismo, 2005) hay dos. La razón de esto es que en la primera edición suprimí varios pasajes de la escritura original que decidí incluir cuando se dio la oportunidad de reeditarla. Alguna profesora de literatura me dijo que yo no tenía derecho a hacer eso porque ya la novela no era mía, pero como el sentimiento de propiedad sobre su obra no abandona al autor fácilmente, me sentí autorizada a hacerlo. Sin embargo, confieso que ahora, varios años después, no estoy muy segura de que fuese lo mejor; no porque la novela no sea mía sino porque, si ya es difícil empezar y terminar, hacerlo dos veces crea más dudas. En todo caso, sirva como ejemplo para este tema.

El inicio de la edición de 1990 es el siguiente:

Una tarde primero de enero, cuando ya los sirvientes habían retirado las copas con el caldito insípido, residuo de una champaña bien helada de la que han huido las burbujas y el encanto y queda solo la marca de pintura de labios a punto también de desaparecer, y recogen los ceniceros sucios y la hielera de plata con dos delfines abriendo sus bocas hacia los cubitos de hielo, ahora agua tibia, y se llevan los papeles de algunos regalos tardíos flotando sobre el piso con los lazos desenvueltos y las tarjetas medio borradas por el líquido que cayó de algún vaso que ahora lavan y secan cuidadosamente para volverlos a guardar en el cuarto de la loza, caen unos trozos de cristal que alguien dejó quebrar sin importarle su origen, sin saber cómo así se descompleta el juego de copas que tía Carlota nos había regalado en el matrimonio de mis abuelos y así había quedado con nosotros para ser usado una Navidad tras otra y brindar un fin de año tras otro y he aquí que ahora permanecerá incompleto para siempre porque, ten en cuenta,

estas copas de champaña que te llevas a la boca como si cualquier cosa fueron propiedad de una princesa napoleónica, pero no por ello deja de ser princesa, quién sabe si de la abuela de Marie Bonaparte, y la mamá de tía Carlota las adquirió en una subasta de Sotheby, ahora son apenas unos pedazos de vidrio que la sirvienta, ajena a la historia, recoge como si nada con la escoba, con los papeles de los regalos, el polvo.

Y el de 2005:

Mientras descansaba en un salón del Palacio de la Magdalena, en la ciudad de Santander, recostada en un sillón de cuero, contemplaba el marco de las amplias escaleras tapizadas en rojo y el trasegar por ellas de estudiantes, eruditos del Tercer Mundo, intelectuales catalanes, chicas argentinas, especialistas varios, venerables sabios alemanes, chicos franceses, jóvenes profesores españoles y yo, sin ninguna relación o muy remota. Me encontraba en una condición de observación, en la situación del entomófilo vigilante de un mundo de hormigas que transportan afanosamente cargas inverosímiles e impalpables, de sentido incomprensible para quien no está dentro del juego, y a la vez me conmovía un estremecimiento de marginalidad, de soledad, de estar muy triste y no ser nada para tantas hormigas.

[...]

Así me venía, por ejemplo, una frase escrita mucho antes sin que entonces pudiera anticipar su finalidad: «el día que abandonamos la casa, subí al cuarto de mamá antes de salir, las ventanas estaban abiertas y la cortina de *voile*, inflada por la brisa, se escapaba entre las rejas como una mano desplegada por alguien que la arrojara al tiempo». Necesitaba un párrafo en el cual incluir aquella frase, un texto del cual formara parte para salvarla de un naufragio de palabras.

[...]

Así quise yo escribir aquella frase, desanclar también mi fragata, sin importarme su duración, estabilidad o capacidad de resistencia a las aventuras, solo para verla ondear o para ser vista por cualquier otro sobreviviente que quisiera levantarse entre las olas. Y entonces abrí las velas al viento, desaté el cordaje, enfilé la proa y me decidí a inventar mis recuerdos.

Y estos son los finales:

1990

El tiempo sabía que me habían dejado sola, me habían regalado para que me las entendiera con él y ellos bajaban la vista o cruzaban palabras rápidas sobre los vecinos, el calor, los periódicos. Faltan cosas, muchas cosas. Y seguí entregándolas, con la dolorosa sospecha, con la pregunta

cerrada por el miedo de qué haría con ellas, todo lo que ofrecía estaría condenado por años al silencio y después, frente a frente con el tiempo, tendría que arrancárselo, desgajárselo, despojárselo, para que una a una me devolviera mis ofrendas, aunque con polvo, incompletas, quizás Margarita hubiera querido limpiarlas y Pedro etiquetarlas, solo yo podía llorarlas de saberlas así tan maltratadas, sentarme a su lado y recoger con tristeza lo que el tiempo había hecho con ellas, unos pedazos desarticulados, unos muñecos sin voz, unas hojas separadas de un libro desencuadernado, era eso lo que el tiempo me devolvía, lo que me había prometido guardar y me había obligado a entregar, cuando yo tenía una edad imprecisa y él era un extraño. Entonces me senté y escribí la primera frase de una novela: *El día en que abandonamos la casa, subí al cuarto de mamá antes de salir, las ventanas estaban abiertas y la cortina de voile, inflada por la brisa, se escapaba entre las rejas como una mano desplegada por alguien que la arrojara al tiempo.*

2005

Y así abandoné las torres del Palacio de la Magdalena en la compañía de mi interlocutor, y nos adentramos juntos en el olor salino de la noche, cumpliendo con imaginar al más solapado de los personajes, aquel que es sustento de la escucha, silenciosa pero presente en nuestro acto, personaje igualmente ficticio, pero más que ninguno necesario porque siendo amados por él, amamos nuestras palabras, condición indispensable si queremos escribirlas. Después, si ya el día ha caído, sentarnos fríamente a releerlas para corregirlas, rectificar las frases, articular oraciones, omitir algunas, alargar fragmentos, sustituir palabras repetidas, y poder escribir punto final.

Comprendo ahora que en el principio y final de la escritura original (correspondiente a la edición de 2005) lo que yo pretendía era darles voz al narrador implícito y al lector implícito; en la edición de 1990 este artificio fue suprimido, y de una vez comienza a hablar la narradora principal, a quien no le di nombre.

Tercera vuelta

¿QUIÉN VIVE ALLÍ? LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

Hoy vamos a entrar en el corazón de la novela: los personajes. ¿Cómo llegan los personajes? Para mí los personajes surgen de las conversaciones, de escenas cinematográficas, de lecturas, de vivencias propias o atribuidas, de vivencias de otros. Todo eso se va armando hasta constituir la materia ficcional. No puedo ponerme a escribir si no siento que una voz me está llamando y pide que la consigne. También puede ser una imagen, pero en mi caso más las conversaciones que las imágenes. Esa voz puede empezar por una frase, una situación, un comentario, y a partir de allí se produce el desencadenamiento del lenguaje, como si la máquina del lenguaje se pusiera en marcha. Muchas veces he tenido la sensación, muy común en los novelistas, de que alguien está dictando y uno es el escriba tomando el dictado. En cierta forma lo que se está escribiendo no es lo que queríamos escribir o pensamos escribir, sino que el que dicta va estableciendo su propio discurso, porque ese que dicta es una voz, pero es también una persona, un personaje, y se va imponiendo con su propia lógica y creando la obligación de obedecerlo. Esta es una impresión que también he escuchado de distintos novelistas: la sensación de que los personajes no son tan dóciles como uno cree, no son títeres del escritor, sino que van tomando la batuta, creando sus escenarios, sus decisiones, y metiéndose en discursos que no habíamos anticipado. A veces el personaje va por otro lado y no por donde queríamos, y si tratamos de obligarlo se perturba, lo que he llamado la máquina del lenguaje. Esto nos coloca en una doble posición; por una, dejarlo ir, y al mismo tiempo mantener una cierta negociación con el personaje para que no nos cambie por completo todo el plan en que ya estábamos metidos.

Otra peculiaridad de los personajes es que pueden crear otros personajes que no estaban previstos. Por ejemplo, en mi novela *Vagas desapariciones* (1995) el protagonista es un muchacho muy pobre que siente una gran admiración por otro personaje que es don Emilio. A mí don Emilio me caía muy mal, me molestaba, pero a Pepín le producía una gran fascinación, y eso me obligó a escribir la biografía de don Emilio, a darle espacio a ese personaje porque el otro lo necesitaba y quería hablar de él. Puede ser que haya novelistas que partan con toda la batería de los personajes que se han imaginado, pero no es mi caso; rara vez me ocurre así; generalmente en el camino aparecen otros personajes que calzan muy bien para narrar una parte de la historia, y que surgen de otro personaje que los necesita.

Ahora bien, tampoco el personaje se construye como un Frankenstein, a partir de un montón de piezas sueltas que se recogen y después se les insufla vida. Es al revés. El personaje literario no es una persona pero recoge cosas de las personas que el novelista conoce, no necesariamente como personas reales, sino de lecturas, de sus vivencias, de su contacto con la mente de otros, de pensar que los otros tienen mentes distintas a la suya. Y se va construyendo

un personaje que puede reconocerse como inspirado en alguna persona, que el novelista reconoce, pero no es una persona en particular porque en ese caso sería una biografía. Debe tener su propia entidad literaria, ser único al igual que las personas no son idénticas a las otras. Es la parte que más emociona al novelista, y al mismo tiempo representa cierta alienación porque por momentos adquiere la sensación de que es real, sobre todo si es un personaje sobre el cual hemos investigado. Como si se tratara de alguien que tiene una cierta existencia y mantiene con el escritor la dialéctica del amo y el esclavo. Es importante que el novelista crea en su personaje; si parece como de cartón, puesto allí para decir algunas cosas, yo siento que pierdo fe, pierdo pacto de ficción.

¿Se puede construir una novela sin personajes? Supongo que sí pero parecería un ejercicio inútil. Abolir la presencia del personaje es abolir la naturaleza de la novela, que es un género destinado a narrar las aventuras ficcionales que sostienen una identidad también ficcional, lo que abre un abanico de posibilidades. Exploremos algunas de ellas.

1. El personaje único. O bien es una sola voz narrativa, una novela monologada, o bien es una voz en *off* que narra al personaje. Aun así el monólogo con seguridad contiene a otros personajes que aparecen como referencias, recuerdos, etc., aunque no hablen nunca en primera persona.
2. Uno o varios protagonistas rodeados de personajes secundarios.
3. Múltiples personajes secundarios sin que se defina un actor principal.

Por las novelas se pasean también, como en el cine y el teatro, los extras y los figurantes. Lo que resulta importante es que todos ellos sean imprescindibles, no elementos de relleno, y que cada uno de ellos, por mínimo que sea su papel sea tratado con calidad literaria. Esa calidad redundante en el conjunto, por eso es importante no menospreciar el pequeño detalle. Voy a dar un ejemplo de un figurante en mi novela *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999): el mesonero de una tasca. El dueño, quien también aparece en la escena, aunque no tiene nombre, puede considerarse como personaje secundario porque tiene varias apariciones.

Cuando me levantaba para irme, el dueño estaba secando unos vasos detrás del mostrador, como siempre lo hacía, al final de la noche. La esposa, con su bata de siempre, cerraba cuentas. Me acerqué a ellos.

—¿Qué, y cómo han estado las cosas por aquí?

Me contestó que bien.

—Tenía tiempo que no venía. Estuve fuera, de viaje.

No me contestó. Tuve una duda.

—¿Se acuerda de mí? Venía todas las noches, con mi amiga, la señora del impermeable.

Trató de ser amable.

—Disculpe, es que viene tanta gente...

—Pero, ¿se acuerda o no se acuerda?

—Sí, creo que sí. Es que ha habido mucha clientela, sabe. La situación está mala pero para los bares, la gente todavía quiere gastar.

Tenía la sensación de que no me recordaba en absoluto. Llamé al mesonero.

—Dígame una cosa. ¿Usted se acuerda de mí?

El hombre me miró fijamente.

—No sabría decirle...

—Sí, sí sabe. No le va a pasar nada. Dígame sinceramente si me recuerda y si recuerda a una señora que siempre venía conmigo, y nos sentábamos en aquella mesa —señalé nuestra mesa habitual.

—Para decirle la verdad, no lo recuerdo.

Miré a mi alrededor. Quizás era yo el que me había equivocado de bar. Pero no, era el mismo, dos cuadras a la derecha bajando de mi edificio. La decoración era la misma, las sirenas, la columna en el centro en forma de tritón, el cuadro de la fragata al fondo, los mantelitos rojos que ya el dueño estaba levantando de las mesas. Pasé la mirada por el suelo y observé que había mucho polvo. No barrían bien los escombros en ese bar.

La intervención del mesonero (así como la del dueño) es mínima pero esencial. No ha hablado hasta este momento pero su diálogo es muy importante. Su negativa, al ser interrogado, pone de manifiesto una duda acerca del protagonista, que es la de si su memoria ha sido fidedigna o no, de modo que este fragmento final deja en evidencia la incertidumbre de todo el relato que ha construido el personaje principal. Si el mesonero no recuerda que los dos personajes principales estuvieron en ese bar, si no estuvieron en ese bar, todo el relato se cae, se evidencia como ficcional y el protagonista está buscando un asidero real que solamente se conseguiría si el mesonero se acuerda de él y de la señora del impermeable, que es la otra protagonista. Pudiera haberse planteado de otro modo, con una reflexión del personaje en que dudara de sí mismo, pero el personaje está hasta cierto punto convencido de su integridad, y busca la prueba de realidad, la voz del testigo, y como este no lo reconoce, introduce la duda. También el testigo pudiera estar equivocado y haber olvidado lo ocurrido, y para que ello se evidencie es necesaria la forma de diálogo. Ahora bien, el intercambio entre ellos no es un diálogo filosófico acerca de la certeza o incertidumbre de nuestra memoria sino una conversación entre un cliente y un empleado de la tasca.

El personaje nos describe algunos elementos del establecimiento, que el lector recordará, y que prueban que es el mismo local que se ha descrito en páginas anteriores, y nos habla del dueño y del mesonero como de personas conocidas. El mesonero habla desde la posición de quien no quiere enfrentarse al cliente con un no rotundo, que pudiera ser poco cortés, y el

cliente trata de traspasar esa cortesía para que diga la verdad. Es decir, le invita a hablar no desde la posición de mesonero que atiende a un cliente sino de dos personas que están testificando sobre el pasado.

Lo importante desde el punto de vista de la construcción del personaje figurante es que le haga sentir al lector que está escuchando una conversación común y no una reflexión metafísica acerca de qué es verdad y qué es mentira en nuestra memoria. Si hablara como un pensador el diálogo pudiera tornarse cómico o paródico, y en este momento final de la novela me parecía indispensable que el lector la cerrara con la misma sensación de incertidumbre y desasosiego que invade al protagonista. En eso la intervención del figurante es la clave.

Los diccionarios dan extra como sinónimo de figurante, es decir, los personajes que eran comparsa del teatro, o que simplemente figuran, pero pienso que hay matices entre ambos. Los extras son, en mi criterio, numerosos y anónimos, mientras que los figurantes, si se tratara de una obra de teatro, son los que traen el sobre en la mano. La calidad de la obra teatral pide que el actor cuyo papel es simplemente decir «Buenos días, le envían esta carta» sea tan importante como el de los demás. Y de la misma manera en la obra narrativa. Si mi novela sigue los códigos de la verosimilitud, el figurante no puede ser de cartón. Son esos pequeños detalles los que hacen al conjunto.

Los personajes, independientemente de su importancia en la trama tienen una funcionalidad, que es la de ser soportes del discurso narrativo o la de encadenar determinadas acciones. Si un personaje no tiene ninguna función, pudiéramos decir que sobra, que es relleno. Los personajes relleno son abominables y perturban la lectura. Hay en esto una economía narrativa que es necesario respetar en beneficio del conjunto; no quiere decirse que los personajes deban ser pocos o muchos sino que todos deben responder a las necesidades de la novela. El personaje relleno se reconoce porque es una suerte de bulto con el que el novelista no supiera qué hacer o dónde colocar, como si después de escribirlo no supiera por qué lo hizo. Un magnífico ejemplo de economía de los personajes es la citada novela *El túnel*. Son los siguientes: Juan Pablo Castel, María Iribarne, Allende (esposo de María), Hunter (primo y posible amante de María), Mimí (amiga de Hunter), y la mucama (como llaman en Argentina a las empleadas domésticas) de María, además de varios figurantes (otros empleados, una funcionaria de correos y una prostituta), todos ellos esenciales. Quizás la más prescindible pudiera ser Mimí, a no ser porque contribuye a la atmósfera que rodea a María. La funcionaria de correos y la prostituta, así como el chofer, a pesar de sus breves apariciones, son muy importantes porque generan situaciones en las que el protagonista demuestra su locura.

El protagonista narrador es, por supuesto, Juan Pablo Castel, a quien conocimos en el primer párrafo. María es el personaje secundario principal, lo que llamaríamos actriz de reparto, y en inglés *supporting actress*, que es más exacto porque literalmente el personaje secundario soporta su propio discurso

así como el del personaje principal. Sobre ella se teje la pasión enloquecida de Castel que termina en su asesinato, que también conocimos al inicio y que estamos esperando desde entonces. Y al conocerlo vamos siendo testigos de cómo María, sin saberlo, da los pasos necesarios para que ello ocurra, ajena a la locura de Castel, o en todo caso, sin medirla en toda su dimensión. Allende y Hunter son esenciales porque configuran los dos triángulos de celos que terminan de enloquecer a Castel. Pudiera haber sido un solo triángulo, pero el novelista arma dos ya que tienen distinta importancia en el nivel de celos; el marido es considerado como de menor peligrosidad que el primo, porque en su caso es seguro que hay una relación, y además puede pensarse que es una relación obligada; Hunter es más inquietante porque Castel no puede asegurar que sea amante de su amante, y mantiene con ella una relación ambigua de la cual María entra y sale sin control por parte suya. La mucama de María pudiera recibir la condición de personaje no solamente por sus repetidas apariciones sino porque Castel desarrolla con ella una cierta relación que también evidencia su perturbación.

No siempre es fácil discriminar los personajes secundarios cuando aparecen varios que parecen tener el mismo grado de importancia. Algunos constituyen ejemplos clásicos del alter ego del protagonista, como por ejemplo el doctor Watson, sin el cual Sherlock Holmes estaría perdido para comentar y elaborar sus hipótesis. El personaje secundario puede tener la función de servir de sustento del discurso del protagonista; es la manera mediante la cual el narrador principal puede hablar en otra forma que no sea el monólogo. Pero también, como es el caso de *El túnel*, es el objeto fundamental en torno al cual ocurren las acciones del protagonista. En mi novela *La favorita del Señor* (2001) es muy claro ver quién es la protagonista porque lleva la narración en forma de monólogo, en una suerte de autobiografía; y es también muy nítida la presencia de los personajes secundarios que van apareciendo como soportes de las sucesivas escenas eróticas, y a su vez desencadenan nuevos acontecimientos. Los personajes secundarios tienen dos funciones fundamentales: una, soportar un discurso narrativo, y dos, generar acciones. Los personajes no son solamente discursivos, también generan acciones dentro de la novela. En cambio en *Los últimos espectadores...* la situación no es tan definida. La narración se sostiene en dos actores, que se llaman a sí mismos interlocutores porque no reciben un nombre propio: un hombre y una mujer que se encuentran casualmente en un bar. Son alternativamente narradores y narratarios, y ambos cumplen con la función de relatar la historia. Me inclinaría por considerar como personaje principal al hombre porque es quien lleva el hilo de los acontecimientos, y quien en última instancia se dirige más directamente al lector implícito. El resto de los personajes secundarios, salvo una excepción al final de la novela, son siempre relatados por ellos dos; nunca los vemos hablar en presente dentro de lo que a ellos les ocurre, sino dentro del relato que de ellos hacen los interlocutores. Esto es una de las

varias posibilidades del punto de vista narrativo que veremos con más detalle más adelante.

Ahora hagamos algunas consideraciones acerca de la naturaleza de los personajes. Sin duda son el elemento que más conmueve al lector, porque trazan inevitablemente modelos identificatorios. Tan importante es este vínculo que en épocas pasadas algunas novelas fueron castigadas porque se consideró que el personaje principal representaba un modelo negativo para la sociedad. Revisemos algunos ejemplos. *Jane Eyre*, a pesar de su gran popularidad entre los lectores, recibió un buen número de comentarios críticos adversos porque, en opinión de algunos, representaba un golpe contra las instituciones sociales y políticas, e incluso contra la religión. *Madame Bovary* fue sometida a un juicio por el que fueron condenados su autor y editor; El amante de *Lady Chatterley*, publicada en 1928 en Italia no fue autorizada en Inglaterra y Estados Unidos hasta 1960, y sin ir muy lejos, nuestra *Ifigenia* fue objeto de críticas morales a las que no obstante su autora supo salir al paso.

No es necesario que al lector le agrade el protagonista, pero es indispensable que le interese, que lo atraiga aunque sea porque lo rechaza. Hay personajes, como los que he citado, que logran salir de la literatura para posicionarse como arquetipos, como emblemas; tal es su estatura, tal es la fe que despiertan en su existencia. Citaré un caso que no alcanzó la misma proporción que un Raskolnikov, o una Emma Bovary, pero que tuvo un gran impacto en mi juventud. Para mi generación la lectura de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar fue una revelación tanto literaria como existencial. Recuerdo que mi impresión fue la de exclamar que no sabía que se podía escribir un libro así, y aún hoy al releerlo me emociona. Y sin duda son sus personajes los que se quedaron grabados en muchos de nosotros: Oliveira y la Maga. Horacio Oliveira, argentino, y la Maga, uruguaya, se enamoraron en París, otro mito cultural latinoamericano muy propio de los años sesenta. Creo que hubo entonces muchas Magas en busca de Oliveiras, y desde luego muchos jóvenes escritores arrastrados por la fiebre cortaziana. La novela abre de este modo:

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua.

La escena es como una fotografía de Robert Doisneau. Durante mucho tiempo me sabía casi de memoria el primer capítulo, al que le rendí un breve homenaje en una de mis novelas. Los personajes tenían, sin duda, una fuerza identificatoria que transformaba la lectura en un ejercicio de expectación y de anhelo, y al mismo tiempo no eran sino el producto de la imaginación de un hombre. Hablaban y sentían (o hablan y sienten, puesto que siguen vivos en el

texto) como entonces queríamos hablar y sentir. Por supuesto que era todo el contexto de la novela, y sobre todo la revolución del lenguaje que implicaba, lo que tenía que ver con aquella pasión literaria, pero los personajes son fundamentales porque sobre ellos se encarnaban muchos de los mitos y las aspiraciones de la generación sesentista, o sesentayochera, como también se la ha llamado, incluyendo que eran unos antihéroes, y su discurso una constante desmitificación de los valores anteriores para así construir otra mitologización. Por ejemplo, esta descripción antirromántica:

... lo que llamamos amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano, y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplaba contra nuestras caras una lenta lluvia de renunciadas y despedidas y tickets de metro.

Por supuesto, casi cincuenta años después de su primera edición, *Rayuela* no despierta las mismas emociones en los lectores contemporáneos, pero puede tomarse como ejemplo de la fuerza que los personajes imprimen en el texto, de su capacidad de conmover al lector.

Ahora bien, entremos un tanto más allá en la materia de los personajes y en los pasos de su construcción. Las variedades en este campo son tantas que debe quedar claro desde el comienzo que los personajes son artefactos literarios pero no se arman con una metodología precisa; probablemente son uno de los medidores del talento del novelista y de la calidad de la novela en tanto son creaciones originales. Lo que podemos analizar son los tipos o categorías que permitan trazar algunas referencias.

De las tres variedades que definimos al principio, el personaje único; uno o varios protagonistas rodeados de personajes secundarios; y múltiples personajes secundarios sin que se defina un actor principal, faltaría este último caso. Un buen ejemplo es la primera novela de Thomas Mann, *Los Buddenbrook* (1901). Es la saga de una familia de la alta burguesía prusiana, y los distintos personajes que van apareciendo a lo largo del tiempo tienen una importancia similar, de modo que podríamos calificarlos a todos de protagonistas sucesivos, o si se prefiere de secundarios, en tanto no hay ninguno que tome la delantera y la narración es sostenida por un narrador omnisciente.

Veamos el caso del personaje histórico, dentro del cual también podemos distinguir variedades. La primera sería la novela cuyo protagonista es alguien que existió en el pasado, y cuya vida tuvo cierta relevancia en la historia nacional o universal. Hay cientos de esta variedad, sin embargo podemos estar atentos a los distintos modos de recrearlos. Por ejemplo, el novelista venezolano Denzil Romero escribió una saga mirandina, con la particularidad de que su Miranda, si bien el autor lo construye dentro de una rica y erudita fuente de conocimientos históricos, traspasa el tiempo y aparece en situaciones anacrónicas. No es, pues, una novela biográfica en sentido

estricto. Otra posibilidad del personaje histórico es que sea una completa creación del novelista que lo presenta como histórico, en tanto vive en el pasado, pero el personaje en verdad no existió nunca, aunque es tratado dentro de las leyes de la verosimilitud, como sería el personaje de Zenón, médico alquimista del siglo XVI creado por Marguerite Yourcenar en su novela *Opus nigrum* (1968); o por el contrario, que el personaje, si bien es siempre una recreación literaria –ya que de lo contrario sería una biografía y no una novela– esté construido con fidelidad a los hechos históricos y biográficos. Ejemplos entre muchos son *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa, inspirada en la biografía del viajero irlandés Roger Casement o *Memorias de Adriano* (1951), también de Marguerite Yourcenar.

Hay una gran variedad de construcciones de personajes que dependen del subgénero de la novela: policial, erótica, psicológica, filosófica, política, de aventuras, por nombrar algunos que conforman el género contemporáneo, y que pertenecen a una categoría general que pudiéramos llamar realista, para diferenciarla de la fantástica y de la ciencia ficción. Los personajes, en mi criterio, deben ser consistentes consigo mismos; es decir deben responder a sí mismos como lo hacen las personas. No quiero decir que no tengan contradicciones, sorpresas, momentos inesperados, o incluso disonantes con su conducta anterior, porque precisamente así funcionamos los seres humanos. Pero de alguna manera deben transmitirle al lector una cierta confianza en que puede reconocer su voz, su pensamiento, su modo de actuar. Ellos son la presencia viva dentro del texto, lo demás son circunstancias, escenarios, descripciones, y es a través de ellos que el lector puede ingresar en el imaginario de ficción que se le ha propuesto. Un personaje puede ser aburrido, por ejemplo, si esa es la característica que lo distingue, pero el narrador implícito debe producir la suficiente distancia entre su aburrimiento y nosotros; de otro modo, si no podemos «mirar» el aburrimiento como una condición del personaje, cabe el riesgo de que seamos nosotros los que nos aburriríamos. Igual pudiéramos decir si el personaje es contradictorio, o caótico; debe serlo así porque esa es su marca en la ficción, pero no porque el relato esté plagado de inconsecuencias y se convierta en una sucesión caótica de frases. Por ejemplo, en *El túnel*, encontramos al protagonista en un proceso de enloquecimiento creciente, pero la novela no está enloquecida, mantiene rigurosamente su pulso, y el narrador implícito nos dice «mira el loco que tienes enfrente». El personaje Mimí es de una pedantería insoportable, pero no la narración, lo que sería completamente insufrible como lo es cualquier novela pedante. Mimí está allí para que nosotros nos riamos de sus pedanterías.

Dicho de otro modo, el personaje es libre y no siempre se somete a los designios del autor, pero no puede escaparse de las manos del narrador implícito, que es finalmente el responsable. Si el personaje va de su cuenta, la novela circula por una escritura descontrolada. Para Lodge (1999: 231) «tiene que haber alguna posibilidad de discriminar entre la verdad y la falsedad en el

interior del imaginario mundo de la novela, como lo hay en el mundo real, para que la historia suscite nuestro interés». Esa discriminación surge de la distancia entre el personaje y el narrador implícito. Por último, unas palabras acerca de la presentación de los personajes. En la novela tradicional era usual, casi obligado, que el personaje se nos presentara con sus características físicas, su indumentaria, la descripción de su espacio, y su biografía en síntesis. Hay cientos de ejemplos, tomemos uno al azar de *Confesión de un asesino* (1936) de Joseph Roth:

Y ya es tiempo de que lo describa con más detalles: era un hombre alto y corpulento, ancho de espaldas y de cabello color rubio ceniciento. Con sus ojos azul claro, fulgurantes a ratos y nunca nublados por el alcohol, miraba de hito en hito a sus interlocutores. Un bigote rubio ceniciento también, recto, poblado y bien cuidado, separaba las partes superior e inferior del ancho rostro, que eran del mismo tamaño. Esto le daba cierto aire de aburrimiento y lo disminuía: es decir: era un rostro sin ningún misterio. En Rusia había visto cientos de hombres parecidos, y en Alemania y los demás países se contaban por docenas. En ese hombrón alto y fuerte llamaban la atención las manos largas y finas, un paso suave, silencioso y casi inaudible, y ciertos movimientos lentos, vacilantes y cautelosos. Esto me hacía pensar a veces que su rostro ocultaba algún misterio, en la medida en que esa sinceridad inmediata y luminosa era solo fingida y que el hombre clavaba sus ojos azules en sus interlocutores solo porque debía pensar que, si no lo hacía, estos podrían tener algún motivo para desconfiar de él. No obstante, al verle no podría dejar de decirme que si bien el tipo lograba dar una impresión tan completa, aunque ingenua, de sinceridad quintaesenciada, debía poseer realmente un elevado porcentaje de sinceridad. Acaso esa sonrisa tan sombría con la que me saludaba solo fuera producto de la timidez, pese a que sus dientazos relucían y el bigote lanzaba destellos dorados, como si durante la sonrisa perdiera su tonalidad grisácea y acentuara el fondo rubio.

Roth fue un escritor austrohúngaro fallecido en 1939, y su mundo cultural pertenecía a esa realidad; explicar que el personaje era común en Rusia y Alemania era un entendido con sus lectores que pertenecían al mismo entorno, y que estaban familiarizados con esos países. Probablemente una descripción física y psicológica tan detallada y larga resulte tediosa para el lector contemporáneo. La cultura audiovisual de nuestro tiempo universaliza el conocimiento y presume a los lectores como suficientemente experimentados en el arte de visualizar a los personajes y los paisajes, con ello ha dado fin a las morosas descripciones que eran frecuentes en épocas anteriores. Personalmente rara vez describo la apariencia física y la indumentaria del personaje, salvo que contenga un detalle imprescindible para

la comprensión. Por ejemplo, Elvira Madigan, la protagonista de mi novela *La fascinación de la víctima* (2008) es una psiquiatra y detective aficionada que visita a una chica, Xenia Vargas, porque supone puede serle útil en la investigación de los crímenes. Es una chica cualquiera, hasta donde el lector sabe, pero ahora necesita saber más, y su descripción física se transmite a través del diálogo. Por cierto, Xenia es un personaje que nace de las necesidades de la narración. La protagonista necesita datos acerca de una de las personas asesinadas, porque no la conocía, y para ello se necesitaba que la chica asesinada tuviera una amiga; como es usual en las investigaciones se interroga a los familiares, los amigos, etc., y por eso surge este personaje, Xenia, que es amiga de la asesinada. Su función es dar información acerca de la muchacha que mataron.

Xenia Vargas no opuso ningún inconveniente para ver a Elvira Madigan, ni le importó quién era ni qué quería. Estaba más allá de todo. Observó sus venas destrozadas por las inyectoras, sus ojeras, el estado emaciado en que se encontraba. Un conflicto de intereses luchó dentro de sí. Venció la psiquiatra:

—Si sigues así te queda poco tiempo.

—Ya lo sé —contestó Xenia, y se echó a reír—. ¿Quién quiere más tiempo?

—Te calculo un mes si no entras ya en un programa de rehabilitación.

—El mundo es el que necesita un programa de rehabilitación, ¿no cree?

—Probablemente, pero no existe ese tipo de programa. Los que hay son para drogadictos. ¿Cómo logras pagar este apartamento?

—Lo paga mi papá. Así se evita tenerme en su casa.

—Pues lo que debería pagar es la rehabilitación. Hay una casa bastante buena, puedo averiguarte los datos.

—¿Y tú viniste a eso? No lo puedo creer.

—Vine a lo que te dije por teléfono, a que me contaras de Sofía Budenbrook, y me encontré con una muchacha que pesa sesenta por ciento menos de lo que debería, probablemente HIV positiva, y completamente colgada de la heroína.

El diálogo es una de los recursos para la descripción, del mismo modo que una manera de economizar la microbiografía del personaje, así como los monólogos. Para describir las características psicológicas de sus padres, la protagonista le cuenta al lector lo siguiente:

Esa noche estuvo pensando en sus padres. Si les hubiese contado lo que había visto en el penal no lo hubieran creído, eran personas que no conocieron el mundo fuera de la provincia de Alberta. Personas preparadas para luchar contra el frío, la escasez, la adversidad.

Fácilmente el lector puede comprender que no son venezolanos, y algo de su vida. No es necesario consignar la biografía de todos los personajes, pero de alguna manera es útil que el novelista la conozca y tenga trazada una suerte de guía interior que le permita acudir rápidamente al registro del personaje.

Una modalidad muy original, así como poco frecuente, es la de utilizar personajes no humanos. El caso más famoso, por supuesto, es Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis* (1915) de Kafka, que en el primer párrafo aparece convertido en un insecto gigante.

Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo. Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos.

¿Qué me ha ocurrido?, pensó.

No era un sueño. Su habitación, una auténtica habitación humana, si bien algo pequeña, permanecía tranquila entre las cuatro paredes harto conocidas. Por encima de la mesa, sobre la que se encontraba extendido un muestrario de paños desempaquetados –Samsa era viajante de comercio–, estaba colgado aquel cuadro que hacía poco había recortado de una revista y había colocado en un bonito marco dorado.

Nada nos prepara para este recurso inverosímil; debemos aceptar el pacto de ficción tal como lo propone el narrador, y creer tal como nos dice el narrador que Samsa era un hombre, con una profesión definida, y que además no despierta de una pesadilla, sino que efectivamente se ha convertido en ese ser repugnante. Inicialmente el personaje piensa como un ser humano, y su familia se expresa de él de la misma manera, pero paulatinamente se va deshumanizando, deja de hablar, y los otros lo ven, primero como animal, y luego como una cosa incómoda que termina siendo barrida como un escombros. Por supuesto que el autor utiliza esta metáfora para describirnos un mundo psicológico y social de opresión, pero pudiera haberlo hecho también con un personaje humano. El hecho literario de que el relato sea la vida y muerte de este insecto, a quien todo el mundo quiere aplastar, es un recurso muy poderoso de la narración, y por sí solo aún más expresivo.

Otro caso interesante es *Timbuktu* (1999) de Paul Auster. En esta novela el narrador entra en la mente de un perro llamado Mr. Bones (literalmente, señor huesos); como lo indica su nombre, un perro flacuchento que fue rescatado de un albergue de animales perdidos por su actual dueño, Willy,

otro ser en estado de abandono. Ambos componen una pareja de seres desahuciados, que, al estilo de un *road movie*, recorren Estados Unidos vagando sin destino y sin medios de subsistencia. Willy es un escritor fracasado, completamente loco y gravemente enfermo; la novela comienza cuando llegan a Baltimore y Mr. Bones comprende que a Willy le queda muy poco. La razón por la que han recalado en esa ciudad es porque en ella vivía una profesora que Willy tuvo en la secundaria, la única persona que creyó en su talento como escritor; es decir, supone que sigue viviendo allá. Finalmente la encuentra, pero inmediatamente después muere, y Mr. Bones, que ha venido viendo el problema de quedarse solo, se ve obligado a buscar nuevos dueños, con todos los cuales es muy desgraciado, por lo que decide suicidarse para reunirse con su amo, y se tira al tráfico de una autopista. La idea de que al morir se encontrará con él surge de la palabra Timbaktu, que da título a la novela. Es un lugar que Willy le ha descrito como el «oasis de los espíritus», a donde van las almas cuando se separan de los cuerpos, y que Mr. Bones supone localizado en un lugar desconocido, quizá en medio del desierto. Es una suerte de cielo «especial» que Willy crea para su perro, y que por supuesto recoge la noción religiosa de que en el cielo los seres que se quisieron volverán a encontrarse. Willy, por cierto, sufre un delirio religioso, y siendo descendiente de judíos polacos emigrados a Estados Unidos, se llama a sí mismo Willy G. Christmas.

La pareja de Willy y su perro reproduce uno de los temas favoritos de Auster: la locura y el fracaso como respuesta a una sociedad que solamente acepta el éxito. Probablemente sea en esta novela donde alcanza mayor dramatismo porque la metáfora del perro aumenta la indefensión de ambos personajes: de Willy, quien solamente tiene a Mr. Bones como compañero, y de este, que se sabe perdido si su amo muere. El tratamiento del personaje perro se hace a través de un narrador que conoce sus pensamientos y sentimientos. Aunque con frecuencia nos parece una voz humana, el personaje perro habla, por decirlo así, «perrunamente». Con maestría Auster le hace hablar como «si fuese un perro», es decir, alguien que comprende muchas situaciones, pero en otras su capacidad de comprensión muestra las limitaciones de su condición de perro.

Al igual que Gregorio Samsa, Mr. Bones logra un estado intermedio entre lo humano y lo no humano, que se mueve entre el realismo descriptivo y lo inverosímil, y es de gran valor dramático para metaforizar un cierto estado de la sociedad en la que vive el personaje; es un recurso que, sin duda, requiere una gran maestría —como es el caso de estos dos grandes escritores— para no resbalar en la fábula infantil o en una parodia insignificante.

Por último nos detendremos en *Orlando: una biografía* de Virginia Woolf (1928), que representa una ruptura mayor en la creación de personajes, y particularmente en el género del personaje histórico. Orlando es un joven aristócrata nacido en tiempos isabelinos que atraviesa los siglos y se relaciona con reyes y escritores, hasta culminar como mujer en los años veinte del siglo

XX, tiempo presente de la autora. La novela pretende ser histórica, y lo es en cierto sentido; la propia autora agradece en el prefacio a notables eruditos que la ayudaron con las referencias de época, así como al British Museum y otras instituciones en las que realizó sus investigaciones, pero, por supuesto, es un arriesgado juego de imaginación y una de las mejores novelas con recursos inverosímiles que se haya escrito. El personaje narrador es un biógrafo que de vez en cuando se dirige a nosotros para decirnos las dificultades de su tarea, es decir, la investigación de la vida de Orlando, e incluso confiesa que, por falta de información testimonial, en algunos momentos ha echado mano de la imaginación; a partir de ese personaje el narrador implícito busca intensificar la sensación de que todo lo que se dice es verídico. Para continuar con el juego de la verosimilitud de su personaje la edición original incluyó ocho fotografías de Orlando (y sería muy grave una edición que no las contuviera):

1. *Orlando como niño*. Fotografía de un cuadro de un antepasado de Vita Sackville-West, aristócrata amiga de Virginia. Colección privada de Lord Sackville, padre de Vita.
2. *La princesa rusa como niña*. El personaje de la fotografía es Angélica Bell, de nueve años, tomada por su madre Vanessa Bell, hermana de Virginia. Disfrazada de princesa rusa representa a una joven de la que se enamora Orlando.
3. *La archiduquesa Harriet*. Fotografía de un cuadro perteneciente a la colección de Lord Sackville que representa a una antepasada. En la ficción es la archiduquesa que se le aparece en su castillo y persigue a Orlando tratando de seducirlo, y que luego sabremos es un archiduque travestido.
4. *Orlando como embajador*. Fotografía del cuadro de un antepasado de Vita, colección del castillo de Knoole. Representa a Orlando cuando fue nombrado embajador en un país oriental.
5. *Orlando a su llegada a Inglaterra*. Fotografía de Vita, 1927, tomada por Lenare. Representa a Orlando cuando regresa cuatro siglos después convertido en mujer.
6. *Orlando hacia 1847*. Fotografía de Vita tomada por Vanessa Bell y su marido Duncan Grant, padres de Angélica.
7. *El caballero Marmaduke Bonthrop Shelmerdine*. Fotografía de un cuadro que representa a un desconocido, perteneciente a la colección privada de Nigel Nicolson, hijo de Vita; en la novela es el esposo de Orlando mujer.
8. *Orlando en la actualidad*. Fotografía de Vita, 1929, tomada por Leonard Woolf, esposo de Virginia.

Las fotografías 1, 3 y 4 fueron escogidas por Virginia y Vita en el castillo de Knoole, propiedad de los Sackville. Todas ellas funcionan como un falso registro documental, ya que representan a personas que existen o existieron como si fuesen las imágenes de los personajes de ficción.

En la novela contemporánea un recurso de este tipo es más común, como sería el caso de W.G. Sebald que incluye fotografías de personas y

lugares sin que le quede al lector la seguridad de que son documentos que registran a los personajes, y sin la certeza de que los personajes sean reales o ficticiales. Cuando Virginia Woolf utilizó en 1928 este recurso del seudorregistro documental era impensable, y es una muestra de su genio literario. El protagonista es un personaje histórico parodiado, como lo es el narrador, y además se trata de un personaje nacido en el siglo XVI que llega hasta el siglo XX. Esto, así como su cambio de sexo, no son explicados ni justificados. No responde en absoluto a la esperable demanda de verosimilitud porque no es una novela psicológica ni realista. Es una propuesta estética de mucho riesgo, que supone una ruptura con la novelística de aquel período.

Cuarta vuelta

¿EN QUÉ MUNDO VIVEN? LOS ESPACIOS DE LA NARRACIÓN

Si bien es la caracterización de los personajes el elemento que más impacto puede tener sobre el lector, porque son ellos los encargados de mover la trama, el espacio donde sucede la acción es sustancial a la vida de ficción. Es el emplazamiento que el narrador ha dispuesto para el desarrollo de los acontecimientos y contribuye enormemente a la imaginarización que la novela debe despertar. Dice P.D. James, una maestra de la ficción detectivesca (2010: 129), que «Leer una obra de ficción es un acto simbiótico. Nosotros los lectores contribuimos con nuestra imaginación a la del escritor, entrando voluntariamente en su mundo, participando en la vida de las personas y formando, a partir de las palabras y las imágenes del autor, nuestro propio cuadro mental de la gente y de los lugares. El emplazamiento en cualquier novela es por lo tanto un elemento importante de todo el libro».

Las opciones son varias.

Espacio interior

La novela puede transcurrir enteramente en la mente de los personajes, sin que se presenten alusiones a los lugares concretos donde se encuentran. Es difícil que a lo largo de la narración no haya ninguna referencia de lugar presente o pasado, pero no es imposible. El emplazamiento, en ese caso, sería únicamente el espacio interior de la mente en el cual transcurre toda la acción, y el lector quedaría con la tarea de imaginar dónde está el personaje, pues al pensar en alguien nos vemos casi obligatoriamente llevados a localizarlo en alguna parte.

Espacio cerrado

Otra posibilidad es que el relato transcurra en un emplazamiento aislado, sin que haya movimientos de los personajes en el exterior. Es un tratamiento más propio del teatro que de la novela, pero puede aplicarse a ella, tal como una casa, una habitación, etc., y es bastante común. En mi novela *Vagas desapariciones*, que transcurre en una clínica psiquiátrica, utilicé el espacio cerrado con una sola excepción en la que el personaje principal sale del encierro y recorre la ciudad; por supuesto, en los relatos que componen la novela hay constantes referencias espaciales, pero siempre son convocadas desde la mente de los personajes. El efecto buscado es claustrofóbico, y tiene relación con el estado de ánimo de los personajes que se pretende transmitir al lector. Un ejemplo clásico de este tipo de encerramiento es la novela de Emily Brontë, *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*), (1847). Valga acotar que *wuthering* es una palabra que pertenece al dialecto que se habla en el norte de

Yorkshire donde ocurre la novela –de hecho en la versión original hay largos fragmentos en esa variante que no son comprensibles en el inglés común–, y significa «tempestuoso, golpeado por el viento violento». Traducido al español «borrascosas» pareciera ser un adjetivo de «cumbres», pero *Wuthering Heights* es el nombre de la propiedad de la familia donde transcurre la acción. Esto no es autoevidente en la traducción del título con el que se conoce la novela en otras lenguas; en mi criterio es un error porque el haberla titulado con el nombre de la propiedad de la familia no es irrelevante. La autora quiere que el lector se sumerja en un lugar claustrofóbico en el que suceden todos los acontecimientos, y la ficción toponímica es precisamente la que nos indica esto. Todo sucede en ese lugar, y los personajes se mueven entre dos casas que pertenecen a las dos familias protagonistas, en medio de las cuales solamente hay unos páramos envueltos en el viento borrascoso; el efecto claustrofóbico se pierde al no quedar determinado que no se trata solamente de un paisaje sino de una propiedad familiar.

Es paradigmática la escena amorosa en *Madame Bovary* (1857) entre Emma y León que se desarrolla en un *fiacre* (pequeños coches de caballos de alquiler) recorriendo las calles de Rouen. Por cierto, que es un buen ejemplo de las posibles variantes del espacio. En este caso la escena está en movimiento, pero encerrada dentro del vehículo no la vemos, y se hace más sugerente lo que ocurre en su interior. Los amantes se han encontrado en la catedral de Rouen y surge un guía inesperado que pretende explicarles los tesoros que allí se encuentran. El narrador procede entonces a su descripción, de modo que conocemos el entorno artístico que los rodea, pero sabemos que esa demora causa una gran impaciencia en los personajes. Finalmente León pide el taxi.

—¿Adónde va el señor? —preguntó el cochero.

—¡Adonde usted quiera! —dijo León metiendo a Emma dentro del coche.

Y la pesada máquina se puso en marcha.

Bajó por la calle Grand-Pont, atravesó la Place des Arts, el Quai Napoleón, el Pont-Neuf y se paró ante la estatua de Pierre Corneille.

—¡Siga! —dijo una voz que salía del interior.

El coche partió de nuevo, y dejándose llevar por la bajada, desde el cruce de La Fayette, entró a galope tendido en la estación del ferrocarril.

—¡No, siga recto! —exclamó la misma voz.

El coche salió de las verjas, y pronto, llegando al Paseo, trotó suavemente entre los grandes olmos. El cochero se enjugó la frente, puso su sombrero de cuero entre las piernas y llevó el coche fuera de los paseos laterales, a orilla del agua, cerca del césped.

Siguió caminando a lo largo del río por el camino de sirga pavimentado de guijarros, y durante mucho tiempo, por el lado de Oyssel, más allá de las islas.

Pero de pronto echó a correr y atravesó sin parar Quatremares, S-otteville, la Grande Chaussée, la rue d'Elbeuf, e hizo su tercera parada ante el jardín des Plantes.

—¡Siga caminando! —exclamó la voz con más furia.

Y enseguida, reemprendiendo su carrera, pasó por San Severo, por el Quai des Curandiers, por el Quai Aux Meules, otra vez por el puente, por la Place du Champ-de-Mars y detrás de los jardines del hospital, donde unos ancianos con levita negra se paseaban al sol a lo largo de una terraza toda verde de hiedra. Volvió a subir el bulevar Cauchoise, después todo el Mont-Riboudet hasta la cuesta de Deville.

Volvió atrás; y entonces, sin idea preconcebida ni dirección, al azar, se puso a vagabundear. Lo vieron en Saint-Pol, en Lescure, en el monte Gargan, en la Rouge-Mare, y en la plaza del Gaillard-bois; en la calle Maladriere, en la calle Dinanderie, delante de Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint Nicaise, delante de la Aduana, en la Basse-Vieille Tour, en los Trois-Pipes y en el Cementerio Monumental. De vez en cuando, el cochero desde su pescante echaba unas miradas desesperadas a las tabernas. No comprendía qué furia de locomoción impulsaba a aquellos individuos a no querer pararse. A veces lo intentaba a inmediatamente oía detrás de él exclamaciones de cólera. Entonces fustigaba con más fuerza a sus dos rocines bañados en sudor, pero sin fijarse en los baches, tropezando acá y allá, sin preocuparse de nada, desmoralizado y casi llorando de sed, de cansancio y de tristeza.

(...)

Después, hacia las seis, el coche se paró en una callejuela del barrio Beauvoisine y se apeó de él una mujer con el velo bajado que echó a andar sin volver la cabeza.

No he hecho el ejercicio de localizar estas referencias en un mapa pero siendo Flaubert un habitual de la ciudad es de suponer que el recorrido es bastante exacto.

Como sabemos con anterioridad que su cita era a las once de la mañana, el detalle de que el coche se detuvo hacia las seis no es banal. En un nivel de la escritura el narrador nos conduce por la ciudad y es muy riguroso en los detalles urbanísticos, pero implícitamente está trazando el recorrido de los amantes que deja a nuestra imaginación. De este modo hay en la acción dos escenarios: el exterior, descrito con realismo, en una forma enumerativa, y el íntimo, cuyo desenlace comprendemos en el párrafo final que describe a una mujer que se esconde de los curiosos, y que también nos ha escondido a los lectores lo ocurrido. Es para mi gusto una de las mejores escenas de amor de la literatura.

El espacio como tema. En el caso que acabamos de ver el espacio no es el tema, la acción está transcurriendo dentro de ese espacio pero el espacio no es el tema de la novela. El emplazamiento se relaciona con los personajes, la narrativa y la estructura de la novela. El lector debe moverse y respirar con los personajes; ver lo que ellos ven, caminar sus pasos, y sentir cómo se vive en aquellos espacios. Todas estas premisas llevan al tema de la descripción del espacio, pero como muy bien dice David Lodge (1999: 93) «la descripción en una buena novela no es nunca solo una descripción».

Ya en *Orlando*, Virginia Woolf subrayaba con ironía este tema de la descripción innecesaria.

Y según conducía, podemos aprovechar la oportunidad, puesto que el paisaje era de un común tipo inglés, que no requiere descripción, para dirigir la atención del lector más detalladamente de lo que pudimos antes a uno o dos comentarios que se han deslizado aquí y allá en el curso de la narración.

En este caso el narrador implícito supone al lector implícito como conocedor de la campiña inglesa y no necesita entrar en detalles; pero del mismo modo que ocurre con el aspecto físico y la indumentaria, el novelista contemporáneo tiende a reducir las descripciones detalladas porque el lector contemporáneo tiene un amplio acervo de imágenes que las hacen innecesarias. En la novela anterior al advenimiento del cine como entretenimiento masivo y de la industria turística (para no hablar de la televisión, la reproducción fílmica en pequeño formato y la Internet), los lectores rara vez conocían otros paisajes que aquellos en los que habitaban, muy pocas personas viajaban, y por ello necesitaban de la recreación literaria para poder imaginar los escenarios. Podemos apreciarla en las novelas clásicas, aunque ya lo que nos importa no es conocer cómo es el lugar en cuestión sino la calidad narrativa con que el autor lo propone.

La descripción del espacio sigue siendo un componente narrativo pero sin duda desde otras premisas. Si nos encontramos con descripciones propias de una guía turística rápidamente nos aburriríamos porque exigimos una descripción que no se atenga a mostrar los aspectos externos del lugar sino un espíritu intangible de su realidad. Más que saber cómo es el lugar lo que buscamos es la lectura que de ese lugar nos hace el narrador. Veamos un ejemplo tomado de mi novela *El exilio del tiempo*:

... quería entonces tener la impresión fresca de la carretera bordeando el mar, estrechándose entre el Caribe y la tierra roja, alineada por secos cujíes y decaídos uveros, sorteada por bañistas y niños que siempre cruzan las carreteras, desembocando en pequeños pueblos que iban perdiendo su carácter de tal, convirtiéndose en estaciones de gasolina y centros comerciales, Naiguatá, Uria, Caraballeda, Tanaguarena, Punta

Mulatos, Camurí, Macuto, La Guaira, Maiquetía, Catia de La Mar, Arrecife, Todasana, pequeños negocios, restaurantes, ventas de artículos de playa, supermercados, tarantines, quioscos, quincallas, quintas de temporada, construcciones viejas, muchas recientes, altas torres de propiedad horizontal, casitas a medio destruir, otras a medio levantarse, puntas de tierra apalmeradas entrando en el mar, playas prohibidas, aquí pescado frito, la mejor cocada, jugos de parchita y tamarindo, pida su *pizza* gigante, Helados Tomaselli, clubes distinguidos, decadentes, amontonados, discotecas Oasis, fruterías ambulantes, terrazas frente al mar, muchachos jugando *baseball*, bandadas de niños, mujeres con batas floreadas de andar por casa, hombres en *shorts*, jóvenes transportando en la cabeza tablas de *surf*, niños vendiendo un racimo de pescado, hoteles de lujo, rocosas pequeñas entradas del mar simulando playas, camionetas abarrotadas de pasajeros, carpas y colchones, largas colas de gente esperando el autobús para Caracas, ranchos esquinados debajo de flacos cambures, sabes una cosa, me dijo Isabel, bajándole momentáneamente el volumen a Serrat, si lo escribes se va a ver mejor de lo que es, resulta abigarrado al describirlo y en cambio se pierde una cierta sensación de descampado, de desolación edificada, de calor sucio, que se respira al atravesarlo, una mezcla de gasolina con mar, de olor muy especial, un cierto tono de alegría desgraciada, de bullicio desvaído, difícil de transmitir, pero me gusta, cuando esté en París tomándome un café en el Flora me voy a acordar de ti y de este paisaje.

La narrataria le comenta a la narradora el efecto que se produciría si escribiera la descripción del paisaje («sabes una cosa», etc.) como si no fuese lo que están viendo, para conservar la ilusión de que es una conversación. Ahora bien, la descripción sigue fielmente el recurso del listado; la enumeración de lo que ambas pueden ver desde el automóvil en el cual recorren la carretera de la costa del llamado litoral caraqueño, y es solamente al final cuando la narradora lo califica como «desolación edificada» y «alegría desgraciada», que incluye las sensaciones que le han producido. Sin embargo, creo yo, esas sensaciones han estado desde el inicio. De todas maneras no se elige al azar, lo que se cita en la enumeración ya nos está diciendo algo. Por ejemplo, al hablar de casitas a medio levantar o a medio caerse se describe un escenario muy familiar para nosotros donde las cosas casi nunca están como debieran estar. O los pueblos convertidos en estaciones de gasolina, también dice algo acerca de nuestras transformaciones sociales. Es decir, no hay inocencia en la descripción ni en el ojo de la cámara ni en la palabra.

Veamos ahora un fragmento de la citada novela *Paleografías* de Victoria de Stefano. No tiene una localización precisa pero es fácil reconocer el lugar como parte del paisaje caraqueño.

Dejando atrás la panadería divisó una desbordante mancha de verde sobre una callecita, como una vieja calle pueblerina que la ciudad hubiera absorbido entre sus arterias. Caminó mirando las tiendas: una zapatería, tras cuya vitrina había una pirámide de zapatos resecos y deformados, una colchonería con la santamaría caída de través en la que un afiche informaba de la liquidación de todas las existencias a precios increíbles, un taller de reparación de artefactos eléctricos y, bajo un gigantesco samán, un puesto de hortalizas, repollos, zanahorias, ajíes, remolachas lastimosamente duras y arrugadas.

Llegó a una plaza donde había un mercadito. Esquivando familias enteras cargadas de bolsas, huyendo del hedor que subía del vertedero de basura fermentada y de la arenga patriótica vibrando y resonando en los megáfonos, enfiló hacia una calle menos transitada. Al pasar frente a una escuela, desde el otro lado de la acera vio en la ventana del piso de arriba las cabezas de los niños y a una maestra de espaldas a la pizarra, dando palmadas como si ensayara una canción. Miró a la maestra y la maestra, palmeando con fuerza, le devolvió la mirada, sonreída. Dejó atrás una tintorería, una venta de licores, un concesionario de automóviles de lujo. En el siguiente local, ocupado por una agencia de viajes, al reparar en el afiche pegado al vidrio —una nave espacial con su chorro de vapor condensado, orbitando alrededor de la bola roja del planeta Marte— tuvo un reflejo de hilaridad. Ese sí era un viaje en el que hubiera querido anotarse: ¡subirse a un cohete y salir a correr planetas!

Sin saber qué dirección tomar, se detuvo frente a una tienda de instrumentos musicales, cuatros, teclados, saxos, guitarras, donde propalaban un *hit* de Pink Floyd que no escuchaba desde hacía más de un cuarto de siglo. Con la música mermando a sus espaldas, en la esquina de una transversal divisó, adosado a la pared de un pequeño edificio, un toldo amarillo con sus mesitas.

Apenas sentarse vio que se trataba de un café deslucido y feo. Pero ante la perspectiva de seguir recorriendo un barrio que le era completamente desconocido, cansado como estaba prefirió no moverse de ahí.

En esta descripción puede verse que el narrador mantiene un tono aparentemente objetivo, pero algunas frases sugieren directamente la decadencia y el deterioro del entorno sin enunciarlo explícitamente. Creo que en ambos ejemplos, el de Victoria de Stefano y mío, puede entenderse que el ojo que mira está familiarizado con el paisaje. En estos casos el narrador hace hincapié en el espacio, pero siempre está ahí, y es un elemento en el que a veces no nos detenemos demasiado; es importante porque es el entorno en el que se mueven los personajes. A veces las menciones del espacio son pequeños homenajes que el autor quiere hacer a lugares que tienen una significación afectiva personal.

El espacio naturalizado. En realidad es casi imposible leer una novela sin estar permanentemente dentro de algún espacio. Las acciones de los personajes ocurren en alguna parte, y aun cuando estén reflexionando y no actuando, las referencias nos remiten a un lugar. En general el entorno está tan naturalizado dentro de la narración que con frecuencia no lo notamos, salvo, como en los ejemplos anteriores, cuando expresamente la narración se detiene sobre el lugar y lo coloca transitoriamente como protagonista.

Un ejemplo de lugar naturalizado (de mi novela *La fascinación de la víctima*):

Llegó a las seis en punto y se apostó en la acera frente a la sinagoga. Si Leo Altman venía en automóvil estaba perdida, había demasiados y sería muy difícil verlo, pero algo le decía que él vendría a pie. Cruzó para situarse al lado de la puerta y esperó. Cuando la gente empezó a salir ya había oscurecido. Un anciano caminando solo y despacio es lo que buscó. Subía la avenida Marqués del Toro lentamente, al llegar al final cruzó a la izquierda por la calle Manuel Felipe Tovar y continuó su paso hasta detenerse en la entrada de un edificio de cuatro pisos sin ninguna iluminación en sus ventanas.

Esta es una indicación del espacio que específicamente está situado en San Bernardino de Caracas, con indicaciones reales del lugar, pero sin mucho detenimiento en los detalles. También puede verse el espacio naturalizado sin localización cuando la narración no incluye ningún elemento que permita establecer a qué lugar pertenece. La narración continúa cuando la protagonista entra en el edificio que se ha venido describiendo; en este caso el espacio es un interior.

Leo Altman se detuvo en el tercer piso y entraron en el apartamento. Los muebles se veían en buen estado, aunque no debían tener menos de setenta años, quizá más. Las cortinas eran muy pesadas, de terciopelo oscuro, y el espaldar del sofá estaba protegido por unos paños de encajes. Encendió la lámpara que iluminaba la mesa del comedor y una de pie al lado del sofá.

—El bombillo del techo está quemado y no he podido cambiarlo.

¿Quiere un té?

Elvira aceptó el té y se sentó en un sillón también de terciopelo oscuro. Desapareció en la cocina y tardó un largo rato en volver con las tazas y la tetera, las depositó cuidadosamente sobre la mesa de centro. Eran parte de una vajilla de imitación europea, le recordaron un juego de café que su madre guardaba para ocasiones especiales. Trajo también unas pastas rancias. Se sentó frente a ella en el sofá. Elvira detalló los cojines con bordados dorados.

De nuevo la descripción no es ingenua, muestra que es una persona mayor que no ha podido cambiar el bombillo; es judío; los muebles son viejos, la decoración no es del gusto de la narradora. Se me ocurre llamarlo espacio naturalizado porque no trata de ser protagónico sino descriptivo de un lugar familiar, en este caso la sala de estar, a la que nos ha invitado a entrar, después de recorrer la calle y observar los detalles del edificio. Esto, de nuevo, es para subrayar que el espacio debe surgir del interior de la narración, y las anotaciones son parte del tratamiento literario. En el código de la novela tradicional era usual que se presentara en primer lugar el espacio; en la novela contemporánea la iluminación de los detalles espaciales tiene un sentido que busca darle densidad a la narración.

Cuando el espacio no tiene una localización precisa debemos suponer que el narrador ha consignado las acciones en algún lugar que por razones del tratamiento narrativo prefiere dejar sin nombre (como es el ejemplo de Victoria de Stefano), aunque de alguna manera podamos identificarlo si somos lectores que conocemos el lugar. Pudiera ocurrir que no sea así y que no haya ningún elemento distintivo, pero una buena descripción del espacio obedece siempre a un lugar conocido por el autor. De lo contrario resultaría en una descripción exterior, plagada de lugares comunes que resultan irritantes. Por ejemplo, un narrador que nos está describiendo una ciudad que no conoce, y se apresura a darnos alguna información tipo Wikipedia. El paisaje debe surgir del interior de la narración, y sus descripciones o anotaciones –si no son meras localizaciones– forman parte del tratamiento literario. En general parto del principio según el cual no se debe en una novela describir nada que no se conozca bien, es decir, que no se conozca desde adentro, y eso vale para el espacio, el tiempo, los personajes, los temas, el lenguaje. Muchas grandes novelas han sido situadas en lugares extranjeros pero siempre con la salvedad de que no eran extranjeros para el autor. Actualmente hay una cierta tendencia cosmopolita de la novela que está muy bien cuando el novelista es cosmopolita; en caso contrario el resultado es risible.

Regiones fantásticas

Algunos autores han elevado sus propias regiones a una categoría literaria mediante la creación de una región que no existe en los mapas con ese nombre, y que tampoco obedece a un espacio geográfico definido. Es un espacio que el autor lleva a categoría literaria. Uno de los más famosos en la literatura latinoamericana es Comala, cuya descripción da inicio a la célebre novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. «No dejes

de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte». Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

—Así lo haré, madre.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala. Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

El camino subía y bajaba: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para él que viene, baja».

—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

—Comala, señor.

—¿Está seguro de que ya es Comala?

—Seguro, señor.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.

Los diálogos y recuerdos del protagonista están escritos de forma tal que creemos en la veracidad del lugar que, por supuesto, existe en el imaginario como región de México. Se trata de regiones que el autor, al alterar su nombre por uno ficticio, lo hace precisamente para circundarlo, para darle una existencia más firme que la que pudiera tener una simple zona geográfica. Es una manera de personalizarla, de elevarla por encima de la división territorial, y contiene más de lo que puede representar un simple toponímico. Es una región cultural que incluye lo afectivo, lo histórico, lo psicológico. El otro ejemplo, por supuesto, es Macondo, que sustituye el Arataca natal de García Márquez. De alguna manera el nombre de ficción universaliza el

pequeño rincón al que se le quiere dar vida literaria. Menos conocido pero con el mismo propósito es la Santa María de Juan Carlos Onetti, uruguayo que escribió su obra en Buenos Aires. Santa María representa una ciudad de la cuenca rioplatense en cierta forma doble, al unir Buenos Aires con Montevideo. En Venezuela la novelista Milagros Mata Gil tomó parte de ese nombre para construir Santa María del Mar, que sintetiza la región petrolera de Anzoátegui, muy particularmente la ciudad de El Tigre, en la que se desarrollan varias de sus novelas, principalmente *Memorias de una antigua primavera* (1989). Precisamente Mata Gil en su estudio sobre Alfredo Armas Alfonzo, desarrolla la idea de que la cuenca del Unare, región de Anzoátegui en la que Armas Alfonzo sitúa gran parte de su obra, es también una región imaginaria, no porque el nombre del río no exista en la geografía venezolana sino porque el autor incluye en esa cuenca un territorio histórico cultural delimitado con su visión personal de los espacios y gentes que pertenecen a esa cuenca.

Otros ejemplos son Yoknapatawpha de William Faulkner, nombre de un condado ficticio situado cerca del Mississippi, y en España Juan Benet recrea Región (la región se llama Región), y Mágina de Antonio Muñoz Molina, quien representa con ese nombre a su ciudad natal, Úbeda. Generalmente estos toponímicos ficticios son conservados a lo largo de varias novelas, aseverando de esa manera su existencia con la repetición. Benet incluyó en su novela *Herrumbrosas lanzas* (1983) acerca de la guerra civil española un mapa de Región levantado por él mismo, como una suerte de seudorregistro que la editorial reprodujo como un anexo del libro, tal como si fuera una cartografía real. En la literatura francesa, podemos citar dos casos: Yonville, el pueblo de Emma Bovary, en el que se sitúa la acción de la novela y que está diseñado para representar una aldea de la región de Normandía, o Balbec, que sustituye a Cobourg en la obra de Proust. Sin embargo, en estos ejemplos no se trata tanto de la recreación de una región imaginaria, sino más bien de una sustitución de nombres. Por último mencionemos otras posibles consecuencias del uso del espacio en la novela. Una es sin duda la inmortalización del lugar por su protagonismo en grandes obras literarias, como es el caso de Dublín en James Joyce; San Petersburgo en Fiódor Dostoyevski o Buenos Aires en los poemas y prosas de Jorge Luis Borges; y en Venezuela sin duda la ficcionalización de los Llanos en la obra de Rómulo Gallegos. Ciudades como Londres, París, Nueva York, Madrid, Roma, han sido tantas veces escritas que su inscripción literaria no podría corresponder a un solo autor. Vimos atrás un ejemplo de París en el espléndido pasaje con el que abre *Rayuela* de Julio Cortázar.

Espacios ficcionales

La otra consecuencia es la recreación ficcional del espacio que se propone para toda la novela, o para algunos momentos de la narración. A

continuación algunos ejemplos del tratamiento del espacio en mi novela *Nocturama* (2006), que no está localizado en un lugar definido. La novela tiene dos relatos, uno dentro del otro. El primero contiene las aventuras del protagonista, Ulises Zero, y el segundo la historia del reino de Nocturama, relatada por uno de los personajes secundarios. Esta historia está escrita a modo de fábula y es un tanto inverosímil, aunque las descripciones parodian un paisaje realístico.

El éxodo desalojó la antigua población y produjo una nueva, la que después se conoció como Nocturama, probablemente porque quisieron los fundadores recordar la causa de su exilio, o porque llegaron por la noche al valle en el que decidieron asentarse. La ciudad se recogía en el seno de una alta montaña, que a su vez se desplegaba en otra hasta perderse en una cordillera. Un observador que la sobrevolara no sería capaz de distinguirla sin que alguna señal dirigiera su mirada hacia el recoveco que llenaban las casas apiñadas, de color parduzco y tejados de pizarra desgastados por los largos inviernos. En primavera la luz de las cimas eternamente nevadas se reflejaba en las piedras de los muros y espejeaba en las estrechas ventanas adornadas con las flores que colocaban las mujeres en los balcones siempre oxidados.

Es fácil para un lector caraqueño reconocer los guiños que hablan del Ávila y del valle de Caracas. En los siguientes párrafos el tono paródico se acentúa de modo que el narrador implícito le hace otro guiño al lector cuando comenta que se trata más de una escenografía que de un escenario.

Nocturama estaba situada en un paraje sometido a períodos extremos que oscilaban entre la sequía y las inundaciones, por esa razón los cultivos eran escasos y solamente producían coliflores y conejos. Los conejos siendo animales rápidos lograban escapar de las caídas de agua escudándose en las cuevas de las montañas, y sobrevivir con la escasa vegetación que resistía la sequía; las coliflores se habían adaptado al régimen de lluvias cosechándose de gran tamaño.

Durante los ocho meses de lluvia permanecía en la oscuridad a causa de la debilidad del alumbrado, y el frío húmedo recogía a las personas en sus casas antes de que el sol se hubiera ocultado totalmente, lo que ocurría apenas comenzaba la tarde. Una bruma continua cubría la ciudad y los habitantes se habían acostumbrado a reconocer los perfiles de sus sombras, hasta los niños sabían jugar en aquella penumbra. En algunos períodos la nebulosidad era tan pesada que el helipuerto que unía Nocturama con el resto de la región debía ser clausurado porque era demasiado peligroso sobrevolar la cordillera. Durante los meses de sequía la neblina disminuía y entonces el brillo del sol era tan intenso

que igualmente impedía detallar los contornos de las formas, era como una constante iluminación enceguedora.

Sus calles eran estrechas, empedradas casi todas ellas, y un observador hubiese dicho que Nocturama parecía una escenografía dispuesta para simular la atmósfera de muchos siglos atrás.

Por el contrario, en la historia central que relata las aventuras de Ulises, las descripciones se ajustan a un discurso realista, y si bien están tomadas de imágenes de Caracas quedan desfamiliarizadas al no asignarles referencias concretas, como puede verse en este fragmento:

Era un barrio atravesado por una ancha avenida arbolada, las construcciones delataban una dignidad urbanística de otro tiempo y alternaban con comercios de mueblerías y aparatos electrodomésticos, una iglesia bastante grande, aunque deslucida en su fachada pretendidamente neogótica, y alguna cafetería. Al lado de la iglesia había un pequeño teatro y curiosearon el programa que anunciaba «El jardín de los cerezos».

O en este otro:

Ulises le dijo que era muy desmemoriado y no recordaba el lugar. Inocencio, entonces, lo citó en la librería del bulevar, era lo más seguro. Ulises se dirigió allá y la librera le informó que lo esperaban en el café. Estaba eufórica, de nuevo la librería era un punto de cita para las mentes ilustradas. Ulises buscó en los clientes del café, era el mismo en el que se había sentado la primera vez, y se dispuso a leer el periódico que le había indicado Inocencio como signo de identificación; hacía tiempo que no se veían, podían haber cambiado. Al cabo de una hora estaba cansado de la rutina del café, los jugadores de ajedrez, los niños que vendían droga, los mendigos, los enfermos de sida, los lisiados, los carteristas. Todo esto lo reconozco, pensó Ulises, ya lo he vivido y no pertenezco a este café.

Otra posibilidad es la de un escenario inexistente, construido arbitrariamente, como serían los recuerdos del protagonista acerca de Bahía de Piedras, un lugar que explícitamente, en algún pasaje de la novela, se declara como inencontrable en los mapas.

... pero las olas eran muy altas, tan altas como las recuerdo en la playa en la que acostumbraba bañarme de niño cuando mis padres me llevaban a la bahía de los cazadores de morsas. Bahía de Piedras. Eran olas muy fuertes, de más de dos metros, y turbias. Mi padre repetía que eran olas francas, sin resaca, y que en el caso de que estuvieran a punto

de reventar bastaba sumergirse y atravesarlas por dentro para salir ileso, o si aún había tiempo remontarlas impulsándose con los pies. Durante muchas vacaciones fui con mis padres a Bahía de Piedras, a la casa de mi tía, la hermana de mi madre, y pasábamos allí varias semanas. De noche se seguían escuchando las olas, eran permanentes. Si alguien no quería nadar contra ellas no podía bañarse en aquella playa. No cesaban en ningún momento del año ni a ninguna hora del día, siempre el mismo fragor al estallar sobre la costa plomiza y callosa. A veces por las tardes salía con mi padre a ver a los cazadores arrastrar las piezas desde los acantilados. Sobre las rocas, unas piedras lisas y negras que parecían planchas hechas por el hombre, colocaban los cuerpos y los descuartizaban para aprovechar la grasa y las pieles.

El llamado al lector de que debe desconfiar de estos recuerdos aparece en boca del propio narrador.

Si, finalmente, decía Aspern que había dicho Ulises, después de un largo recorrido me detuviera en una pequeña ciudad que pareciera estar al borde de un lago, o de un fiordo, o del océano, dirigiría mis pasos a unas rústicas viviendas de madera pintadas en ocre, con estrechas ventanas que abriría para escuchar el graznido de las aves marinas, y en la lluvia brillante sobre la calle distinguiría quizá mis huellas en Bahía de Piedras. Un edificio como un barco o un hospital abandonado, hendido en el agua, sería un bello recuerdo que me gustaría conservar, pero no tengo memoria de que hubiese algo así en Bahía de Piedras.

Otro ejemplo en esta misma novela sería la isla de Coinos, que aparece descrita con una seudodocumentación científica, y de la que el narrador tiene noticias leyendo un libro que es también un seudorregistro.

El espacio es algo que tendemos a ver menos; si la descripción es muy monótona y no añade nada resulta muy tedioso. Si el espacio se utiliza me parece que es para iluminar algo del texto. Por ejemplo, un desencuentro entre el personaje y el espacio donde vive, o lo que siente con respecto a una situación. Incluso la propia descripción espacial puede sugerirnos el estado de ánimo del personaje. Por ejemplo, en el caso de *Nocturama* la descripción de Bahía de Piedras, que es el único recuerdo del personaje, pretende sugerir que su mundo interior es muy inhóspito, puesto que siendo su única memoria ni siquiera la puede compensar con algo más amigable. Insisto en la idea de que la descripción no sea un mero escenario sino un elemento activo que responda a las circunstancias del personaje, de modo que el propio espacio forme parte de su construcción. Es un recurso que debe ser utilizado con una cierta funcionalidad en la trama.

Quinta vuelta

UN ASUNTO INSALVABLE. EL TRANSCURSO DEL TIEMPO

Si hay un requisito en la construcción de una novela es el tiempo. La novela, y en general todos los géneros narrativos, tienen como condición esencial el transcurso temporal, a diferencia de la poesía, el ensayo, e incluso el teatro, que pueden sortearlo. La narración ocurre en el tiempo; también en el espacio, como vimos anteriormente, pero el espacio puede ser tratado de un modo menos exigente. El narrador puede decirnos que está sentado frente a la ventana y desde esa posición estática recorrer su mundo interior, e incluso puede evitar decirnos que está sentado, y que frente a sí hay una ventana. Lo que no puede hacer es extraer su relato de la condición irreversible del tiempo porque las novelas tratan de seres humanos, y su naturaleza es precisamente temporal. La novela es tiempo.

Las posibilidades de tratamiento del tiempo son variadísimas y en su manejo, como en ningún otro, se pone a prueba el talento del novelista. Todos tenemos una apreciación del tiempo interno y externo en el que vivimos, pero en el tiempo de la novela la mente de quien escribe requiere no solamente sentir esa apreciación sino inscribirla en el texto de modo tal que el lector también participe de ella; y al igual que con el espacio, no puede sustentarse en una descripción literal. Una novela puede tener anotaciones literales del tiempo, como vimos en el caso de la escena del *fâacre* de *Madame Bovary*, pero más allá de los momentos en los que el narrador nos quiere decir cuánto tiempo ha transcurrido de acuerdo con el reloj, la sensación de temporalidad debe acompañar a todo el relato, y allí es que el asunto se pone más difícil porque para hacerlo no puede (o no debe) explicarlo literalmente. El transcurso del tiempo forma parte de algo intangible como es la atmósfera de la novela, de todo aquello que se dice sin decir.

Para adentrarnos en el asunto recurriremos a las clasificaciones de estas posibilidades, y con seguridad no las habremos cubierto todas porque precisamente dependen de la creación narrativa.

La novela, como venimos insistiendo, es siempre un transcurso, y siempre está escrita en pretérito. Aun cuando se trate de una novela de ciencia ficción y se desarrolle en un tiempo que aún no ha transcurrido para la humanidad, el narrador relata los hechos como si ya hubiesen ocurrido. Es ese transcurso el asunto que el novelista tiene que tratar, en dos sentidos. El primero es el trayecto total del relato (que incluye el tiempo histórico en el que ocurre la acción y el tiempo subjetivo de los personajes), y el segundo, el tiempo de la narración. La novela tiene direccionalidad y movimiento, y lo queramos o no, el tiempo está pasando dentro de ella. Veamos distintas maneras de organizar la temporalidad narrativa.

A grandes pasos

Se trata de novelas que abarcan una extensa cantidad de tiempo histórico; es frecuente que el ancla sea el relato de las vicisitudes de una familia a lo largo de varias generaciones, y en ese caso es habitual llamarlas sagas familiares. Un ejemplo clásico es la ya mencionada primera novela de Thomas Mann, *Los Buddenbrook*; el autor añadió el subtítulo *Decadencia de una familia*, para subrayar el auge y caída de una familia de la burguesía luterana alemana. Toda la acción transcurre en Lübeck, la ciudad natal del autor, y en Travemünde, un balneario cercano; el retrato de la familia Buddenbrook está inspirado en la suya. Aunque en el texto no se menciona el nombre de la ciudad, todos los lugares referidos son reales; en una de las calles, la Mengstraße 4, en la que se sitúa el hogar de los protagonistas, estaba la casa en la que habitaba la familia Mann a mediados del siglo XIX (hoy en día todo el edificio es una casa de literatura que contiene dos exposiciones permanentes: «Los Mann –una familia de escritores» y «Los Buddenbrook –una novela secular»). La novela tiene 884 páginas y abarca treinta y cinco años (1835-1877), lo que no es un período demasiado extenso, pero su tempo narrativo es moroso y detallado, y vamos asistiendo al transcurso generacional. Mann explora no solamente las relaciones personales entre los personajes de la familia, sino la descripción del ambiente ciudadano y cultural de la época, los temas económicos y políticos, e incluye a una gran cantidad de personajes secundarios para escribir la representación del mundo que noveliza.

Sería demasiado largo e innecesario intentar resumirla, pero podemos ver la clave de su construcción en el seguimiento de los personajes masculinos de la familia que sucesivamente heredan la Casa J.B., una empresa industrial fundada por el patriarca familiar, Johan Buddenbrook, en 1768, y las sucesivas alianzas matrimoniales que trazan el ingreso de los personajes femeninos a la dinastía.

Parecería imperdonable en un tema acerca de la temporalidad no mencionar a Proust. Su obra principal, *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), que consta de siete novelas, es por supuesto la recreación de mundos y tiempos pero el tratamiento es completamente diferente al de Mann. Mientras el alemán nos brinda una descripción a partir de un narrador omnisciente que va explicando en pequeño detalle las vicisitudes de una familia en particular, y utiliza para ello una suerte de memoria histórica, el francés genera una narración a partir de la memoria subjetiva, que inaugura otra ruta para la ficción, aunque también en su meganovela viven los personajes de la época y los asuntos políticos y sociales. Pudiéramos establecer a partir de estos grandes autores los caminos principales de la novela que pretende la imposible tarea de dar cuenta del pasado; por un lado el relato sustentado en los hechos históricos y sociales, que se dirige a la construcción de una memoria «completa», y que transmite al lector la impresión de que el narrador le ofrece un relato confiable en el que todo lo importante será relatado; y por el otro una narración sustentada en la subjetividad del narrador, es decir, en aquello

que el narrador elige para recordar, y que conduce a través de un camino en que el lector encontrará digresiones, vacíos en la cadena asociativa y recuerdos que se privilegian sobre otros de acuerdo a las preferencias del narrador. En *Los Buddenbrook*, si bien la narración se detiene en muchos pequeños detalles, no pierde nunca el sentido de la misma: relatarnos la saga de la familia. La memoria manniana es una memoria lineal que se extiende como un arco en el tiempo. La memoria proustiana es una memoria de meandros, que no pretende llegar a un punto definido, ni parte tampoco de un origen establecido.

Para ejemplificar algunos recursos en la construcción del relato a grandes pasos utilizaré mi novela *Doña Inés contra el olvido* (1992) que abarca varios siglos de historia venezolana (1715-1985). El ancla de la novela es la saga de la familia de doña Inés, y más particularmente el pleito que ella emprende por la posesión de unas tierras en Barlovento y que puede rastrearse hasta mediados de los años ochenta del siglo XX. El litigio es un hecho histórico tomado de la investigación de Lucas Guillermo Castillo Lara (*Apuntes para la historia colonial de Barlovento*, 1981), y el desenlace lo encontré inesperadamente en algunas noticias de prensa de los años 1984 y 1985. Se trata de una historia menor que permite seguir la saga familiar dentro de un relato mayor que es la historia de Venezuela, pero que no es abordada sino en aquello que atañe a la protagonista o a su familia; es decir, es una memoria arbitraria, o si se quiere minimalista. El recurso fundamental es la memoria de doña Inés, que va haciendo una selección personal de lo que quiere relatar, pero esto traía aparejada una dificultad para el relato: ¿cómo podía ella narrar lo acontecido después de su muerte, que es precisamente lo que ocupa la mayor parte de la novela?

Vimos en la novela *Orlando* de Virginia Woolf un recurso que ahora me parece el más sencillo y el más creativo: su protagonista recorre cuatro siglos de la historia de Inglaterra, y simplemente el narrador nos anuncia que estamos en una nueva época y que Orlando tiene que adaptarse a los cambios; no trata de justificar lo inverosímil, ni de relatar cómo han transcurrido esos siglos, sino que usa una retórica fantástica. Comienza en el reinado de Isabel I y unas páginas más adelante es súbdita de la reina Victoria. Las transformaciones se naturalizan como si fuese lo más común del mundo que un personaje aterrice un siglo después, de la misma manera en que su cambio de género no se ve explicado ni por un deseo, ni mucho menos por una operación de reasignación sexual, que no existía para la época. Simplemente el joven Orlando se despierta un buen día siendo mujer.

El recurso que yo seguí fue convertir al personaje en un fantasma que continuaba viendo lo que ocurría en su hacienda y relatándolo a otros dos fantasmas: su marido y su antiguo esclavo, contra quien inició el pleito. No es un recurso fantástico, en tanto que el narrador implícito no supone que debemos creer que los fantasmas se aparecen y hablan, sino una estrategia discursiva que le es evidente al lector. Me inspiré en dos novelas: *Yo el supremo*

(1977) de Augusto Roa Bastos, y sobre todo en *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso; en esta novela la voz narradora es la de la princesa María Carlota de Bélgica, que le habla a su marido, Maximiliano de Habsburgo, quien fue nombrado emperador de México, y posteriormente derrotado y asesinado por Benito Juárez. Carlota, enloquecida al final de sus días, narra la historia de los acontecimientos. Pero aun así, aun cuando había encontrado el recurso del fantasma, di con otro problema por resolver: el tratamiento lingüístico.

Ocurre que el lenguaje varía mucho en el tiempo, no solamente porque se modifican los usos lingüísticos sino porque la realidad que se transforma también introduce cambios en la lengua, al incorporar nuevos objetos, costumbres, situaciones, de los que debemos dar cuenta. El fantasma –o mejor dicho la voz fantasmal de doña Inés–, comenzó a experimentar cambios que se me hacían evidentes. Tenía tomada la decisión de que ella fuera la voz narradora, y al mismo tiempo eso me obligaba a introducir cambios en su discurso. Traté de conservar algunos rasgos que definían su identidad ante el lector implícito, pero sin duda ella fue modificando no solamente lo que decía sino cómo lo decía. Expongo tres momentos.

¿Qué día es hoy, Alejandro?, ¿es hoy el día de tu muerte? Te veo en tu mejor traje, vestido con casaca de terciopelo negro abotonada en plata, la chupa de tafetán aceitunado, los calzones de holán, los puños de encaje, el corbatín de gasa y las medias sevillanas con escarpines de breña y zapatos de cordobán. Te veo extendido en la cama, a cada pilar un cirio, la sombra del dosel sobre tu rostro, transparente la piel y las venas de tu cabeza, la peluca entalcada bajo el tricornio bordado con plumas de garza y al cinto tu espada cubierta por la capa de estameña orlada de alamares.

Como puede leerse, doña Inés describe el atuendo mortuario de su marido acorde con los usos de algún momento de mediados del siglo XVIII venezolano, tomados de una fuente histórica (*Historia del traje durante la época colonial venezolana*, 1984, de Carlos F. Duarte). Está describiendo lo que en ese momento ve, y lo que conoce como vestimenta propia de su tiempo, por lo tanto no hay distancia ni sorpresa.

El segundo momento corresponde al siglo XIX, hacia 1846.

Inventaron el liberalismo, Alejandro, lo inventó un señor que se llamó Antonio Leocadio Guzmán, hijo de un sargento de granaderos de la reina, que dio en casarse con una prima del general Bolívar. Y es que el mundo ya no es el mundo y han ocurrido tantos cambios que ya no lo entiendo. Ahora a nosotros nos llaman oligarcas y ellos a sí mismos se llaman liberales. ¿Qué cuál es la diferencia? No lo sé, Alejandro, no tengo luces para entenderlo, sabes que soy una mujer sin letras que únicamente aprendió a leer y a garabatear unos palotes desmañados

[...] No era mi misión entender la política de los hombres, sino vigilar el trabajo de mis esclavos, cuidar de mis diez hijos, perpetuar mi estirpe y arraigarla en esta provincia, conservar mi patrimonio, velar por mis legitimidades y defender mi limpieza de sangre; entonces, ¿cómo vas a venir a preguntarme quiénes son los liberales?

Aquí la descripción es mucho más distante e irónica, puesto que está hablando de temas que no conoce, en un tiempo que no le corresponde, y de nuevo alude a su identidad para decirle al lector implícito que ella pertenece a otra época. El tercer momento sigue así:

Se murió el general Gómez, Alejandro, la muerte más difícil de nuestra historia [...] Y era que el general Gómez no nos dejaba entrar en el siglo XX; en el mundo andaban casi en la mitad del siglo y nosotros apenas a sus puertas, y ahora que ha llegado no sé si entregarme a la nostalgia o a esta fiesta en la que celebramos a la vez la muerte del general Gómez y las avenidas con semáforos. Sí, Alejandro, yo también estoy en el siglo XX, yo también quiero viajar en avión, ver la televisión y tomarme un antibiótico. Tiraron la bomba atómica, el mundo arde por los cuatro costados y aquí llega gente de todas partes, hablando en todas las lenguas y adorando a todos los dioses [...] Me pareció siempre tan largo el valle y era porque nunca lo atravesé de punta a punta, ahora sé que basta para recorrerlo media hora. ¿Qué estoy loca de remate, dices, y me deberían meter en el hospital de la Caridad, encerrada entre rejas? ¡Ay, Alejandro!, del hospital de la Caridad no queda ni el polvo. Pasaron unas máquinas y en un instante arrasaron con todos mis recuerdos. Nada hay ya en Caracas que me sea propio.

Este es un fragmento situado a mediados del siglo XX, y la distancia se profundiza; además los grandes saltos se condensan en pocos párrafos, puesto que le está hablando al lector de sucesos más próximos en la memoria cultural, y que, por lo tanto, requieren de menos explicaciones. Lodge (1999: 198) anota que es imposible describir hechos pretéritos con el mismo «sentido del pasado» que tuvieron para los contemporáneos de esos hechos. Las referencias y las connotaciones para quienes las estaban viviendo, es decir para los narradores y lectores contemporáneos de una época, son de imposible reproducción para el escritor que vive mucho tiempo después. Hablamos del pasado desde nuestro imaginario del pasado. De este modo la narración que se ocupa del pasado necesariamente hace una recreación imaginaria del mismo, y propone una distancia explícita. Esto puede llevarse a cabo mediante distintos recursos; en el caso de doña Inés utilicé sobre todo el humor, haciéndole decir que quería montarse en avión o tomar un antibiótico para referirme a dos de los grandes inventos que se popularizaron a mediados del siglo XX.

Por último un fragmento de los años ochenta del siglo XX, contemporáneo de la escritura de la novela.

Traigo la visión umbrosa del cacao entre la maleza. En el silencio y soledad del camino de vez en cuando atraviesa una mujer que lleva en la cabeza una palangana de yuca cortada, seguida de niños descalzos o de algún muchacho que machete en mano y desnudo el pecho camina bajo el sol. Entre las lianas enredadas en los postes de la luz despinata a lo lejos algún caserío y se divisa un grupo de hombres sentados a la sombra como si esperaran algo. La mayor parte de las pequeñas haciendas que se ojean desde la carretera se ven descuidadas y son raras las matas limpias y productivas que se entreveran con los árboles de sombra. No puedo reconocer en ella a la región que fue durante más de un siglo la más rica de la provincia, cuando sus arboledas de cacao se extendían a lo largo y a lo ancho y mi nombre se contaba entre los principales propietarios. Curiepe no es ya las dos filas de chozas que tú fundaste, Juan del Rosario, ni el manchón de barro que abandonó para siempre Andrés Cayetano. Es ahora un pueblo grande, de calles bien trazadas, en las que menudean las construcciones de fin de siglo que dejan ver, entre las rejas de las ventanas, la sala principal que resume la vida familiar y al fondo un patio o corral. Pintadas de brillantes y variados colores, la mayoría se encuentra en trance de ser destruidas y paulatinamente han dado paso a pequeñas y blancas viviendas modernas, de dos plantas, que alternan con las viejas. En las aceras estrechas se encuentran, como antes, extendidas pequeñas alfombras de cacao secándose al sol.

Aquí le presto a doña Inés mi propia descripción de un recorrido de la zona que hice durante la escritura de la novela. Lo que ve desde la carretera son las imágenes que se captan desde un automóvil, y la descripción del pueblo las de un paseo a pie por sus calles. Pienso que es bastante claro para el lector que el lenguaje obedece a una sensibilidad contemporánea, y que el recuerdo del pasado es ya una memoria histórica y no personal; al definirlo como «la región que fue durante más de un siglo la más rica de la provincia» ya no está hablando la voz de doña Inés sino una más impersonal. En cierta forma el personaje ya se ha desvinculado de ese lugar. Vemos así que el tiempo, en las novelas, pasa en el lenguaje; así como en el cine son las imágenes las que nos señalan los cambios temporales, en la novela son las palabras. Y no porque el texto diga que ha pasado mucho tiempo, sino porque ese transcurso se desprende de lo que dicen los personajes.

Cabe agregar un comentario comparativo entre *Amargo y dulzón* y *Doña Inés contra el olvido* para mostrar las variedades en el manejo del tiempo. Ambas novelas pueden ser incluidas como sagas familiares. En mi novela *Doña Inés...*,

la saga familiar es relatada por la voz de la protagonista, pero en otros momentos la narración descansa en otros personajes; en cualquier caso el tiempo transcurre en una línea vertical del pasado al presente. Igual ocurre, como habíamos visto, en *Los Buddenbrook*. En cambio, la novela de Michaelle Ascencio se estructura con otra técnica. El relato parte de un personaje central, Altina, pero ella no tiene a su cargo toda la narración, su papel es hacer que otros personajes cuenten la historia, investiga en ellos para hacerlos hablar. Cuando se inicia Altina es una mujer adulta, en un momento indeterminado que entendemos es contemporáneo, y desde el presente comienza a indagar otras voces para que traigan al relato los recuerdos de la familia. No es su voz la que habla sino la de los otros a los que ha convocado. En este caso el tiempo no se estructura en una línea vertical porque no se pasa cronológicamente de una a otra generación, es más bien un trazado circular. En cada una de las historias sí hay una verticalidad, una suerte de microbiografías de los distintos personajes de la familia, pero no hay una continuidad lineal sino una simultaneidad, en la que el relato se construye a través del personaje que habla acerca de la familia y su origen. De este modo cada personaje amplía la saga familiar tomando temas diferentes, pero conservando un hilo que une las voces que se han congregado para relatar algo.

Dejemos entonces las novelas a grandes pasos para entrar en otras posibilidades de tratamiento del tiempo.

En breve

Un ejemplo cuyo título habla por sí solo es *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* (1929) de Stefan Zweig. Es una noveleta de unas setenta páginas en las que se describe un encuentro entre el narrador y una dama inglesa, la señora C., quien le relata a este un suceso que duró veinticuatro horas. «Ya le he dicho que solo deseaba referirme a un solo día de mi vida; el resto de ella me parece totalmente desprovisto de importancia, sin interés para nadie». Lo que había vivido hasta ese momento le parecía que «no se aparta de lo común». De este modo la narración se centra solamente en ese día especial y deja de lado toda referencia anterior. Lo único que sabemos de la protagonista es que es una mujer que enviuda a los cuarenta y dos años, y a partir de ese momento queda sin ambiciones y deseos. En un viaje al continente conoce a un joven en el casino de Monte Carlo y vive con él dos pasiones; una, erótica, y la otra, de redención. El joven es un adicto al juego de ruleta y la señora C. pretende rescatarlo de una condición que, sabremos después, lo llevará al suicidio. Todo el encuentro apasionado transcurre en veinticuatro horas. Una temporalidad así exige una alta concentración de las emociones, situaciones, inicio y desenlace de la anécdota, de modo tal que el lector siga en el mismo ritmo los acontecimientos. Cercana al cuento, la noveleta –o novela corta, o relato largo, según se la quiera llamar– no acepta las digresiones y rellenos que

puede permitirse el novelista de fondo. Son dos tipos de ejercicio muy diferentes. En la novela larga esperamos mayor complejidad en las anécdotas y variedad en las escenas, así como momentos de descanso. Si el autor se ha propuesto que la vida de dos personas cambie a partir de un brevísimo encuentro, no solamente debe tomar en cuenta la velocidad en la articulación de la trama, sino la concentración del lenguaje. Todo el texto tiene que estar dirigido a ese fin inminente y previsto de antemano, que es la aparición del joven, la pasión amorosa que le suscita, y finalmente el fracaso de su empeño.

En *El último encuentro* (1942) de Sándor Márai encontramos un ejemplo muy interesante del relato comprimido en poco tiempo, ya que todo tiene lugar en una noche. La novela transcurre durante el breve encuentro de dos amigos que vuelven a verse después de décadas de separación; sin embargo, lo que ocurre en el presente es relativamente poco, la mayor parte del relato se expande hacia atrás y abarca un largo período anterior. Konrad llega al pueblo donde vive Henrik, el general, y este al saber de su presencia invita a su antiguo compañero de estudios a una cena en la que todos los detalles deben ser idénticos al tiempo anterior. En esa cena el general rememora no solamente los recuerdos de su amistad y traición sino sus memorias de infancia, de modo que la novela se remonta a más de setenta años atrás. A diferencia de la novela de Zweig que obedece a un ritmo rápido, puesto que todo está sucediendo en acción, en la de Márai el tempo es relativamente lento y ajustado a la rememoración de los acontecimientos y las reflexiones que el narrador hace en presente.

David Lodge (1999: 275) insiste en este tema de la duración, «que se mide comparando el tiempo que habrían requerido los acontecimientos en la realidad con el tiempo necesario para leerlos». Por supuesto la narración nunca, o casi nunca, puede estar en tiempo real, pero el tratamiento del tempo es lo que transmite la impresión de la duración al lector. Lodge lo define como «la sensación de que una novela se mueve deprisa o despacio». Diferencia la novela de aventuras porque se mueve rápidamente de un acontecimiento a otro –aunque puede detenerse en algunas situaciones críticas para aumentar el suspenso– de la novela que utiliza el flujo de conciencia, y se detiene en los detalles, aunque sean banales, como sería el caso de la novela de Márai. Aunque el relato comienza una tarde –cuando el general recibe la noticia de que Konrad está en el pueblo– y finaliza esa misma noche –cuando han terminado de cenar–, la sensación es que ha transcurrido un largo tiempo, y ha sido así, puesto que hemos acompañado a los protagonistas en un largo periplo.

Es interesante resaltar algunos de los recursos utilizados por Márai para orientar al lector en el paso temporal. En primer lugar su definición del tiempo. Para el narrador

La mansión lo comprendía todo, como una enorme tumba de piedra tallada donde se desmoronan los restos de varias generaciones y se

deshacen las vestimentas de seda gris y paño negro de las mujeres y de los hombres de antaño. Comprendía también el silencio, como si este fuera un preso fervoroso y creyente que se va muriendo poco a poco en el fondo del calabozo, dejándose crecer una larga barba sobre sus trapos y harapos, recostado en un montón de paja podrida. Comprendía también los recuerdos, la memoria de los muertos que se ocultaban en los recovecos de las habitaciones, unos recuerdos que crecían como hongos, como el moho, que se multiplicaban como los murciélagos, como las ratas o como los insectos en los sótanos húmedos de las casas demasiado antiguas. En los picaportes se sentía el temblor de unas manos de antaño, el fulgor de momentos pasados, llenos de duda, cuando aquellas manos no se atrevían a abrir una puerta. Todas las casas donde vive gente tocada por la pasión con toda su fuerza se llenan de este contenido impreciso.

Comprendemos así por qué la insistencia de Henrik en que para recibir a Konrad, todo en la casa, todos los detalles de la comida y de la mesa deben ser idénticos a los pasados. El tiempo para Henrik es la casa en la que ha vivido toda su vida y en la que han transcurrido los acontecimientos a los que va a referirse en su última conversación con Konrad. Por cierto que el hecho de que será la última, lo que ya el narrador nos ha anunciado en el título, apunta a una definición de las posibilidades de temporalidad: tiempo abierto o tiempo cerrado. En esta novela el tiempo queda cerrado. Pero hay otro recurso interesante desde el punto de vista técnico. La manera en que el narrador conduce los cambios de tiempo es muy personal, y como dije antes, prueba de la maestría de Márai. Veamos como en este caso el narrador se mueve de temporalidad, sin decírselo a lector directamente.

El general miraba el retrato de su madre [...] La familia de su madre tenía un castillo en Bretaña, al lado del mar. El general tenía unos ocho años cuando lo llevaron allí, para pasar el verano. En aquella época ya viajaban en tren, muy despacio. En la redecilla del portaequipajes se encontraban los bultos envueltos en tela, bordados con las iniciales de su madre. En París llovió aquel verano. El niño se sentaba en el fondo de un coche cuyo interior estaba forrado con seda azul celeste, y desde allí contemplaba la ciudad reluciente y húmeda como la panza de un pez gordo. Miraba los tejados empinados, las chimeneas altas que se elevaban grises e inclinadas entre los cortinajes raídos del cielo lleno de humedad, como si estuvieran anunciando al mundo algo sobre unos destinos diferentes, incomprensibles [...] Tenía ocho años, estaba sentado dentro del coche, muy serio, al lado de su madre, enfrente de su doncella y de su institutriz, y sentía que le aguardaba alguna tarea.

El general y el niño son la misma persona, pero el narrador se sitúa fuera de la escena, y para mover el relato de un tiempo a otro *mira* al personaje en dos tiempos: el general, en el presente, y el niño, en el pasado, y ambos, a su vez están mirando. El niño retiene los detalles de la ciudad y del coche en que viajaba, y el general mira a la madre en el retrato, y a través de los ojos del niño retiene la imagen de ella cuando vivía. Para marcar los tiempos la narración brinca del general al niño, sin darnos una explicación, y de ese modo el recurso resulta mucho más ágil y literario que si el narrador nos estuviera diciendo: «ahora el general recuerda que, siendo niño, viajó en tren», etc., etc.

Otro ejemplo, completamente diferente, pero también una novela que transcurre en poco tiempo es *Oscuro bosque oscuro* (2009) del mexicano Jorge Volpi. Se trata de una narración escrita en una estructura poemática que se inicia como un cuento infantil al estilo de los cuentos de Grimm que contienen muchos temas de crueldad: «Había una vez, cerca de un oscuro bosque oscuro, un miserable leñador que vivía con su esposa y sus dos hijos...», y que rápidamente comprendemos nos conducirá al subtítulo de la obra: «Historia de terror». En efecto, el relato es la historia del exterminio de una pequeña aldea en algún lugar de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. La «operación de limpieza» se efectúa en once días. Por último el narrador dedica unas páginas tituladas «Muchos años después» que, al estilo de algunas películas basadas en hechos reales, dan cuenta del desenlace. Una vez terminada la ocupación y desmovilizado el batallón sus «quinientos miembros volvieron a sus casas, no lejos del oscuro bosque oscuro, y poco a poco se reintegraron a la vida». Esa banalización del final de la matanza es, por supuesto, el efecto dramático más fuerte de todo el relato, junto al hecho de que el batallón de exterminio estaba compuesto por vecinos del lugar.

El libro está escrito como un poema, relatado en puro presente, y por largos trayectos la temporalidad desaparece, a lo que se suma el recurso de seudocuento infantil que ya comentamos con la repetición del «había una vez» y las referencias a algunos de los más conocidos, pero en otros capítulos es precisamente el registro minucioso del tiempo lo que imprime la fuerza narrativa.

A las 5:26 los trenes militares arriban, silenciosos, a Vosej.

A las 5:46 el batallón 303 de la policía de reserva inicia su pesada marcha hacia la plaza.

A las 5:53 los primeros rayos de sol atraviesan la niebla de la madrugada.

A las 6:23 el batallón 303 de la policía de reserva se concentra frente a la alcaldía.

A las 6:31 el comandante militar de la región, un mayor de rancio bigote y ojos traslúcidos, da una empalagosa bienvenida al capitán.

A las 6:32 el comandante militar y el capitán se encierran en el polvoriento despacho del alcalde.

[...]

La tarea se lleva a cabo, sin descanso, desde las 15:00 hasta las 21:30 horas, un insecto tras otro, uno tras otro, hasta acumular dos mil ochocientos doce.

[...]

Había una vez, cerca del oscuro bosque oscuro, un batallón de ancianos que, en el lapso de seis horas, exterminó a dos mil ochocientos doce niños.

El tiempo en sí está utilizado como recurso dramático, el hecho mismo de llevar un minucioso registro de la duración de una tarea de «limpieza», y que ese registro nos conduzca a saber la cantidad exacta de los niños muertos, lo hace muy impactante a pesar de ser un tema muy transitado, particularmente en el cine. Volpi utiliza la temporalidad en dos situaciones claramente diferenciadas: el tiempo indefinido del «érase una vez» de los relatos infantiles, y el registro en segundos, como lo miden los relojes digitales. La brevedad (de las 15:00 a las 21:30) en que ha ocurrido el exterminio subraya su dramatismo, y al mismo tiempo lo banaliza; ambas cosas contribuyen a marcar el horror.

Por supuesto, el caso más ilustre de la literatura en cuanto a novelas que transcurren en breve tiempo es *Ulises* (1922) de James Joyce. Tiene más de mil páginas, a lo largo de las cuales transcurre el paso del protagonista, Leopold Bloom, por Dublín en un solo día, el 16 de junio de 1904. El 16 de junio para los lectores de culto de Joyce se inmortalizó como Bloomday y constituye una celebración literaria. Su complejidad excede por completo mis posibilidades de comentarla. La anoto porque es considerada la obra más importante de la literatura inglesa del siglo XX, y una de las mayores de la literatura universal.

En todo caso es imposible referirse a todas las novelas que traten sobre el tiempo, porque el tiempo es el medio natural de la novela. Puede minimizarse el espacio, pueden generarse pocos personajes, pero no puede evadirse la dimensión temporal del relato porque la novela son palabras que se mueven en el tiempo. En el tratamiento que le dé el autor a esto se marca una de las claves de la novela. Qué se enfoca del tiempo, qué se elige, con qué velocidad. En el ejemplo que vimos de Márai lo que se enfoca (en ese fragmento) es la imagen del tiempo en el recuerdo de la madre. Definir ese recuadro que queremos iluminar es parte de la creación narrativa.

El tempo puede variar de acuerdo a lo que los personajes vayan a contar, y los tempos de esas voces pueden ser diferentes. Por ejemplo, si es un relato de acontecimientos y aventuras esperamos un ritmo rápido; si es un relato de recuerdos quizá sea mejor un ritmo lento. No tienen todas las voces que usar el mismo ritmo, e incluso las diferencias pueden darle variedad al relato. Los personajes no solamente pueden tener miradas distintas sino tempos distintos.

Pasado, presente y futuro

En la novelística decimonónica lo usual, casi exclusivo, era que la narración siguiera el orden temporal en que ocurren las acciones, por lo que resultó una auténtica novedad la inauguración de los escritores de la llamada corriente modernista, tales como Woolf, Joyce, Proust, en cuanto a seguir el «flujo de conciencia», o monólogo interior, según el cual el narrador va siguiendo un orden arbitrario en el relato, tal como ocurre en el ritmo de nuestros pensamientos. Sin embargo, anota Lodge (1999: 119) que ya en los autores clásicos de la Antigüedad estaba presente el recurso de desviarse del relato cronológico de los acontecimientos. En la novela contemporánea estamos tan acostumbrados a que los tiempos avancen en *flashback* y en *flashforward*, que nos hemos familiarizado por completo con esa técnica. Estos dos recursos son también usuales en el cine, y quedaría por dilucidar si fue la literatura quien los tomó de la pantalla o al revés, o si ambos surgieron paralelamente. En cualquier caso los cambios de tiempo producen variedad y enriquecen el relato en tanto inciden en la interpretación de lo que está ocurriendo, ya que con ellos el narrador provee al lector de información pasada o futura que ilumina el presente. Un maestro en el arte del manejo del tiempo, demostrado tanto en sus novelas como en sus memorias, es el español Jorge Semprún, quien ha escrito la casi totalidad de su obra en francés (parte de ella traducida por él mismo al español). Para comprender mejor sus novelas, y la que veremos en particular, *El desvanecimiento* (1967), es necesario acotar algunos hitos de su biografía. Cuando estalló la guerra civil española su padre estaba destinado en Holanda con un cargo diplomático de la República, y él y uno de sus hermanos, siendo adolescentes, tuvieron que exiliarse en Francia donde vivió gran parte de su vida. Fue partisano de la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial; detenido por la Gestapo fue deportado al campo de concentración de Buchenwald donde permaneció recluso dieciséis meses. Durante la dictadura de Franco desarrolló una intensa actividad política clandestina en España como miembro del Partido Comunista Español del que fue expulsado en 1964. De esa experiencia escribió dos magníficos libros: *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), seudónimo que utilizaba en la clandestinidad, y *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), en el que relata sus desavenencias con el Partido Comunista y la URSS. El exilio, el campo de concentración, la izquierda, la clandestinidad política, son los temas de Semprún.

El desvanecimiento cuenta la historia de un joven español, Manuel Mora, que después de la guerra civil española vive en Francia como refugiado político durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Sufre un accidente cayéndose de un tren en marcha cuando está entrando en la estación, y desvanecido lo llevan en una ambulancia a una farmacia cercana a su domicilio, en las afueras de la ciudad. La novela comienza cuando se despierta, con este párrafo:

Se pregunta por qué hay tanta nieve en su memoria, masas de nieve crujiente en su insomnio. Sin embargo, es el mes de agosto, se lo dijo el farmacéutico, y eso había hecho nacer en él una alegría transparente, irracional, como una felicidad puramente física, al oír que era el mes de agosto.

—Estamos a lunes, seis de agosto de mil novecientos cuarenta y cinco —había dicho el farmacéutico, separando las sílabas.

La fecha es de enorme importancia, pero él aún no lo sabe. Al pensar en la nieve y en la fecha que le dice el farmacéutico, Manuel encuentra una incongruencia. No puede nevar en agosto. «La nieve solo puede estar en su memoria, aunque tenga la impresión de verla flotar brumosamente por la habitación...». Una vez en su casa a donde ha sido trasladado después de ser atendido en la farmacia, trata de dormir pero el insomnio se lo impide. «Hay que llenar esta noche de recuerdos, para hacerla habitable, colmarla de memoria», piensa, y ese es el tema de la novela. Veamos los nudos de temporalidad que se han trazado hasta aquí. El núcleo de la narración es, por supuesto, la fecha histórica que marca el final de la guerra con los bombardeos de Japón por parte de Estados Unidos, en la que ha concurrido una anécdota trivial: en las afueras de París un joven montado en la plataforma de un tren abarrotado sufre un accidente y cae en la vía.

El personaje ha sufrido una amnesia traumática y va recobrando poco a poco la memoria; primero, una sensación de perplejidad (se pregunta por qué ve la nieve) y luego comienza a observar los detalles inmediatos. Después recuerda los acontecimientos recientes: se despertó en la farmacia amnésico, el farmacéutico le explica lo que le ha ocurrido, regresa a su casa en una ambulancia y lo recibe la señora Robbe, una vecina. Recuerda también que aquella mañana estuvo en la prefectura de Versailles, a donde se dirigió para obtener algún tipo de documento que le permitiera, como extranjero refugiado, viajar a Suiza. Entonces rememora una conversación reciente, en julio pasado, con un personaje llamado Jean-Marie, del que no sabremos sino que es un hombre mayor, con poder político en Francia, posiblemente un ministro, y que tiene una vieja relación con Manuel y quiere ayudarlo. Le insta a irse a Suiza.

Mientras buscan a un médico para que lo atienda, se mira en el espejo y observa una cicatriz que surca el cráneo; piensa entonces en las ocasiones en que ha estado muy cerca de la muerte.

Primero me dieron un golpe en la nuca, tal vez un porrazo. Me lo dio el segundo tipo, el bajito y gordo, el que llevaba gafas con montura de oro.

Este recuerdo remite a los golpes que recibió cuando fue detenido por la Gestapo en 1943; la presencia de los alemanes, ante quienes se hace pasar como alguien que no comprende su idioma, lo transporta a una memoria de infancia, cuando era educado por unas institutrices, *fräulein* Kaltenbach y *fräulein* Grabner, con las que aprendió el alemán. Y de ese modo regresa a una conversación sostenida en julio de 1944 con Hans, uno de sus amigos y compañeros en la lucha de resistencia, y otra en 1943 cuando ocurre la planificación de una acción y el posterior arresto por la Gestapo. Vuelve de nuevo al 6 de agosto de 1945 y al diálogo con el médico que ha venido a verlo a su casa, quien le relata el suceso del día, y que Manuel ignoraba cuando salió hacia Versailles. El fin de la guerra no requiere ser explícito, tratándose de una referencia demasiado obvia para quien estuviera leyendo la novela cuando se publicó por primera vez en Francia en 1967.

Hasta aquí han transcurrido 43 páginas, y una gran cantidad de acontecimientos, lo que nos indica un tempo rápido; el tiempo de la acción se sitúa entre 1943 y 1945, años que son situados con precisión, y una referencia a la infancia, que es imprecisa. Las fechas contemporáneas son importantes porque el relato del protagonista se desenvuelve dentro de hitos históricos: el fin de la guerra (6 de agosto, 1945); la ocupación de Francia por las tropas alemanas, que incluye el episodio de la Gestapo en 1943; y la liberación de París en agosto de 1944 (de modo que podemos suponer que la conversación con Hans ocurre en la ciudad ya liberada). La experiencia de infancia no tiene, en este caso, porqué corresponder a un momento determinado, como ocurre con mucha frecuencia con las memorias infantiles que no pueden ser insertadas en fechas.

Los recuerdos son descritos en *flashbacks* cortos, de modo que no suponen una narración completa, sino fragmentos que se van completando a medida que avanza el relato. Otra característica de la forma de narrar la temporalidad es que los recuerdos están insertos dentro de recuerdos. Abrimos un recuerdo y dentro encontramos otro. Así tenemos la infancia dentro del arresto de la Gestapo; la conversación con Hans de 1943 dentro de la sostenida en 1944; y la conversación con Jean-Marie dentro del recuerdo de los acontecimientos previos al desvanecimiento. Los vínculos que unen los recuerdos son diferentes. Por ejemplo, la conversación con Jean-Marie está vinculada con el momento actual porque en ella el personaje insta a Manuel a viajar a Suiza, por esa razón va en busca de un documento de viaje. El dolor en la cabeza por el golpe sufrido en la caída lo remite a la cicatriz que le dejaron los agentes de la Gestapo; el interrogatorio es en alemán y evoca su aprendizaje en la infancia con institutrices alemanas; la detención por la Gestapo está vinculada a sus acciones clandestinas de resistencia con su amigo Hans, lo que evoca las dos conversaciones sostenidas con él en 1943 y 1944; y el dolor evocado por la golpiza de la Gestapo lo lleva al dolor que siente ahora, cuando lo visita el médico que le da la noticia de lo que ha ocurrido ese día. Cuando Manuel regresa de Versailles se detiene en París, en la estación del

Norte, antes de tomar el tren de las cercanías que lo llevará a su casa y tiene un breve encuentro con Laurence, con quien comprendemos tiene una relación amorosa, y le dice que piensa irse a Suiza. Entonces la recuerda a ella y a Hans, años atrás, y luego evoca su llegada a París, con su hermano, provenientes de Ginebra en la primavera de 1937. Vemos así que un recuerdo lleva a otro en un movimiento circular hasta que ocurre una ruptura en el discurso del narrador protagonista, y aparece por primera vez el narrador omnisciente en 1965. Es una escena cinematográfica en la que el narrador observa en un *flashforward* a Manuel y Laurence encontrándose en la estación de tren.

De modo que veinte años después del encuentro de Laurence y Manuel en la estación del Norte, de París, me quedan solo unos minutos para hablar. Muy pronto, dentro de unos minutos, va a cesar esa inmovilidad, va a romperse ese silencio. Manuel y Laurence van a caminar hacia el andén, mezclándose con la multitud de viajeros que se dirige hacia el tren de Persan-Beaumont. Entonces, ante esos pocos minutos que se me conceden para hablar, siento vértigo. Hoy, veinte años después del mes de agosto al que se alude en este relato, sé que Manuel ha muerto. Ludwig Wittgenstein también ha muerto. De Laurence nadie sabe nada. Me pareció verla, una vez, en una galería de arte de la orilla izquierda: todavía bella, ajada, con la mirada vaga. Ante la juventud de ambos, en aquel entonces, siento vértigo.

Algunas consideraciones: sabemos que es un narrador omnisciente porque de otra manera no podría hablar de lo ocurrido después de la muerte de Manuel, pero, al mismo tiempo, que vea su juventud con «vértigo» supone una emoción que no es típica del narrador desligado de la historia; habla, entonces, con la conciencia de un personaje, que es él mismo, es decir Manuel. Otro detalle a mencionar es el recurso cinematográfico de la cámara congelada, que le proporciona unos pocos minutos; es decir, sabe que es una breve interrupción en el relato que debe entregar de nuevo al narrador protagonista, pero es magnífico el subrayar así esta suerte de impotencia del narrador omnisciente que lo distancia del narrador autoritario que no se vería limitado por el tiempo ni sentiría vértigo (Semprún es un notable escritor de guiones cinematográficos: *La guerra ha terminado* y *Stavisky* de Alain Resnais; *La confesión* y *Z* de Costa-Gavras; *Las rutas del sur* de Joseph Losey; *Netchaev ha vuelto* de Jacques Deray; y *K* de Alexandre Arkady, entre otros). Al fijar esta intervención veinte años después de lo que está ocurriendo, la coloca en un tiempo cercano a la aparición de la novela, 1967; quizás en el tiempo exacto en que la estaba escribiendo.

Hoy, de hecho, veinte años después de aquel encuentro en la estación del Norte, creo que es allí en aquella inquietante inmovilidad

provisional de los personajes, en aquel silencio de preguntas cuyos términos no son, para nadie, explícitos, es allí donde se anudan los hilos, para desatarse al punto.

La alusión a Wittgenstein en el párrafo anterior no es gratuita porque el narrador lo ha mencionado páginas atrás, y lo volverá a hacer más adelante, cuando recuerde el invierno de 1941 en París estudiando el *Tractatus*, y luego en el campamento, es decir el campo de concentración de Buchenwald, en el que algunos intelectuales prisioneros hablan del filósofo.

Cuando regresa al presente, el día en que se encontró con Laurence en la estación de tren antes del accidente, «se hallaba sumido en el universo de su memoria, confortablemente instalado en su dolor», y eso lo remite de nuevo a Joigny, el lugar en que los agentes de la Gestapo le propinan el culatazo en la cabeza, y luego a otro momento de 1943, cuando tienen lugar las conversaciones con sus compañeros de la resistencia, para volver al 7 de agosto de 1945, veinticuatro horas después, cuando el médico viene a buscarlo para trasladarlo al hospital y operarle la oreja que ha quedado gravemente herida. La cicatriz que le queda a consecuencia de esa intervención abre el siguiente diálogo con Lorène, en Ascona, Suiza, en enero del año siguiente, 1946, y una sensación de extrañeza lo transporta a 1939, cuando llega a París, terminada la guerra de España; y luego a un impreciso tiempo atrás, de nuevo en la infancia, en que aparecen otra vez las institutrices alemanas.

Las claves de la rememoración son aproximadamente las mismas: el dolor, la cicatriz, y el tiempo indefinido de la infancia. Igualmente la inserción de un recuerdo dentro de otro, en un constante viaje de ida y vuelta al infinito pozo de la memoria. El narrador omnisciente aparece de nuevo, ahora situado en 1962, y observa a Manuel que sigue en un café frente al lago en Ascona.

¿Manuel? Sí, yo podría hablar de él.

Moriría solo dieciséis años más tarde, en circunstancias que quedaron oscuras, incluso para sus allegados, para él mismo también. Y ahora que lo pienso, haciendo un esfuerzo —no desprovisto de cansancio, de hastío, de cansancio vagamente hastiado— por tratar de reproducir realmente el color, las ráfagas íntimas, el noser evidente, la húmeda trivialidad, la imprevisible emoción, la aventura mínima, la opacidad, el brillo, de aquella tarde de enero en Ascona, en 1946, como si hubiera estado allí, como si acabase de alejarme de Manuel, de puntillas, aprovechando un segundo de distracción para intervenir en el relato; ahora que lo pienso, me veo obligado a reconocer que la vida de Manuel —su vida: es lícito referirse a ella así, ya que ha muerto—, su vida no es para mí, ninguna vida quizá, lo que parecen ser las vidas cuando se habla de ellas a la ligera, dentro de la rutina de un lenguaje que se deja llevar, como un movimiento, el curso de un río [...]

El párrafo continúa mientras el narrador sigue un discurso hasta que vuelve a su observación:

Miro a Manuel, que sigue removiendo incansablemente la cucharilla en su taza de café [...]

La cámara que está enfocando a Manuel en una escena de 1946 es dirigida por alguien que habla en el futuro, pues sabe que morirá. Pudiera decirse que el narrador hace un breve *flashforward* para decirnos que esa muerte ocurrió en circunstancias extrañas, aunque no da más explicaciones. De pronto las descripciones del narrador cesan con una frase que no sabemos bien quien pronuncia pero que luego comprendemos es de Manuel: «¡Heidi!», lo que nos remite al presente porque la camarera que atiende el café donde está sentado Manuel se llama así, y es también el nombre del célebre personaje del cuento infantil del mismo nombre, que precisamente ocurre en los Alpes suizos. Con ese recuerdo del libro de cuentos pasa a la infancia, cuando en Madrid sus hermanos y él leen las aventuras de Heidi con las mencionadas institutrices; esta vez el recuerdo está situado en abril de 1931 y no es casual. Manuel en su memoria infantil evoca las estatuas de reyes derribadas en el parque donde paseaba con sus hermanos, con lo que alude a la proclamación de la Segunda República española y el exilio de la monarquía, el 14 de abril de ese año.

Vuelve al presente, al café donde sirve Heidi, y rememora un paseo con Laurence en París, el mes de junio de 1944, y los inicios de su relación con ella; luego nos advierte que son las dos cuarenta y cinco, y que solamente han pasado diez minutos desde que se marchó Lorène, es decir, que todos estos recuerdos se han producido con gran rapidez, y comprime sus pensamientos en un párrafo en pleno flujo de conciencia.

[...] hacer el equipaje, marcharme esta misma noche, me detendré en Ginebra, tomaré el tranvía hasta Servette-Écoles, caminaré después por la densa humedad de la avenida de la Forêt, un día próximo, al amanecer, llegaré a París, me he comprado en Suiza un traje negro, zapatos, un abrigo, tengo veinte años, todo volverá a empezar, no le he escrito a Laurence, por pereza, Lorène me olvidará, el frío del invierno, a veces, amoratará la cicatriz de mi oreja mala, me he caído de un tren de cercanías, en el momento mismo en que entraba en la estación de Gros-Noyer-Saint-Prix, la señora Robbe ha pretendido que yo quería suicidarme, en la habitación en que esperaba al médico, aquel día de agosto que vio desaparecer la ciudad japonesa, en Auguste-Rey, 47, está clavada en la pared una pequeña bandera española, republicana, tricolor –rojo, oro, morado–, yo no esperaba al médico, trataba de recordar de dónde procedía, para distraerme, son las dos cuarenta y cinco, han pasado seis meses desde aquel día de agosto, yo había llegado el uno de

mayo, luego había deambulado por París con Laurence [...] Contemplo el lago por última vez, llamo a Heidi, pago, me voy.

Y vuelve al 6 de agosto, al momento en que recobra la conciencia después del desvanecimiento, y a la imagen de la nieve, que es precisamente la clave inicial de la rememoración que se presentó al principio de la novela. «Hay todo tipo de nieves, no obstante. La nieve de los domingos, lejos de allí, en Guadarrama». Está de nuevo en un recuerdo de infancia, en España, es «la nieve de los domingos de antaño», y desde allí pasa a la nieve en Alemania, en el campo de concentración, y a la nieve del 1 de mayo en París, en un lugar específico: la plaza de la Nation, donde se celebra el fin de la guerra en Europa (aunque la fecha en la que terminó la guerra en el continente europeo es el 8 de mayo, es de suponer que la gente celebraba con anticipación un acontecimiento que ya era irreversible); esa evocación lo lleva al mismo barrio, en las manifestaciones del 1 de mayo en 1939, cuando bajo una nieve tardía desfilaron algunos voluntarios que lucharon a favor de la República en la recién terminada guerra de España; recuerdo a su vez recordado dentro de un *flashforward* de junio de 1956, en la plaza de la Cibeles de Madrid, en la que se inserta la memoria de un verano en París, y las conversaciones con sus compañeros de clandestinidad. Estas memorias cesan abruptamente: «Pero Manuel acaba de abrir los ojos, presa de la náusea recobrada».

Vuelta la conciencia al 7 de agosto de 1945, recuerda otro desvanecimiento sufrido en junio de 1940, durante el éxodo de la guerra en el que huye con Hans, e inserta dentro de su huida la memoria de su estadía en La Haya, cuando su padre desempeñaba allí un puesto diplomático. Vuelve al presente y conversa con Michel y juntos recuerdan a Hans y los días de la detención en la Gestapo. Por tercera y última vez interrumpe el narrador con otro *flashforward*, ya que situado en 1945 menciona los paisajes que Manuel hubiese evocado si la narración se situara en un momento más tardío; se trata aquí de una técnica digna de resaltarse. El recuerdo (que es pasado) se produce en el futuro: qué hubiese recordado Manuel si en vez de estar en Francia en 1945 hubiese estado en España en 1950. Lo empuja así hacia Bayona, en la frontera de Francia con España, en 1950, donde se organiza un ingreso clandestino que el protagonista hará con una mujer francesa, «compañera de viaje», a varias ciudades españolas. Con ella habla de Hemingway, y de nuevo en *flashforward* Manuel evoca una estancia en El Escorial, en la primavera de 1956, en la que se produjo un encuentro casual con el escritor. Por último, regresa al 7 de agosto de 1945, en la clínica, cuando recibe la visita de una mujer a quien la señora Robbe ha avisado del accidente; identificada como L. suponemos que es Laurence y que retoman su historia de amor.

Quizá para mejor comprender esta técnica narrativa de Semprún valga añadir que es muy cercana al objetivismo del *Nouveau Roman* francés, que protagonizaron, entre otros, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Marguerite

Duras, y sobre todo Alain Robbe-Grillet en los años cincuenta. Se sostiene en una minuciosa y objetiva descripción que retorna constantemente al punto de partida, así como en las reiteraciones e imbricaciones de distintos planos de la realidad. En esas descripciones el punto clave es la mirada, el ojo que barre la escena y mira al personaje desde afuera. Cabe recordar que precisamente Robbe-Grillet fue también un notable guionista cinematográfico, a quien le debemos entre otros filmes *El año pasado en Marienbad* del director Alain Resnais.

Sexta vuelta

MIREN QUIÉN HABLA. LAS VOCES NARRATIVAS Y EL PUNTO DE VISTA

Una de las decisiones más cruciales que el novelista debe tomar es el punto de vista. Es además constante porque se trata de la decisión de quien cuenta la historia. No basta con pensar en los personajes, es necesario «escuchar» su voz. A diferencia del cine que nos permite entender la mayor parte de las acciones y pensamientos del personaje a través de imágenes, en la narrativa son las palabras las que suscitan las imágenes, y lo hacen no solamente por el contenido sino por el lugar desde donde vienen. Insistamos en la comparación; en el discurso cinematográfico no es necesario que todos los personajes hablen, porque un personaje silencioso, por el solo hecho de que lo estamos viendo en escena, ya nos está «hablando»; en cambio en la novela, por mínima que sea su presencia, los personajes deben literalmente hablar, o por sí mismos o a través de otro, para que sepamos de su existencia. Así que lo más usual es que encontremos una multiplicidad de puntos de vista, o si se quiere, de lugares desde donde hablan los personajes. La distribución de esos lugares, y la información que obtendremos de cada uno de ellos, componen el nudo de las decisiones que el escritor enfrenta a lo largo de toda la novela.

Dice Lodge (1999: 54) que si el autor no establece un plan coherente en la disposición del punto de vista la lectura del texto se verá perturbada. Formalmente se aconseja mantener el punto de vista sin producir cambios bruscos. Es una norma ortodoxa en la que precisamente la literatura latinoamericana ha sido particularmente heterodoxa mostrando que los virajes rápidos pueden proporcionar una mayor riqueza al texto, siempre y cuando no sean simplemente titubeos o saltos incoherentes que produzcan confusión en el relato. Veamos las posibilidades del punto de vista.

En tercera persona

Se trata de una voz que relata la historia sin participar en ella. No es exactamente un personaje, pero no hay que confundirlo con el autor de la obra. En este caso el narrador es siempre un ser ficticio, que no interviene en el mundo narrado, sino que se limita a contarlo. Aun así todo aquello que se relata, independientemente de cuál sea el recurso, obedece a una selección previa en la mente del novelista que nos expone un mundo delimitado, y nos cuenta una determinada historia y no otra. Veremos esto con mayor detenimiento más adelante.

La voz en tercera persona puede asumir varias modalidades:

1. *El narrador omnisciente o autoritativo.* Es aquel cuyo conocimiento de los hechos es total y absoluto; sabe lo que piensan y sienten los personajes, sus planes, sus intenciones, y también todo lo que ocurre y ocurrirá, así como

cuándo y dónde. Conoce toda la historia y nos cuenta lo que ocurre en el exterior de los personajes, es decir, cómo son, lo que hacen, lo que dicen, etc. También puede contarnos qué ocurre en su interior, sus pensamientos, sus deseos. Incluso, a veces conoce el futuro, es decir, sabe de antemano el final del relato y el desenlace. Es el narrador típico de la novelística decimonónica y fue cayendo en desuso con los novelistas de principios del XX, en tanto la noción de autoridad incuestionable dejó de ser un principio retórico; sin embargo, se sigue utilizando en la novela contemporánea, sobre todo mediante la distancia irónica que relativiza el contenido propuesto por el narrador omnisciente, y busca crear esa distancia en el lector implícito. Veamos un ejemplo de mi novela *La fascinación de la víctima*.

Adrian Budenbrook fue un hombre amable. Amaba la belleza y el orden del mundo y trataba desesperadamente de evadir todo lo que contradijese su amor. El orden del mundo —pensaba Adrian Budenbrook— es lo mejor que hay, no hay otra cosa, y aquellos que quieren destruirlo no pueden prevalecer sobre quienes desean conservarlo y perfeccionarlo. El orden del mundo es la obra de Dios, el extraordinario espectáculo que Dios creó para sí mismo, y dentro de ese orden los hombres son la más maravillosa de sus manifestaciones.

Aquí hay un narrador omnisciente que conoce el interior de Adrian Budenbrook, pero al mismo tiempo propone una distancia irónica sobre la falsa retórica que invade el discurso del personaje.

2. *El narrador observador*. Solo cuenta lo que puede observar, y nos lo muestra como lo hace una cámara de cine. Puede también llamarse narrador de conocimiento relativo, en tanto cuenta solamente lo que ve desde su propia perspectiva, lo que cualquier otra persona vería si contara una escena que estuviera presenciando. En ella se sabe el exterior de los personajes, pero no su interior, es decir, no conoce sus pensamientos. Tampoco tiene idea sobre lo que pasará más adelante.

3. *Narrador en estilo libre indirecto*. Mediante este punto de vista se reproduce la conciencia del personaje a través de un narrador en tercera persona que respeta la voz del personaje en su vocabulario, tono, etc., y elimina las acotaciones: «pensó», «dijo». El objetivo es lograr un acceso más inmediato a la conciencia del personaje, pero conservando las ventajas del narrador externo. Este recurso comenzó a utilizarse con la novela modernista, y particularmente se atribuye a Henry James, pero es común a otros escritores de su época, y actualmente es universal. Un ejemplo clásico es el comienzo de *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf.

La señora Dalloway dijo que ella misma se encargaría de comprar las flores. Sí, ya que Lucy tendría trabajo más que suficiente. Había que desmontar las puertas; acudirían los operarios de Rumpelmayer. Y

entonces, Clarissa Dalloway pensó: qué mañana, fresca como preparada para unos niños en la playa. ¡Qué fiesta! ¡Qué aventura! Siempre tuvo esa impresión cuando, con un leve gemido de las bisagras, que ahora le pareció escuchar, abría de par en par las ventanas del balcón en Bourton y se entregaba al aire libre.

Aunque no excluye una acotación para decirnos que es Clarissa Dalloway quien habla, el párrafo reproduce el estilo con el que habla y piensa, así como sus memorias fragmentarias relacionadas con el presente. Es ella hablando a través de una voz aparentemente exterior. La manera como habla sugiere que el narrador está dentro de su conciencia y utiliza su tono y vocabulario. Es ella pero en tercera persona. Por ejemplo, cuando dice: «Sí, ya que Lucy tendrá trabajo más que suficiente»; es como si estuviera hablando consigo misma y de pronto recordara esta situación. O cuando dice, «qué mañana, qué fiesta, qué aventura»; son las emociones de la protagonista expresadas indirectamente. Este recurso ha sido invaluable para la novela.

4. *Variantes.* El escritor tiene otros recursos para establecer informaciones necesarias para el desarrollo de la historia que no surgen directamente de los personajes que la componen. Algunos ejemplos son: documentos encontrados por un personaje, citas de libros o de prensa, radio y televisión, extractos de información tomada de Internet, etc. De ese modo una voz en *off* relata algo que el lector requiere saber para comprender la narración, y lo hace en forma directa; es decir, el propio documento opera como narrador en el relato. Una manera indirecta de utilizar estos recursos sería que el personaje dijera haber leído tal o cual documento. Los documentos pueden ser ficticios o verídicos, anónimos o atribuidos, pasados o presentes, y representan un recurso diferente al caso de que el personaje se expresara en forma escrita, mediante cartas, diarios, etc.

En primera persona

Es la voz que provee de mayor intimidad y promueve la identificación del lector con el personaje, dando mayor credibilidad al relato. Las variantes son:

1. El narrador protagonista, que cuenta su propia historia, desde su propio punto de vista.
2. El narrador testigo, que cuenta la historia en la que participa, o la que conoció a partir de otros, e interviene en ella con sus propios puntos de vista.

En segunda persona

Crea el efecto de estar contándose la historia a sí mismo, o a un yo desdoblado. Es decir, el narrador se desdobra en varias personas, una de las cuales habla y otra es hablada.

En diálogos y conversaciones

En estos casos suele haber un narrador en tercera persona a cargo de las acotaciones que nos permiten saber quién está hablando: «dijo, exclamó, preguntó», etc., e incluso cómo habló: «dijo extrañado», «exclamó angustiado», etc.

Puede ocurrir que la narración mantenga un solo punto de vista a lo largo de toda la novela, o por el contrario que se sucedan cambios a través de los distintos personajes. En cada momento, si se quiere introducir modificaciones, es necesario resolver el punto de vista. Si la historia se narra verticalmente con una sola voz no será necesario. El punto de vista es la respuesta a la pregunta de quién habla; no cuándo o dónde, sino quién, y tampoco está ligado permanentemente al personaje. Es lo que responde a quien está contando la historia en ese momento. Son lugares abstractos, no espaciales, es una tónica de la narración.

Mostraré a continuación algunos ejemplos tomados de mi novela *La fascinación de la víctima*, en la que trato de agilizar la narración con cambios rápidos del personaje que habla, así como evitar en lo posible las acotaciones en los diálogos, que son para el lector contemporáneo cada vez menos necesarias. Ciertamente, esto puede ocasionar alguna confusión, pero creo que si se mantiene el recurso a lo largo del texto el lector lo comprende y se evita el efecto perturbador.

Todo ha sido consumado. Elvira Madigan cerró la puerta de la casa y acompañó a Evelyn Matt hasta su automóvil.

—Gracias por tu ayuda, Evelyn.

—Espero que hayas quedado contenta, quizá con más tiempo se hubiera conseguido un precio mejor; esta zona de Balzac está un tanto deprimida.

—Creo que está bien.

—Así que te vas...

—Termino unos trámites con la cuestión de mi retiro y estaré volando en unas dos semanas.

Evelyn Matt no alcanzaba a entender aquella decisión.

—Sé que es algo personal, disculpa si te parece entrometido, pero, ¿por qué irte?

—Después de tantos años fuera me acostumbré a otro tipo de vida.

—Comprendo —dijo Evelyn en un tono que evidenciaba lo contrario—. Bueno, suerte, donde quiera que vayas.

Evelyn retiró el cartel de *For Sale* de Matt's Estate Agency y encendió el motor. Elvira Madigan la vio alejarse, retrocedió a la entrada, pero al llegar a la puerta titubeó. Nada de nostalgias. Esta casa cumplió su misión. Todo lo que debía ocurrir en ella ya ocurrió. Por la tarde viajó a

Toronto y se dirigió al apartamento de Louise Alcott, su amiga de secundaria, que enfrentaba un divorcio después de veintidós años de matrimonio sin hijos.

El narrador está situado como observador externo que ve a la protagonista abandonar su casa después que esta ha sido vendida, y luego encaminarse a la casa de una amiga. Luego sigue un diálogo entre las dos voces, y después el narrador acota que el tono de Evelyn «evidenciaba lo contrario» de lo que había dicho, e introduce así una distancia irónica; si se tratara de un filme la actriz lo hubiera expresado gestualmente, pero como es un texto escrito requiere de una acotación; sin embargo, si el lector ya está acostumbrado al estilo con que hablan los personajes pudiera ser innecesaria. En este caso es el primer párrafo y me pareció mejor acotarlo porque el lector aún no conoce el estilo de los personajes. Continúa el narrador observador describiendo las acciones de Elvira hasta que dice «Nada de nostalgias». Esa es ella hablando. «Esta casa cumplió su misión». Es ella quien se dice a sí misma que no quiere nostalgias y se acerca al estilo libre indirecto. Pudiera haberse dicho: «Elvira se dijo, nada de nostalgias, etc.». O pensó, «no me quiero poner nostálgica». Al eliminar la acotación de quien está hablando dejó al lector que él mismo la incluya como una enunciación implícita, y que el ritmo sea más rápido, de modo que sus sentimientos ocurran al mismo tiempo en que realiza las acciones. Otro tanto se observa en el siguiente párrafo:

Cuando llegó a Caracas, el año que había estado fuera le pareció un día. Quizá más deterioro, pero también yo estoy más deteriorada. Con gran precisión le dio las instrucciones al taxista y se vio frente al hotel Guaire con dos maletas y un saco. Una vez en la habitación consideró que cualquiera fuese el precio era excesivo. Será por poco tiempo. Salió a la calle y compró el periódico para revisar los anuncios clasificados.

Aquí hay un cambio rápido que pasa del narrador observador que observa a Elvira a la primera persona cuando dice «estoy más deteriorada»; luego pasa al estilo libre indirecto en el que sabemos que «consideró que cualquiera fuese el precio era excesivo», y por último de nuevo el narrador observador describe una acción directa: salió a la calle y compró el periódico.

He aquí otro fragmento para mostrar un cambio rápido en la voz narrativa:

Elvira Madigan regresó a su apartamento, dispuso sus papeles bancarios y una calculadora sobre la mesa, luego se sirvió una ginebra (*narrador observador*).

Veamos. De los treinta y siete mil quinientos me quedan catorce mil quinientos, el resto lo están disfrutando en Sicilia. Con los nueve mil quinientos que gasté tengo lavadora, secadora, televisión, microondas,

la pintura y los cuatro muebles que puedo ver, me quedan en espera una computadora y un dvd. Dejo cinco mil en reserva para los noventa días en Canadá, aunque me parece que voy corta en el cálculo. Hasta allí la casa de Balzac. Con los doscientos setenta mensuales del retiro anticipado que deben estar llegándome el mes que viene, si los vendo en el mercado paralelo, pago los básicos. Aquí, por ejemplo, hay algunos vacíos. Seguro médico, eventualidades. Lista de pacientes: un secretario de la embajada que viene a preguntarse una vez por semana por qué no ha podido casarse a los treinta y cinco años. Este punto está débil. Ingrid Horowitz prometió referirme un buen caso, aunque hasta el momento no se ha hecho presente. Sacadas todas las cuentas, no te necesito, Adriana Budenbrook (*narrador protagonista en primera persona*).

Sin embargo, cuando Adriana Budenbrook se sentó frente a ella y depositó suavemente su cartera Prada sobre la mesita de apoyo Elvira Madigan cambió de opinión. Quería un automóvil. Tres semanas en Caracas la habían convencido (*libre indirecto*).

—¿Te aceptó trescientos dólares? No lo puedo creer, Elvira, ¿de dónde la sacaste? —gritó Ingrid por el teléfono—. Nunca he tenido un paciente tan rico (*diálogo con acotación. El lector necesita saber quién se introduce en la escena*).

—Los aceptó sin pestañear. Dos veces por semana, incluyendo las sesiones que no sean canceladas con cuarenta y ocho horas de anticipación (*diálogo sin acotación. El lector sabe que quien responde es Elvira*).

La novela citada es de género detectivesco y ocurre en el presente, con un número relativamente pequeño de personajes, y una trama central clásica del género: el descubrimiento del asesino y sus motivos. En una novela de temática compleja, es decir, con varias subtramas y tiempos, la maestría del escritor se pone a prueba en la distribución de las voces narrativas. Veremos entonces, para finalizar, a un maestro en estos asuntos, Mario Vargas Llosa, y dentro de su vasta obra nos concentraremos en *La fiesta del chivo* (2000), dedicada al fin de la dictadura que Rafael Leónidas Trujillo impuso a la República Dominicana entre 1930 y 1961. Trujillo era conocido como «Chapita» por la cantidad de insignias y medallas que lucía, pero Vargas Llosa toma el nombre de «Chivo» con el que lo llamaban los miembros del comando que lo asesinó, y que popularizó la letra de un merengue, *Mataron al chivo*.

La novela tiene 24 capítulos, más de 15 personajes principales y decenas de personajes secundarios y figurantes. No hay un personaje definitivamente protagónico aunque la historia se dispara con el regreso a Santo Domingo de Urania Cabral, quien, después de muchos años de exilio en Estados Unidos, viaja para una despedida y ajuste de cuentas con su padre anciano y mentalmente ausente. Los personajes pueden agruparse en tres bloques muy bien delimitados que se alternan a lo largo de la narración.

Entorno de Urania, un personaje principal sin ser la protagonista.

Agustín Cabral, su padre, senador, y cómplice de Trujillo, apodado «Cerebritito».

Adelina Cabral, tía de Urania y madre de

Lucinda y Manolita, primas de Urania y amigas de infancia.

Marianita, hija de Manolita.

Manuel Alfonso, amigo de Agustín Cabral, y proxeneta de Trujillo, quien se encarga de la entrega de Urania al dictador, cuando esta era una adolescente.

Entorno de la dictadura.

El Benefactor, Rafael Leónidas Trujillo.

La Excelsa Matrona, su madre, mamá Julia.

La Prestante Dama, su esposa, María Martínez.

Angelita, Ramfis y Radhamés Trujillo, algunos de sus hijos.

Johnny Abbes García, director del servicio de inteligencia.

Mayor Roberto Figueroa Carrión.

Senador Henry Chirinos.

General José René (Pupo) Román, quien posteriormente se une a los conspiradores.

Doctor Joaquín Balaguer, puesto en funciones de presidente títere, y posteriormente electo presidente de la República Dominicana.

Simon Gittleman, exmarine y asesor de Trujillo.

Los conspiradores.

Salvador Estrella, llamado el Turco, casado con una tía de Amadito.

Teniente Amado García Guerrero (Amadito).

Antonio (Tony) Imbert.

Antonio de la Maza, cuya familia perdió varios miembros luchando contra la dictadura.

Haremos ahora una disección de la novela, una suerte de autopsia que de ninguna manera debe confundirse con una lectura mecánica de la misma. En la narración los personajes están vivos y todos, así sean los de la más mínima aparición, tienen su función en el relato y aportan situaciones importantes enlazando unos sucesos con otros, pero para apreciar la distribución de las voces narrativas es indispensable separarlas. Son tres mundos que en conjunto completan la historia y tienen cierta autonomía. No es que cuentan lo mismo desde distintos puntos de vista sino que cada uno aporta un caudal de la historia, como tres ríos que confluyen en la misma dirección.

El entorno de Urania y su llegada a Santo Domingo ocupa el capítulo 1, el entorno de la dictadura el 2, y el de los conspiradores el 3. De ese modo se presentan sucesivamente al lector los principales actores del drama que

seguirán el mismo orden hasta el capítulo 15. En los capítulos 16, 17 y 18 el orden es Urania, conspiradores, dictadura; y a partir de allí, cuando ocurre el atentado y asesinato del dictador, siguen el 19 y 20 dedicados a los conspiradores, el 21 y 22 a la dictadura, y el 23 de nuevo a los conspiradores. La novela finaliza en el 24 con Urania y su regreso a Estados Unidos, simétrico con el inicio. De este modo la narración logra un equilibrio perfecto de los distintos puntos de vista, y divide las acciones por bloques, de lo contrario resultaría muy confuso el relato por la cantidad de pormenores que incluye. Cada uno de los bloques marcha con independencia de los otros, es decir, funcionan como mundos autónomos, pero en la medida en que todos los hechos están relacionados, queda al lector la tarea de construir los lazos de unión. Esto es sobre todo evidente en los capítulos finales que aceleran el momento del atentado y las acciones de la dictadura contra la conspiración. Entendemos que están en directa relación, pero la separación de los bloques coloca al lector en el punto de vista del observador del choque de trenes que ve acercarse, y en el que necesariamente morirán no solamente Trujillo sino los miembros del comando. En general los capítulos del entorno de la dictadura y de los conspiradores transcurren en presente, sin que ello impida que eventualmente se hagan algunos *flashbacks* para iluminar lo que sucede. Los más complejos en cuanto a la estructura temporal por la variedad de puntos de vista y momentos del pasado reconstruidos son los de Urania, y nos detendremos en ellos. Veamos el comienzo de la novela.

Urania. No le habían hecho un favor sus padres; su nombre daba la idea de un planeta, de un mineral, de todo, salvo de la mujer espigada y de rasgos finos, tez bruniada y grandes ojos oscuros algo tristes, que le devolvía el espejo. ¡Urania! Vaya ocurrencia [...] ¿Se le ocurriría a él, a ella? Tarde para averiguarlo, muchacha; tu madre estaba en el cielo y tu padre muerto en vida. Nunca lo sabrás. ¡Urania! Tan absurdo como afrentar a la antigua Santo Domingo de Guzmán llamándola Ciudad Trujillo. ¿Sería también tu padre el de la idea?

En el primer párrafo, hasta los puntos suspensivos, la narración es en tercera persona, en estilo libre indirecto. Después de los puntos suspensivos cambia a segunda persona. De ese modo Urania monologa consigo misma, pero en forma de diálogo, lo que le da mayor variedad al registro, que de otro modo pudiera ser monótono si todo el capítulo que recoge las impresiones y memorias del personaje se transcribiera en primera persona. Y es también una manera de distanciar el relato que no ocurriría en primera persona. Parte del trabajo creativo es precisamente producir cambios en las maneras de narrar.

Está esperando que asome el mar por la ventana de su cuarto, en el noveno piso del Hotel Jaragua, y por fin lo ve [...] Entonces, el Hotel Jaragua miraba al Malecón de frente. Ahora, de costado. La memoria le

devuelve aquella imagen –¿de ese día?– de la niña tomada de la mano de su padre, entrando en el restaurante del hotel, para almorzar los dos solos.

Aquí vuelve el estilo libre indirecto, para retomar ese *flashback* de su infancia, e inmediatamente regresa a la segunda persona, en la que se cruza una sola línea en tercera –«Un escalofrío le corre de la cabeza a los pies»–, como un modo de llamar la atención del lector a que observe al personaje desde afuera:

¿Has hecho bien en volver? Te arrepentirás, Urania. Desperdiciar una semana de vacaciones, tú que nunca tienes tiempo para conocer tantas ciudades, regiones, países que te hubiera gustado ver –las cordilleras y los lagos nevados de Alaska, por ejemplo– retornando a la islita que juraste no volver a pisar. ¿Síntoma de decadencia? ¿Sentimiento otoñal? Curiosidad, nada más. Probarte que puedes caminar por las calles de esta ciudad que ya no es tuya, recorrer este país ajeno, sin que ello te provoque tristeza, nostalgia, odio, amargura, rabia. ¿O has venido a enfrentar a la ruina de tu padre? Averiguar qué impresión te hace verlo, después de tantos años. Un escalofrío le corre de la cabeza a los pies. ¡Urania, Urania! Mira que si, después de todos estos años descubres que, debajo de tu cabecita voluntariosa, ordenada, impermeable al desaliento, detrás de esta fortaleza que te admiran y envidian tienes un corazoncito tierno, asustadizo, lacerado, sentimental. Se echa a reír. Basta de boberías, muchacha.

Así continúa el capítulo describiendo el camino de Urania hasta que llega a la casa de la tía Adelina, de la que guarda una memoria infantil.

La casa tampoco ha cambiado tanto, aunque el gris de sus paredes lo recordaba intenso y es ahora desvaído, con lamparones, descascarado. El jardín se ha transformado en matorral de yerbas, hojas muertas y grama seca. Nadie lo habrá regado ni podado en años. Ahí está el mango. ¿Era ese el flamboyán? Debió de serlo, cuando tenía hojas y flores: ahora, es un tronco de brazos pelados y raquíticos.

En este breve párrafo puede observarse como el estilo libre indirecto lleva la atención del personaje en dos tiempos simultáneos: el de su memoria y el de su observación presente. El discurso de la protagonista se ve terminado por un breve diálogo que ahora no es un recurso del monólogo sino la inclusión de una segunda voz.

Al fondo de la terraza, se abre una puerta con largo gemido. Una figura femenina, enfundada en un uniforme blanco, la mira con curiosidad.

—¿Busca a alguien?

Urania no puede hablar: está tan agitada, emocionada, asustada. Permanece muda, mirando a la desconocida.

—¿Qué se le ofrece? —pregunta la mujer.

—Yo soy Urania —dice, al fin—. La hija de Agustín Cabral.

El cambio de registro, y el hecho de que ahora no esté hablando consigo misma sino con otra persona ante la cual afirma su identidad, introduce un elemento dramático que rompe con el tono memorioso, nostálgico y sentimental con que la protagonista ha venido hablando. Ahora enuncia una afirmación tajante con la que nos dice que ser la hija de Agustín Cabral no es cualquier cosa.

En el capítulo 3, en el que aparecen los conspiradores, encontramos otra variante del punto de vista, que es la del observador externo que divisa toda la escena.

Salvador y Amadito ocupaban la parte posterior del automóvil aparcado frente al Malecón y habían tenido el mismo intercambio un par de veces, en la media hora que llevaban allí. Antonio Imbert, al volante, y Antonio de la Maza a su lado, el codo en la ventanilla, tampoco hicieron comentario alguno esta vez. Los cuatro miraban ansiosos los malos vehículos de Ciudad Trujillo que pasaban frente a ellos, perforando la oscuridad con sus faros amarillos, rumbo a San Cristóbal.

Nótese que, si bien el observador está colocado en un punto de mira desde el cual ve toda la escena, no es un narrador omnisciente, en tanto no conoce *todo* lo que acontece en ella sino solamente la disposición de los personajes en el escenario. Para saber lo que está ocurriendo en la escena el narrador recurre al diálogo convencional en el que los personajes hablan entre sí, y para saber lo que cada personaje está pensando, al estilo libre indirecto.

¿Lo habría perdonado la bella, la alegre, la espigada muchacha de La Romana? Aunque no hubiera vuelto a verla, no la había reemplazado en su corazón. Luisa se había casado con un próspero agricultor de Puerto Plata. Pero, si ella llegó a perdonarle la ruptura, nunca le habría perdonado lo otro, si llegaba a saberlo. Él tampoco se lo perdonaría jamás. Aunque, dentro de unos momentos, tuviera a sus pies el cadáver del Chivo cosido a balazos —en esos ojos fríos de iguana quería reventarle las balas de su pistola— tampoco se lo perdonaría. «Eso, al menos, Luisa nunca lo sabrá». Ni ella ni nadie, fuera de los que urdieron la emboscada.

Los sentimientos y deseos del personaje solamente él los conoce; aunque sean descritos indirectamente en tercera persona, es su voz la que está hablando.

Quizá lo que ocurre en las novelas que encontramos aburridas es que estos cambios no se producen, sino que todo está detenido, como en un relato explicativo y monótono. En la variedad se juega la creatividad del escritor, y la maestría técnica, por supuesto.

Séptima vuelta

LO QUE TODO NOVELISTA SABE QUE LE ESPERA. LA ESTRUCTURA

La estructura del relato es el tema más difícil de definir porque siendo el tema más desafiante de la novela, no es visible y no se puede ilustrar con una escena o un personaje. Veámoslo como si tratáramos de un tema arquitectónico, aunque tampoco seamos arquitectos. Un símil sencillo: una construcción puede tener una hermosa fachada, unos espacios gratos, pero si la estructura tiene fallas corre el riesgo de caerse. Eso ocurre metafóricamente en las novelas con problemas de estructura, que se «caen», se deslizan entre las manos dejándonos la sensación de que todo lo anterior no estaba bien establecido. Y ya estoy adelantando algo: la estructura es un artefacto del que solamente tomamos conciencia al terminar la lectura. Mientras estamos leyendo podemos tener atisbos de cómo está estructurada la novela, pero la visión completa solo es posible cuando ha finalizado, ya que los recursos estructurales a veces se completan en las últimas páginas.

¿Qué es la estructura?, ¿cómo se define? La definición clásica del concepto suponía que la novela se componía de a) la exposición; b) el nudo; c) el desarrollo; d) el punto culminante (clímax); y e) la resolución o desenlace. Y aunque en cierta medida estas fases se mantienen en la mayoría de las novelas ya no componen unas reglas definidas e indispensables. Si buscamos en los escritos de los teóricos de la novela probablemente encontraremos distintas definiciones de la estructura, pero en este caso propongo que la pensemos desde el punto de vista de un novelista, a quien de muy poca ayuda le serían esos conocimientos.

Mi definición de estructura es una presencia intangible e invisible que me amenaza desde la primera línea, y de la que trato de olvidarme porque si no, no podría escribir, aunque sé que inexorablemente tendré que dar cuenta de ella en algún momento, que tampoco puedo precisar cuándo será. Porque, y eso es parte de la dificultad, las novelas, aunque sean de la misma mano, no tienen siempre la misma estructura. Las novelas vienen con la estructura escondida en sus pliegues y le toca al novelista encontrarla. Por supuesto, puede diseñarse una estructura con códigos predeterminados y utilizarla en todos los casos, como una receta de cocina bien aprendida, pero eso sería, en mi opinión, como si un arquitecto repitiera infinitamente la misma construcción. El asunto creativo se pone en juego en esto.

Las novelas, si se trata de producir un artefacto nuevo en cada intento, no pueden tener la misma estructura porque la composición del texto varía de acuerdo con el tipo de relato, la temática, el tratamiento narrativo. Con esto estamos advirtiendo que la estructura se relaciona con la composición, aunque no sean exactamente iguales. La composición tiene a su cargo un número de elementos que son los que deben articularse: el tema, los personajes, el espacio, el tiempo, las voces; en fin, todos los puntos que ya hemos visto antes

de llegar aquí. Y como esos puntos son cambiantes, la composición de los mismos tiene que atender a la naturaleza del relato. Todo esto es bastante vago, y espero que transmita la dificultad de definir la noción de estructura, que es una suerte de personaje silencioso e invisible; lo cierto es que si no está bien pensado, al final del libro nos aparecerá como una deuda pendiente.

Lo más particular de este personaje es que el lector no debe conocerlo; si la estructura hace mucho ruido, o bien por sus fallas o bien porque el narrador nos llama demasiado la atención sobre ella, es que no funciona nada bien. Otro símil: el zurcido invisible. Cuando la estructura está muy a la vista, podemos aplicar el dicho de que «se le ven demasiado las costuras». La estructura es un conflicto íntimo que el novelista debe resolver sin distraer al lector con el problema. Está, por supuesto, el tema de la metaficción, que dejo a los críticos porque es una materia muy especializada, y sobre la que se han escrito miles de páginas.

Para entendernos por ahora puede usarse la definición de Linda Hutcheon, una connotada crítica literaria canadiense: «La metaficción es la ficción sobre la ficción, es decir, la ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa». También Carmen Vincenti, una académica y escritora venezolana, nos da una definición muy práctica: «la metaficción es la ficción que habla de sí misma». Es probable que al hablar de sí misma la ficción exponga cómo se construyó la novela, y por lo tanto elementos de su estructura, aunque no necesariamente todos. Aunque es típico del llamado posmodernismo, muchos lo atribuyen al *Quijote* y a otras novelas de siglos atrás, como *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* del inglés Laurence Sterne, publicada entre 1759 y 1767. El recurso metaficcional, sumamente común en la novela contemporánea, puede usarse como estructura de todo el relato, o en algunos episodios, pero en mi opinión hay que administrarla como el cilantro: «bueno es, pero no tanto». La estrategia de estarle comunicando continuamente al lector cómo se ha compuesto la novela puede resultar muy fatigante y restarle emoción a la lectura.

Lo contrario del recurso metaficcional pudiera ser la narración lineal, que va de la A a la Z; es decir, que comienza por el principio y termina por el final siguiendo un orden lógico y cronológico de los acontecimientos. Quizás algunos tiendan a ver esta estructura como excesivamente simple, pero es bueno recordar que maravillosas novelas se han escrito siguiendo este esquema clásico, que funciona muy bien cuando el tema es la vida del protagonista, y todos los demás personajes y situaciones están subordinados a sus acontecimientos. Se puede contar en primera persona, como relato autobiográfico, o en tercera, como relato del narrador observador, e incluir diálogos, por supuesto. No encuentro un mejor ejemplo que *Madame Bovary*, en la que leemos su vida desde su infancia hasta su muerte, y comprendemos el drama de sus acciones y la lógica particular que Emma les va imprimiendo hasta llegar a su destrucción. No digo que sea la mejor novela jamás escrita,

pero desde el punto de vista de la corrección de su estructura la considero única y perfecta, por la precisión del ritmo que Flaubert sostiene en los personajes y sus acciones, en la descripción del espacio, en el manejo del tiempo y sus variantes, en las digresiones, que siempre vuelven al tema central en forma equilibrada, y al conjunto en el que nada sobra.

Salvando las insalvables distancias lo utilicé en *La favorita del Señor*, porque todo el relato está centrado en la protagonista, desde su infancia a su vejez, y desarrolla la secuencia de sus acciones de acuerdo a las circunstancias que se le van presentando; de ese modo los personajes secundarios ocupan un lugar y tiempo dentro de ellas, pero, por sí mismos, no tendrían sentido. Su existencia ficcional no es autónoma sino derivada de su relación con la protagonista. En cambio, cuando la novela tiene personajes autónomos, que actúan desde distintos puntos y tiempos, conduciendo sus propias tramas, que pueden confluír o no, y que pueden ser conocidas por los otros personajes o no, el esquema lineal no funciona. Allí se requiere una estructura «multipolar», que pueda ordenar múltiples planos temporales y espaciales, así como las voces que surgen desde esos lugares ficcionales. El esquema tiene que ser más complejo porque la narración lo es, aunque en literatura complejo no significa mejor. Son opciones de relato que vienen determinadas por el argumento y los personajes que se han escogido.

La estructura es lo que hace la diferencia entre un cuento y una novela. El cuento también tiene una arquitectura, pero por su misma naturaleza de relato más puntual no requiere una apoyatura de tanta complejidad. Y al revés, en la novela podemos encontrar estupendos episodios dentro de una obra mediocre, pero si estamos en presencia de una buena novela no hay duda de que tiene una buena estructura.

Una novela que exigía una estructura multipolar es *Malena de cinco mundos* (1997). El esquema de composición que encontré creo que funcionó para el lector, pero a mí no me dejó (ni me deja) satisfecha. La trama está compuesta por cinco historias de mujeres ocurridas en distintos lugares y tiempos: Giulia Metella, en la antigua Roma; Isabella Bruni, en el Renacimiento en Italia; Juanita Redondo, en la Venezuela del siglo XVIII; Malena de Santa María, en la Venezuela del siglo XIX; y de nuevo Malena, a principios de la década de los noventa del siglo XX en Venezuela. Cada historia relata las aventuras de cada protagonista con un esquema lineal que funcionaba perfectamente dentro de su propio mundo. El problema se presentaba a la hora de articularlas. La solución que encontré fue la siguiente: la Malena del siglo XX muere en un accidente de automóvil (desenlace que no gusta a algunos lectores) y asciende a las esferas celestes ante la presencia de los Señores del Destino, que son cinco viejecillos que controlan los destinos humanos con computadoras. Malena les echa en cara que sus vidas anteriores no han sido felices y pide una nueva reencarnación. Las historias de sus predecesoras son relatadas a medida que los Señores del Destino las consultan

en sus archivos, y finalmente llegan a la conclusión de que la reclamante tiene razón y le conceden una nueva vida que ocurrirá en 2030.

A pesar de que mi apreciado y admirado amigo Miguel Gomes se refirió a esta novela como de «fantaciencia», y le atribuye el mérito de presentar, acaso por primera vez en Hispanoamérica, el ciberespacio como nuevo depósito de la historia, yo, igual que Malena, no quedo conforme. El recurso de los Señores del Destino, como narradores observadores que leen las vidas reencarnadas en sus computadoras es divertido y permite darle un punto de articulación a planos espaciales y temporales tan distantes, así como a los diferentes tratamientos de lenguaje de cada historia; otra posibilidad es que hubiera un personaje testigo, algo así como un historiador, o incluso un escritor, que articulara las historias, lo que hubiera sido más de lo mismo, pero estoy segura de que había otras soluciones que no se me ocurrieron en su momento –y no había leído *Armonías celestiales* (2000) de Péter Esterházy, que resuelve magistralmente este tema intertemporal de los personajes.

En cualquier caso, ese es el tipo de problemas al que nos lleva la presencia de la estructura en la escritura. Probablemente la obsesión por ella tiene la función de hacernos sentir inconformes, pero, al mismo tiempo es lo que nos recuerda que hay una diferencia entre un relato y una novela; y entre unos buenos fragmentos narrativos y una novela. Ese es su mérito, el de estar sosteniendo toda la novela, y su modestia, la de no aparecer tan visiblemente como la prosa.

Comentaré ahora *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, en la que utilicé el recurso metaficcional para articular algunos planos de la narración. Como mencioné anteriormente el relato está sustentado en las voces de dos interlocutores que se reúnen en un bar casi todas las noches, y el motivo de sus conversaciones es armar la historia del hermano del interlocutor hombre, aunque a medida que se suceden los encuentros se arma también su propia historia; en parte porque se la cuenta a la interlocutora, y en parte porque la recuerda en monólogo. La historia de la interlocutora mujer, si bien nos deja saber algunos datos, permanece en el misterio. Su función es la de sostener el discurso del otro personaje, de modo que en ese sentido él es el protagonista, y ella el personaje secundario, aunque indispensable; funciona como un doctor Watson. Las conversaciones entre ambos se suceden en orden cronológico, y con frecuencia hay alusiones a lo que se habló ayer, o lo que se pudiera hablar mañana; o menciones del día de la semana en que tienen lugar. Es decir, siguen un esquema lineal sobre el que se teje el resto de las historias que constituyen su principal tema de conversación. En realidad en la vida de los personajes narradores no ocurre nada de importancia; la acción interesante está contenida en las historias de los personajes de quienes ellos hablan. Estas historias ofrecen mayor dificultad estructural porque provienen de diferentes planos temporales, y además se refieren a personas y circunstancias que los interlocutores no conocen directamente. Las modalidades con que se presentan son las siguientes:

Una es un relato titulado «La noche sin estrellas», contenido en unos papeles guardados en una caja de zapatos, escritos por el hermano del protagonista y que este encuentra después de su muerte; conforman un relato de su vida, y particularmente de sus acciones en la lucha revolucionaria de los años sesenta en Venezuela. Son diez fragmentos leídos y comentados por ambos interlocutores, menos uno, que el interlocutor le oculta a ella deliberadamente, y que resulta al final una pieza importante en la intriga. La autoría de este relato es varias veces puesta en duda por la interlocutora, quien sugiere que el autor pudiera ser el mismo interlocutor, e incluso que la vida que se relata sea la suya y no la de su hermano. Este es un recurso tradicional en el cual el personaje no se presenta directamente sino a través de un texto que habla por sí mismo.

Otra es la historia de Eurídice, la esposa del interlocutor, desaparecida en un viaje a Estados Unidos, de la que nunca más se supo, y de cuyo desenlace se dan varias versiones de acuerdo al relato del propio esposo y a las «investigaciones» que por su cuenta lleva a cabo la interlocutora. Esta parte pertenece a un plano temporal diferente al anterior ya que ocurre mucho más recientemente.

Por último, hay varios personajes relacionados con la vida del hermano que van surgiendo del relato del interlocutor y que son inaccesibles a ambos porque o no los conocieron o han desaparecido. Aquí entra el recurso de la metaficción porque los interlocutores declaran que los están inventando y construyendo para componer la vida del hermano como si fuese una novela o un filme, y ellos, los autores. Es decir, no relatan con la certeza de que esos personajes han existido sino que el narrador implícito está escribiendo una novela dentro de la novela. Ese es un recurso metaficcional. Ocurre varias veces, pero probablemente sea el siguiente fragmento donde puede verse con más claridad.

—Estaba pensando en Irène Lenirov —dijo al rato—, y en Eurídice. Mi Eurídice, no la suya. Pensé que yo podría utilizar la vida de la rusa, en fin, la vida o el relato que usted hace de su vida, para justificar la desaparición del personaje sin ese desenlace que me parece tan ramplón como el accidente de automóvil.

—Había entendido que la novela de Crooks tenía lugar en el presente. Irène debió nacer hacia 1916, más o menos.

—Eso no tiene ninguna importancia. Yo la puedo meter en una trama actualizada. ¿Qué le parece el espionaje israelí? ¿El narcotráfico? ¿La ETA? ¿El Sinn Fein? ¿Los neonazis? ¿La disidencia cubana? Yo la puedo perfectamente hacer aterrizar en Belice para que desde allí prepare un traslado de armas a la isla, como podría mandarla a Irak a espiar las bases nucleares de Hussein. Hasta se me ocurre otra posibilidad, un poco localista, es cierto, pero plausible. La pongo de amante de un circunspecto político sexagenario que la manda a matar

antes de que un servicio de investigación bancaria descubra que poseen varias cuentas conjuntas en Londres, Zurich y Toronto. Ella es tan ávida que está dispuesta a revelar el secreto a cambio de una suma fabulosa que le ofrece otro político, opositor del primero, y que le va a pagar con dinero proveniente del cártel de Medellín. ¿Cómo lo ve?

—Nauseabundo, ya que le gusta ese adjetivo.

—Eso es lo que quería oírle decir. Me gusta su fidelidad hacia nuestra Irène Lenirov. ¿Podemos decir que es un poco de los dos?

—Era sobre todo de mi hermano.

—Ambos han pasado a ser propiedad nuestra. Al fin y al cabo los estamos reconstruyendo y salvando del deterioro en que los había dejado la vida. Su hermano murió, y en cuanto a ella, si está viva a estas alturas, creo que Miret, que era más jovencito, ha debido meterla en un asilo, porque subirla sin ascensor al apartamento de la rue Monsieur Le Prince debe ser difícil. ¿Sabe usted si habrán puesto ascensor?

—Quizá deberíamos viajar a París a visitar a los Miret, tocar el timbre, seguro estarán en casa. Es invierno y él ya estará jubilado de la universidad, deben salir poco; se sientan junto a una estufita y ven televisión. Nos presentaremos como los últimos mohicanos de la revolución venezolana, nos harán pasar inmediatamente, y nos ofrecerán un té. Supongo que una rusa debe tener un samovar. Tomaremos el té, les diremos que nosotros somos sus autores, y que gracias a nosotros podrán tener la vida que quieran. Podemos escribirles cualquiera. Si no nos creen, le ofreceremos a Miret publicarle el tratado sobre los movimientos revolucionarios que algo me dice no ha visto la luz.

—Fantástico. Ha comprendido usted de lo que se trata. Estaba segura, desde el primer momento en que lo vi entrar aquella noche, de que sería el hombre ideal. ¿Le dije que me produjo cierta conmiseración ver que cojea ligeramente de una pierna?

—No, pero yo tampoco le he hablado de la piedad que me inspira su viejo impermeable.

—¿Ve usted muchas películas de Fassbinder?

—Mi actor preferido sigue siendo Errol Flynn.

—Fantástico, de nuevo. Yo le hablé de Errol Flynn esa noche.

—Lo recuerdo perfectamente. No crea que es común que a uno le hablen de *El corsario de los siete mares*, si es que ese era el título de la película.

—No lo era pero he olvidado el verdadero.

—Como Irène y Miret habrán olvidado su vida.

—¿No le parece que la vida es una historia olvidada? El autor, Dios o quien sea, la escribe y de pronto la interrumpe en cierto episodio. Al tiempo se le olvida y ya no puede continuarla. Ese episodio es, por lo tanto, el punto final, el desenlace. A mí me parece que la vida de Irène

podría tener como última escena su apartamento en la rue Monsieur Le Prince. Lee un libro que cae sobre sus rodillas. Miret entra y la encuentra muerta. Mira el libro; no lo era. Era un diario de 1966. La página abierta empieza con una entrada en la que dice: «Carlos vino a mi encuentro...». ¿Su hermano se llamaba Carlos? No. Bueno, no importa, ella le dio un falso nombre en el diario para evitar que Miret identificara a su amante. Podía saber que tenía un amante pero no era prudente que conociera al verdadero.

—También podría ser así: Miret ha muerto. Irène le ha sobrevivido a pesar de la diferencia de edad. Tiene un gato. Ella ha sufrido una arritmia después de subir los cuatro pisos (no habían puesto ascensor). Se sienta a descansar, se da cuenta de que la espita de gas está abierta pero no tiene fuerzas para levantarse. Última escena: el gato salta sobre ella.

—He comprendido, usted quiere decir que la vida de ficción puede acomodarse de acuerdo a la voluntad del autor.

—De ninguna manera. Lo que quiero decir es lo que dije, que la vida es un relato olvidado.

—A veces se pone demasiado abstrusa para mi gusto.

—Abstrusa. Esa palabra me gusta. Intentaré utilizarla con más frecuencia.

Este fragmento, de acuerdo a las definiciones que vimos, es metaficcional, puesto que se trata de una ficción en la que se habla de la ficción, e «incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa»; los personajes, que son entes de ficción se autodenominan como autores de la ficción que está ocurriendo. Por supuesto que para desarrollar los relatos de los personajes de quienes se habla se hubiera podido echar mano de otros recursos, tales como que los personajes mismos hablaran, o mediante una vuelta en la que los interlocutores sí los habían conocido, y sabido de ellos, etc. Pero, esa sería otra novela. Lo que nos interesa de todo esto es comentar acerca de los problemas de estructura, y la novela ha sido citada como un ejemplo entre muchas posibilidades. El recurso metaficcional no da cuenta de la totalidad de la novela.

El modelo sobre el que está armada es el del relato de relatos; es decir, dos personajes, en presente, se relatan mutuamente acontecimientos de sus vidas con un objetivo, o mejor dicho, dos. El primero, el más importante en términos del argumento, es la reconstrucción de la vida del hermano del interlocutor, y el segundo, las hipótesis acerca de la desaparición de su esposa. En ambos casos la reconstrucción tiene el sentido de darles vida a personajes que ya no están. A partir del relato central, esto es, el diálogo entre los dos narradores (que son narrador y narratario alternativamente), se van bifurcando las subtramas en una estructura que se me ocurre llamar de árbol, porque son ramas que van saliendo de un tronco, pero que no se enlazan entre sí, sino que

cada una crece, llega a su punto límite, para luego devolverse al tronco central. La historia descansa en que tiene dos responsables que ocupan la función de no dejar que la narración se pierda en las divagaciones de cada una de las historias secundarias, que no son del todo olvidadas, ya que de vez en cuando los protagonistas de la trama central las recuerdan. Esto me parece importante a tomar en cuenta; un problema que a veces surge en las novelas es que el narrador parece haber olvidado las historias que ha creado, y quedan perdidas en la totalidad de la novela. Si se trata de un efecto buscado, es decir, que el personaje debe perderse y desaparecer, es una cosa; pero si se trata de un descuido del autor que pareciera haber olvidado de lo que estaba hablando, es otra.

La estructura puede producirse de dos maneras; una, en forma prevista, y otra, que es la más frecuente en mi caso, va surgiendo de los personajes y de los acontecimientos según se va generando la narración, y que puede obligar a cambiar en el transcurso un plan de vuelo prefigurado. En esta novela el plan era que todo el relato se produjera en un bar en el cual los personajes se reúnen sin tener otro contacto fuera de ese recinto; sin embargo, lo tuve que cambiar cuando apareció Irène Lenirov. Su aparición me obligó a mandarlos a París para conocerla; me divertía la idea de montarlos en el avión y ponerlos en la persecución de un personaje del que muy poco sabían. De ese modo introducía una suerte de aventura, que para mí es fundamental; la idea de que el autor también se divierte con lo que está ocurriendo me parece parte de la escritura, y de las razones de la escritura. Y allí encontré una manera de darle un desenlace al relato.

Veamos ahora unos ejemplos magníficos en la construcción de estructuras. El primero es *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald. La portada trae la fotografía de un niño disfrazado de paje o de caballero antiguo, que no adquiere su sentido hasta pasada la mitad de la novela, cuando sabemos que corresponde a Jacques Austerlitz, el protagonista. Como en el caso de las fotografías utilizadas por Virginia Woolf en *Orlando*, es un falso registro documental; en el caso de Sebald el registro fotográfico es esencial en todas sus obras, a veces parecieran no ser falsos registros, pero otras es imposible determinarlo. Este recurso tiene razones que podemos entender en los siguientes fragmentos: «Además, me ocupaba continuamente de aquella acumulación de conocimientos que había continuado durante decenios y que me servía de memoria sustitutiva y compensatoria...»; y este otro: «No me parece, dijo Austerlitz, que comprendamos las leyes que rigen el retorno del pasado, pero cada vez me parece más como si no hubiera tiempo, sino diversos espacios, imbricados entre sí...».

Esta teoría de la pérdida según la cual la memoria no es temporal sino espacial explica porqué la memoria sustitutiva del personaje se construye con la acumulación de detalles acerca del espacio, particularmente la descripción de edificios antiguos abandonados como estaciones de tren, balnearios, teatros, etc., que el personaje lleva a cabo con una obsesiva enumeración de

detalles, puesto que es un experto profesor de historia de las construcciones antiguas, y que luego comprenderemos están directamente relacionados con su infancia. Austerlitz no puede recordar «lo que pasó» sino «donde» pasó, o mejor dicho, «donde pudo pasar», porque sufre una «autocensura del pensamiento» que evita cualquier información que tuviera relación con su vida anterior, y lo mantuviera encerrado en «una especie de sistema de cuarentena e inmunidad». Detrás del personaje podemos intuir al narrador implícito diciéndonos que la devastación de Europa a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial no puede reconstruirse con huellas humanas porque las personas desaparecieron; es una desaparición que podemos deducir de los espacios en los que tuvo lugar.

Ahora bien, ¿cómo funciona la estructura de esta novela? Es un largo relato monocorde en el que hay muy pocas voces, principalmente la de Austerlitz, la de su escucha, cuyo nombre no sabremos, y las de algunos personajes que aparecen hacia el final. Todas esas voces tienen a su cargo largas y detalladísimas descripciones de lugares y de hechos, que a veces nos sorprenden por su intrascendencia, hasta que comprendemos el propósito del narrador: reconstruir un pasado imposible a través de los relictos de la acción del hombre en el tiempo. Los encuentros entre Austerlitz y su principal escucha, que funcionan como narrador y narratario, obedecen al azar de un modo inverosímil; otros encuentros son, por decirlo así, justificados en tanto Austerlitz emprende activamente la búsqueda de su interlocutor. Pero lo interesante desde el punto de vista estructural es que las narraciones se desarrollan con el simple procedimiento de añadir «dijo Austerlitz», o «dijo Vera, dijo Austerlitz», etc., como mínimas señales para que el lector sepa constantemente quién está hablando, pues no hay propiamente diálogos, y casi no usa los punto y aparte. Es un largo recitativo a pocas voces, que además no se diferencian demasiado unas de otras porque no hay ningún interés psicológico en presentarnos distintos personajes. Son simples soportes del discurso. Es una estructura que puede inicialmente desanimar al lector, a quien llegado casi a la mitad del libro no se le han dado explicaciones de porqué se producen las largas enumeraciones y descripciones de construcciones o barrios de ciudades, más o menos irrelevantes, hasta que Austerlitz comienza a revelarnos su verdadera identidad; es decir una parte de su historia en Inglaterra, y luego, de un modo inesperado realiza un viaje a su lugar de origen, Praga, en donde conocemos su origen.

Este es el *turning point* de la novela y hay que esperar 145 páginas para llegar. Austerlitz está en una librería en alguna ciudad inglesa y la radio está prendida. Escucha las voces de dos mujeres que recuerdan que en 1939 llegaron a Inglaterra en un transbordador especial, el Prague. Entonces el narrador, sin un punto y aparte, ni un comentario especial, añade: «supe, sin lugar a dudas, que aquellos recuerdos fragmentarios eran también parte de mi vida»; y en la página siguiente aterriza en el aeropuerto de Praga, donde seguirá visitando edificios, pero ahora en busca de su identidad y sabremos que fue un

niño evacuado durante la guerra. Es el momento cúlpe de la narración. El sentido de todo lo anterior se presenta entonces como un efecto retroactivo. Es en ese punto cuando podemos decir que estamos leyendo todo lo anterior, y dispuestos para leer lo siguiente. Y cuando estamos, por decirlo así bajando de la cúspide del relato, de nuevo comenzamos a recorrer caminos similares a los iniciales, como si la novela fuese a reiniciarse. La historia muy dramática de Austerlitz vuelve a perderse en la descripción de lugares hasta que la narración se entrega al escucha, quien a su vez le deja la palabra a un tal Jacobson, autor de un libro titulado *Heschels Kingdom* (que probablemente sea un recurso ficcional) en el cual relata la búsqueda que emprendió de su desaparecido abuelo, un rabino llamado Heschel. Es otro personaje que busca sus orígenes. El lector del libro de Jacobson en un tono anodino nos comenta que, terminada la lectura, emprendió el regreso.. No hay, pues, un desenlace, sino un movimiento circular, unos fragmentos van llegando a otros, y muy bien, después de la lectura, pudiera haberse abierto otra conversación con Austerlitz. El autor finaliza el libro porque, por las razones que fuesen, lo consideró suficiente, pero es una narrativa que nos remite a la posibilidad infinita del relato y de la anécdota.

Por último describiré una novela muy diferente: *Alias Grace* (1996) de Margaret Atwood. Está basada en un hecho real ocurrido en Canadá en 1843. Grace Marks, a los dieciséis años fue acusada de ser cómplice del asesinato de su patrono y de la amante de este. El otro acusado era un joven sirviente, al parecer su amante, quien fue condenado a muerte y ahorcado. El caso tuvo mucha celebridad ya que produjo un debate político entre los conservadores que pedían la pena de muerte y los reformistas que salieron en defensa de la joven. Finalmente la sentencia de muerte fue conmutada por prisión perpetua y Grace estuvo reclusa primero en la penitenciaría y luego en un asilo psiquiátrico de Toronto hasta 1872, cuando obtuvo el perdón y se trasladó a Estados Unidos. Su culpabilidad no fue por completo demostrada, pero tampoco descartada.

Es frecuente que las novelas tengan como origen una obsesión del novelista; obsesión no siempre evidente para quien la sufre. Atwood cuando era niña leyó en el colegio un libro de una escritora llamada Susanna Moodie, una emigrante inglesa que se trasladó a Canadá a mediados del siglo XIX. Siendo ya una escritora, Atwood soñó que había escrito una ópera sobre Moodie —lo que era imposible porque sus conocimientos del pentagrama eran elementales—, pero ese sueño la llevó a buscar otros libros de Moodie y encontró uno en el cual relataba que había conocido a Grace Marks en la penitenciaría, y describía un relato acerca del caso de asesinato. Pasaron los años y Atwood escribió un guión para televisión acerca de la joven Grace, pero la obsesión por este personaje no cedía y decidió entregarse de lleno a una investigación del personaje y de la vida en el Toronto victoriano. De todo eso resultó la novela. En cuanto al equilibrio entre historia y ficción estos son sus comentarios:

No he cambiado ninguno de los hechos ciertos, aunque los registros son tan contradictorios que pocos pueden ser reconocidos como inequívocamente ciertos.

[...]

Cada elemento importante del libro ha sido sugerido por algo encontrado en los escritos acerca de Grace y su tiempo, no importa cuán dudosos fuesen; en los vacíos, me sentí libre para inventar. Como había muchos vacíos, hay mucha invención.

De modo, pues, que se trata de una novela de ficción basada en un hecho real, aunque un hecho sobre el que hay pocos conocimientos que puedan reconocerse como verdaderos, y por lo tanto es una recreación ficcional del personaje y su tiempo. Recordemos que los hechos ocurrieron entre 1843 y 1872, dado que de acuerdo a las nociones clásicas sobre el tema se trata de una novela histórica, puesto que la narración se refiere a sucesos ocurridos en el pasado remoto del autor, pero no es una novela sobre la historia del país sino sobre la vida de un personaje.

Es el tipo de novela con raíz histórica que personalmente considero más interesante, en tanto el personaje es completamente marginal, y su vida no pasa de ser anecdótica dentro del relato nacional. Una obsesión similar – aunque no tan fuerte como la de Atwood– fue la que me llevó a escribir *Doña Inés contra el olvido*, que también está basada en un personaje real, pero cuya vida es apenas una pequeña circunstancia dentro de la historia de Venezuela. En este tipo de novela el autor tiene que encarar un doble trabajo: el de la recreación ficcional, como lo haría en cualquier otra, más el de la investigación documental, porque, aunque invente, como dice Atwood, debe ser fiel al momento sobre el que está escribiendo, y desarrollar en un lenguaje contemporáneo los elementos que sugieren la vida y la época del personaje; por eso, creo, requiere de cierta obsesión. Cabe también la novela documental, es decir, el relato que no se aparta demasiado de los documentos; y la novela anacrónica, en la que el personaje se desenvuelve en un tiempo diferente al suyo.

Veamos, entonces, cómo está estructurada *Alias Grace*. La novela está dividida en 15 capítulos titulados, algunos de los cuales tienen subcapítulos numerados, todos ellos con largos epígrafes; lo interesante de los epígrafes es que no son una simple referencia sobre el texto sino que forman parte sustancial del mismo, y contienen información que requiere el lector para la comprensión de la novela. Atwood plantea la narración con la modalidad de una pesquisa: la investigación que sobre la culpabilidad o inocencia de la protagonista lleva a cabo el doctor Simon Jordan, médico estadounidense interesado en la psiquiatría criminológica, que para el momento estaba en sus albores. Esta manera de relatar coloca la situación en presente; aunque sabemos que nos habla del pasado, el narrador implícito le propone al lector

implícito que lo acompañe en las investigaciones que Jordan lleva a cabo, y logra darnos la impresión de que asistimos a lo que está ocurriendo porque opera con recursos propios del suspenso; es decir, no se da por sentado que hay unos hechos verídicos conocidos, sino una investigación sobre los mismos, y que los personajes, al igual que nosotros, no saben qué ocurrirá en el siguiente capítulo. No hay una estricta secuencia cronológica sino una presentación de cuadros, algunos simultáneos, que componen el relato por yuxtaposición. Pareciera, en cierto modo, un juicio en el cual la acusada, los testigos, los expertos, y los defensores y fiscales van poniendo sus alegatos sobre la mesa, y el lector queda en la posición de jurado: aquel a quien se presentan los hechos y las circunstancias agravantes y atenuantes para que saque una conclusión. Esta estructura, me parece, le da a toda la narración una presencia muy vívida. Recuerda en cierto modo el libro *A sangre fría* de Truman Capote.

Los recursos utilizados son los siguientes:

a) Los epígrafes de los capítulos que contienen noticias de prensa; fragmentos del libro de castigos del penal; fragmentos del libro de Susanna Moodie que, como sabemos conoció a la acusada; fragmentos de la confesión de Grace; de la confesión de James McDermott, el cómplice ejecutado; de textos acerca de los conocimientos psiquiátricos de la época; entradas del libro de minutas del penal; además de poemas y citas que actúan como pórticos relativos al tema. Este recurso nos permite situarnos como si nosotros fuésemos contemporáneos de los hechos y lectores de la prensa que, tanto en Canadá como Inglaterra y Estados Unidos, cubrió el asunto con bastante notoriedad, y además nos informa del tratamiento penal en la época victoriana y de las opiniones acerca de las mujeres, que de lo contrario tendría que relatarnos una voz narradora. Y, al mismo tiempo, al estar estos textos colocados en los epígrafes de los capítulos, una vez que comenzamos su lectura ya estamos informados; si no fuese así alguien dentro del relato tendría que indicarnos esa información. Atwood utiliza, en vez de ello, unas voces autorizadas, es decir, representantes de esas referencias, pero en una forma muy económica; de esta manera, una noticia de prensa nos dice en pocas palabras cómo recogía la opinión pública el caso, o el diario del penal cómo era el tratamiento dado a los presos.

b) Las cartas. Algunos fragmentos aparecen también en los epígrafes (como la del médico superintendente del asilo psiquiátrico), pero la mayoría dentro del texto. Con alguna excepción pertenecen a la correspondencia del doctor Jordan con su madre, un amigo, y varios médicos relacionados con el caso. De nuevo este recurso permite informarnos, por un lado, del personaje Jordan, pero por otro de la información que obtiene para su pesquisa.

c) La voz de Grace. La voz de la protagonista aparece en primera persona, o bien relatando lo que está ocurriendo en el momento o bien en retrospectiva.

d) Las conversaciones de Grace y el doctor Jordan. En estilo indirecto o en primera persona la prisionera relata su vida desde su infancia en Irlanda, su emigración a Canadá, sus primeros trabajos en Toronto, y finalmente las circunstancias de las muertes de su patrono y la amante de este. Jordan escribe lo que ella va dictando. En estas conversaciones el relato conserva un orden cronológico.

e) Los pensamientos y acciones de Jordan, que se registran en estilo libre indirecto.

f) Las visitas que realiza Jordan en sus pesquisas a distintas personas relacionadas: un reverendo, un abogado, un hipnotizador, el lugar de los hechos, etc.

Estas modalidades se van alternando sin un orden estricto, pero siempre cumpliendo con un precepto que Patricia Highsmith recomienda para la novela de suspenso, y que, en mi opinión, es aplicable a cualquier novela: el texto tiene que *avanzar*, no importa cuál sea el argumento o el tipo de relato, no importa que se describan aventuras o reflexiones; en la medida en que la narración progresa, debe progresar también lo que ocurre dentro de ella. Nada más aburrido que una novela detenida. En este caso es una estructura muy limpia en la que vamos avanzando con los sucesos ocurridos en el pasado y los que tienen lugar en el presente, hasta conformar no solamente un relato sobre la vida de ficción de la protagonista sino un cuadro social e histórico de su contexto.

Algunos comentarios para finalizar. El miedo a la composición de la estructura está siempre presente; personalmente trato de escribir como si no lo sintiera porque confío en que luego tendré tiempo de revisar y modificar el texto hasta que el relato se acomode dentro de la estructura que le conviene. No trato de hacerlo durante la escritura más espontánea con que se presenta la narración porque el relato es algo que pertenece al mundo de la imaginación y no se debe coartar con otras preocupaciones; la estructura es más intelectual y puede pensarse una vez que la ficción esté suficientemente planteada. Si se corta demasiado con reflexiones sobre el relato, tiende a esconderse, a dormirse. Nunca hay que tener la sensación de irreparabilidad, porque mientras el libro no se haya publicado siempre estaremos en capacidad de modificar lo que hemos escrito. Incluso, puede ocurrir que lleguemos al final con la sensación de que no nos gusta y decidamos radicalmente eliminarlo. La estructura se va haciendo con el tema, y se va aprendiendo a trabajar con ella. Recuerdo haber sufrido mucho con mis dos primeras novelas porque no tenía suficiente técnica para consolidar la estructura y tuve que aprender a hacerlo (o a intentarlo) en el mismo proceso de la escritura. El otro asunto que es fundamental es leer; leer una novela y pensar cómo la construyó el autor. De ese modo se va construyendo el hábito de leer con una doble mirada, lo que leemos y el «cómo» se hizo lo que leemos. Esto es importante para quien quiere escribir una novela, y en general cualquier género narrativo. Al lector

común probablemente no le interesa la estructura pero sin duda percibirá el efecto. Sin estructura la narración está perdida.

Como puede concluirse no se ha propuesto una definición taxativa de la estructura sino algunos ejemplos. Quizá la conclusión más importante es que la estructura es el andamiaje sobre el que deben descansar todos los elementos: el tiempo, el espacio, los puntos de vista, los personajes, el tratamiento de lenguaje, la modalidad narrativa; en fin, todo el edificio. Por ello probablemente es el desafío mayor, y aunque el autor se proponga desde el inicio el modo en que va a construir la novela, no puede darla por terminada hasta que conozca todos los ingredientes que forman parte de ella. No tiene nada de raro que, terminada la novela, sea necesario repensarla de nuevo y desde el principio, para estructurarla de acuerdo a lo que verdaderamente ha quedado escrito, ya no en la mente del novelista sino en el papel, o si se prefiere, en la pantalla del monitor.

REFERENCIAS

- Bravo, Víctor (2009). *Leer el mundo. Escritura, lectura y experiencia estética*. Madrid: Veintisiete letras.
- Highsmith, Patricia (1987). «*Suspense*». *Cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Jordi Beltrán.
- James, P.D. (2010). *Talking about Detective Fiction*. Vintage Canada.
- Lodge, David (1999). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península. Traducción de Laura Freixas.
- (2004). *La conciencia y la novela*. Barcelona: Península. Traducción de Miguel Martínez Lage.

FRAGMENTOS CITADOS DE LAS NOVELAS DE

- Ascencio, Michaelle (2010). *Amargo y dulzón*. Caracas: Alfa.
- Atwood, Margaret (1996). *Alias Grace*. New York: Doubleday.
- Auster, Paul (1996). *Timbuktu*. New York: Henry Holt.
- Brontë, Charlotte (1954). *Jane Eyre*. Buenos Aires: Editorial Jackson.
- Cortázar, Julio (1968). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- De Stefano, Victoria (2010). *Paleografías*. Caracas: Alfaguara.
- Fernández, Macedonio (1982). *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, N° 91.
- Flaubert, Gustave (1972). *Madame Bovary*. París: Gallimard.
- Kafka, Franz (1946). *La metamorfosis*. París: Gallimard.
- Márai, Sandor (2002). *El último encuentro*. Barcelona: Salamandra. Traducción de Judit Xantus.
- Murdoch, Iris (1961). *La cabeza cortada*. Madrid: Alianza. Traducción de Flora Casas.
- Roth, Joseph (1981). *Confesión de un asesino*. Barcelona: Bruguera. Traducción de Juan José del Solar.
- Rulfo, Juan (1977). «Pedro Páramo», en *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, N° 13.
- Sabato, Ernesto (1972). *El túnel*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sebald, W.G. (2002). *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Miguel Sáenz.
- Semprún, Jorge (1979). *El desvanecimiento*. Barcelona: Planeta. Traducción de Javier Albiñana.
- Torres, Ana Teresa (2008). *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Alfa. Biblioteca Ana Teresa Torres, N° 4.
- (2005). *El exilio del tiempo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990. 2ª edición: Mérida, El otro, el mismo.
- (2008). *La fascinación de la víctima*. Caracas: Alfa. Biblioteca Ana Teresa Torres, N° 3.
- (2006). *Nocturama*. Caracas: Alfa. Biblioteca Ana Teresa Torres, N° 1.

(2010). *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición preparada por Miguel Gomes.

Vargas Llosa, Mario (2005). *La fiesta del chivo*. España: Punto de Lectura.

Volpi, Jorge (2009). *Oscuro bosque oscuro*. México: Almadía.

Woolf, Virginia (1990). *Mrs. Dalloway*. Londres: Harvest Books.

Zweig, Stefan (2009). *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*. México: Colofón. Traducción de Diego Navarro y Roberto de la Cruz.

A LA ESCUCHA DEL TEXTO

LA VOZ DEL TEXTO

«Voy a escribir esto», «escribí aquello», «me gustaría escribir tal cosa»... Alguien enuncia una proposición, un acto, un deseo. Después, unas hojas impresas en caracteres alfabéticos aparecen como consignación de lo enunciado, y el enunciante se ha transformado en escritor, ha producido un texto y se considera autor del mismo. En un sentido estrictamente literal el acto literario se desarrolla a partir de un sujeto que se propone escribir un texto, cuya proposición es la escritura en sí, y dentro de lo que se me ocurre llamar la pasión del lenguaje, es decir, la afirmación del lenguaje como hecho autónomo.

Sobre la naturaleza de este proceso pueden, evidentemente, hacerse un sinnúmero de consideraciones. Intentaré aquí una indagación personal acerca de la relación del escritor con su texto, y particularmente con quien considero protagonista del mismo, la voz. Comenzaré por una afirmación evidente. El texto tiene voz. El texto es una locución dirigida por un emisor a un receptor. Es, si se quiere, y aunque no se quiera, una propuesta comunicacional. Con la salvedad de que el lenguaje humano es equívoco y polisémico, por ello se desliza por los significantes, disloca sus significados y reinstala al emisor y al receptor por efecto mismo del discurso.

No importa qué diga, ni siquiera si quiere decir o no, ni a través de qué artificio literario lo proponga, el escritor no puede callar la voz del texto, a no ser que cancele la palabra. Dicho de otro modo, a menos que suspenda el acto de escribir. Una vez que el enunciante se ha entregado al acto de producir una enunciación, no puede escapar del discurso, aun cuando utilice significantes que no aparezcan registrados en el diccionario. Viene al caso recordar el célebre capítulo 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar en el que el sentido se desprende del sinsentido.

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciao de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia.

La escritura produce una voz, a la vez que una voz está produciendo la escritura. ¿A quién corresponde esa voz? ¿Quién la sustenta? ¿Quién es el amo del discurso? ¿Quién es el sujeto de la escritura? La voz del texto literario no es, o no debería ser, la del autor. La presencia autoritaria de la voz autoral se aviene bien con el texto documentado, erudito, científico, académico. Allí alguien dice y quiere decir algo. Pretende transmitir un saber sancionado y que su receptor entienda aquello que quiso ser dicho. Discurso universitario, lo

llama Lacan. En el texto literario, más que en ningún otro, el lenguaje dice más allá de lo que dice. Se desata y se anuda al desplazamiento de los significantes para entrar en el equívoco, en el desconocimiento, en la ambigüedad que toda escritura comporta, y que permite la polisemia, la interpretación.

Asumo que todo escritor se ha preguntado alguna vez por qué escribe, y por qué su texto. Cabe, por supuesto, una respuesta inmediata y simple. Adjudicarlo a una suerte de destino, a una respiración indispensable, a una vocación, una forma de vida. Pero estas son respuestas del autor. El autor y el escritor son personajes distintos, creo yo. Autor es una persona, un hombre o una mujer, que tiene un nombre, una condición definida, un sujeto social, en suma, que vive en cierta época y durante un cierto tiempo, dentro del cual ha ocupado gran parte de su vida en producir libros, y que se considera ante sí mismo y ante los demás como dueño de esa producción por la cual puede cobrar *royalties*, firmar ejemplares, pasar a la historia de la literatura o ser definitivamente ignorado. El escritor, si bien depende del autor para existir, y por lo tanto escribir, es un desdoblamiento en el cual quisiera profundizar.

El autor es un sujeto de la conciencia. Es alguien, en el sentido literal de la palabra, capaz de determinar una voluntad y de llevarla a la práctica para consumir el acto material de la escritura. El autor es quien decide si el escritor podrá ejercer su acto, cuándo, en qué forma, y qué hará con su producto. El autor, en cierto modo, es quien da la cara, quien se responsabiliza de lo ocurrido, y quien, en última instancia, recibirá los premios y castigos. Pero el autor no es nada sin el escritor. El autor es la voz del escritor, su vehículo con el mundo, y paradójicamente no es el dueño de la voz del texto. De modo que en este primer desdoblamiento autor y escritor aparecen imbricados pero distintos, y el autor, inmediatamente que se pregunte a sí mismo, tendrá que reconocer en sí la existencia de un otro que escribe, o si se quiere, de un otro-que-es-en el texto. Ese otro es el sujeto de la escritura.

El autor lo reconocerá cuando se desdoble en lector. Es decir, cuando de emisor se trastoque en receptor. Al dislocar su posición en el discurso aparecerán las manifestaciones del sujeto de la escritura, que a diferencia del autor, es inasible, o asible fragmentariamente. El autor-lector se convierte en un otro a quien le es dirigido el texto, y desde allí aparecerá la primera manifestación de su voz: la extrañeza. Una vivencia de sorpresa, de alteridad, de no identidad, experimentada bajo la pregunta, ¿por qué escribí esto?, que no tiene nada que ver con la relectura autocrítica.

Ese desencuentro con el texto, esa sensación fragmentaria pero contundente que nos separa de lo que en algún momento escribimos, ese hiato entre el autor y su palabra, nos pone en presencia del sujeto de la escritura y nos coloca en un suspenso de la identidad. Pues si bien estamos seguros de ser nosotros mismos los autores, el texto nos interpela y nos deja en un hueco incómodo que quisiéramos rellenar aludiendo a nuestra capacidad ficcional, que en otros tiempos se llamó inspiración. Pero no importa cómo lo llamemos, la voz del texto nos habla, y desde su discurso nos

demanda una respuesta que no tenemos. ¿Por qué escribí esto?, pregunta que también el autor recibirá de los críticos. Diga cómo es cierto que usted pretendió tal cosa. Diga usted cómo es cierto que su novela quiere decir tal otra. Y el autor, más o menos entrenado en responder entrevistas y cuestionarios, irá cumpliendo con esta solicitud, pero siempre con la misma incómoda e inconfesable pregunta. ¿Por qué escribí esto?

Y sin embargo, los lectores, tanto los críticos especializados como los lectores de afición, son de importancia fundamental. Ellos son el otro del autor. Ellos asumen la posición de constatar que el texto habla, y de comunicar cuál es la voz que han escuchado. Para sorpresa nuestra esa voz tenía registros desconocidos. No me refiero, por supuesto, a la banalidad narcisista de encontrar en el receptor una respuesta de aprobación o desaprobación. Estas, en todo caso, serían preocupaciones del autor. El otro-lector es una presencia concreta y manifiesta de lo que en algún momento, en la soledad de la escritura, hemos experimentado ante una frase cualquiera, el uso de un adjetivo, la aparición imprevista de un personaje. Ese pequeño desconcierto, rápidamente conjurado para seguir adelante con nuestra tarea, ese dedo que nos señala desde la página y nos pregunta ¿quién eres tú?

El texto, pues, cuestiona nuestra identidad porque no podemos dar cuenta de él. Porque lo queramos o no, la escritura se nos ha ido de las manos y ha adquirido un carácter ajeno, ha evidenciado nuestra disociación, el otro que somos. Inmediatamente surge la tentación autobiográfica. El otro-lector nos conminará con sus interrogantes, diga usted cómo es cierto que alguna vez vivió esa anécdota, que su texto refleja sus experiencias, que tal personaje lo encubre a usted. El autor, por supuesto, contestará que sí o que no, o que más o menos, pero por convincente que sea su respuesta la extrañeza no cesa. Cito una referencia personal.

Largo viaje en sí-misma, la novela tiene diseminadas a lo largo de su contenido una serie de referencias al mar, lo que refuerza su aspecto mítico... «Única sobreviviente del naufragio», la narradora nos cuenta la historia de su familia, cuyos diferentes miembros, a lo largo de las generaciones, sufren fracasos personales. En la novela, la recurrencia de la noción de fracaso (...) está relacionada con la imagen del naufragio².

¿Escribí yo esas referencias al mar? Sí. ¿Hay en la novela mencionada, *El exilio del tiempo*, una recurrencia de la noción de fracaso? Sí. ¿Está construida la novela como un viaje? No lo había pensado cuando la escribí, primera sorpresa, pero me parece plausible. ¿De qué naufragio he sobrevivido, entonces? De ninguno, y sin embargo, alguien que no me conoce, solo conoce la novela, afirma que sí. ¿Y cómo negarlo si en una hoja de papel yo escribí «el narrador se convierte en un personaje más, apenas un sobreviviente que

² Nathalie Barra. «El exilio del tiempo» de Ana Teresa Torres en la narrativa venezolana actual (1990). *Memoire de Maitrise d' espagnol, Mention Études Latino-américaines, Université de Provence, 1994.*

intenta resaltar entre los personajes-náufragos»³. ¿Por qué escogí esa metáfora entre las infinitas posibles? ¿Por qué la existencia es un viaje en el agua en el que puede morirse o sobrevivir? ¿Es una angustia de nacimiento la que subyace en esa elección? ¿Fui yo la víctima de un naufragio en otra vida, en un sueño que no recuerdo, en una fantasía que me es inconsciente? ¿Qué importa?, diría alguien. Y sin embargo, sí, porque en ese naufragio no me reconozco, no estoy. Porque en esa escena no me identifico ni como protagonista, ni como testigo, ni siquiera como cronista, y un otro-lector me dice que le resulta recurrente, y al releerme la recurrencia se me hace evidente, asfixiante, sobrecogedora. Y si es autobiográfica debo decir que he vivido sin saberlo.

La idea de que el novelista recoge un montón de piezas para reconstruir un nuevo ser (Pinocho, Frankenstein), pertenece, creo, a la técnica. Cada novelista tendrá la suya y podrá relatarla con todo detalle. Sin embargo el rompecabezas no logra, por sí solo, dar la vida literaria. Sin embargo, ¿qué es un personaje? ¿Cuál es su materia?

Mi mayor ambición literaria es la de crear un personaje que acaparase toda la novela. Con una voz única que se comiera todo el texto. Con una consistencia tan sólida que pareciera ser absolutamente real. Sin embargo, apenas lo concibo, se desvanece. Apenas lo intuyo, se fragmenta. Se deshace sin darme la oportunidad de intentarlo. ¿Quién es ese otro? Por su inalcanzabilidad, su imposibilidad, su presencia lejana, lo reconozco como deseo. El deseo de la escritura. Desear ser-en-el-texto. El texto es una realidad, en una otra escena, que a pesar de su débil materia de papel, aparece como más absoluta. Quizás sea esa la condición del escritor, la que lo diferencia del resto de sus congéneres: la convicción de que en otra escena existe una realidad menos precaria que la propia. Convicción que para mí, y hablo muy personalmente, se origina en la credibilidad que tuve para con los primeros personajes literarios que conocí. En la incontrovertible certeza que se desprendía de los cuentos de brujas y príncipes, en la autenticidad evidente de las aventuras de mis héroes adolescentes que añoro cada vez que una mirada reservada y escéptica invade y perturba mi lectura. Nada me aleja más de un libro que la imposibilidad de creer en él. Nada me aburre más que escuchar en el texto la voz del autor, porque él o ella son, al fin y al cabo, tan inconsistentes como yo.

Quien es-en-el-texto no es el yo del autor sino la voz del sujeto del inconsciente en la relación con su deseo. Y el deseo mueve el texto. Si bien es mudo, habla, y su voz aparece en la fragmentación de la cadena significativa, en aquellos momentos privilegiados en los que el autor calla. O si se quiere, cuando su voz es acallada por el otro.

Ese otro es el protagonista de *otra* escena en la que existe dentro de un estatuto de realidad diferente a *esta* escena en la cual el autor vive su vida

³ Ana Teresa Torres. «El exilio del tiempo», Dos novelas. Mérida: El otro, el mismo, 2005, p. 163.

insuficiente. Esa otra escena está más allá de nuestros afectos y odios, de nuestras alegrías y dolores, de nuestros proyectos y preocupaciones, de la satisfacción y el sufrimiento. Es la escena del goce de la escritura. El otro del texto tiene el privilegio de visitarla, allí donde todo puede ser conjurado y reeditado, porque si bien en el texto no todo es posible, nada es en la escritura irrevocable e irreversible. El lenguaje es circular, infinito, inagotable, y si el relato termina es solo porque muere el autor. Atravesar esa escena es el goce del texto. Asir por un instante el relámpago, el brillo mortífero del goce de la palabra. En ese destello el sujeto de la escritura conoce a su fantasma. Ese otro sin roces con la existencia, cuya condición es la de surgir, y al mismo tiempo perecer quemado en el texto. Un sujeto que no es esclavo de las preocupaciones cotidianas que asaltan al autor, porque no tiene un mañana, no suena para él un teléfono de rutina, no está encadenado a los otros seres a los cuales se ama y se odia, imprescindiblemente. El sujeto de la escritura carece de herencias; no tiene, tampoco, desenlaces. Es en ese momento del texto y nada más. Su presencia tiene la condición de acercarnos al otro del deseo, tocarlo brevísimamente, convertirnos en alguien ajeno, extraño, enigmático, y a veces, opuesto, enemigo e insaciable.

Por eso, a la pregunta inevitable que el otro-lector nos hará acerca de tal o cual personaje, al rastreo de su constitución, responderemos hurgando en la memoria, tratando de encontrar dónde o cuándo conocimos a alguien que nos sirvió de modelo. Dónde leímos aquello que nos guió hasta ese ser ficcional. Y probablemente diremos algo más o menos acertado, más o menos revelador. Un autor debe profesionalmente aprender a dar esas respuestas, con tal de que sepa que no son ciertas.

Vuelvo a una referencia personal.

En la novela de Ana Teresa Torres, simbólicamente, se trata del tiempo. Este último, en el papel protagónico que alcanza, está representado por la figura alegórica del viejo señor Laing, este anciano «sentado en su escritorio, que escribía siempre una palabra inconclusa, y cuya biblioteca contiene referencias místicas»⁴.

El señor Laing, como figura alegórica del tiempo, es una proposición muy aceptable. Lo que no logro saber es ni por qué le puse ese nombre, ni por qué le di una brevísima aparición en una novela que por su contexto no lo incluía, a alguien que no existió nunca para mí, y mucho menos por qué lo envolví en una atmósfera misteriosa, que, a su vez, me trae reminiscencias de algún libro de aventuras para jóvenes de una escritora Blyton, cuyo primer nombre he olvidado. Y todavía más improbable es saber porqué escribí que «el tiempo era como el señor Laing». Ese personaje, muy secundario, señala desde el texto algo desconcertante de lo que no puedo dar cuenta. Y subraya

⁴ N. Barra. Op. cit.

que ese tiempo en el que transcurre su corta vida de ficción, es una escena a la que me he asomado, en la que he transitado como una niña ávida de conocer los secretos de la vida. Escena de la que he sido devuelta, para ser una autora que relee un fragmento sin comprenderlo. El señor Laing, en este texto que ahora escribo, me parece una travesura del sujeto de la escritura para recordarme que no soy del todo dueña de lo que firmo. Y es esta la segunda experiencia que quería consignar. Después de la extrañeza, hay un vacío. Ya la pregunta no es ¿por qué escribí esto?, sino, ¿quién soy?

El autor es alguien con la propiedad de liberar al sujeto de la escritura. Ocurrido lo cual se verá llevado a refrendar ese producto, a medias propio, a medias ajeno. Tendrá frente a sí, en las páginas del manuscrito, un ojo que lo mira y desnuda su impostura. El autor, por obra de la escritura, muestra su vacío. En el texto la voz que habla no es siempre la suya, puesto que no siempre sabe lo que dice, y mucho menos por qué lo dice. Desde afuera releerá cuántas veces quiera lo escrito. A fuerza de hacerlo empezará a amarlo, a odiarlo, a reconocerlo, en fin, como propio. Lo colonizará hasta pensar que siempre fue suyo. ¿De quién más? Pero estará condenado a asumir ese mínimo vacío, esa cámara indiscreta que ha captado a un extraño dentro de sí. Serlo, por un instante, es el goce de la escritura.

PAISAJES DE NOVELA

No podría hablar de mi relación con la novela sin relatar mi encuentro con ella, y ya de una vez he iniciado el tema: para pensar en algo necesito incorporarlo en una narración, historiarlo como suceso, incluirlo en el tiempo; pero, ¿en qué tiempo se lee o se escribe una novela? Más allá de esas horas concretas que señala el reloj, ¿en qué dimensión nos encontramos, cuando estamos allí, dentro de sus episodios? No tengo, por supuesto, una respuesta. Estoy repitiendo la misma pregunta que se hacía una niña: esto que estoy leyendo, ¿cuándo pasa? Esto que dice aquí, ¿dónde ocurre? La infancia es el momento en el que se proponen las incógnitas que nunca llegaremos a comprender. Los adultos, por el contrario, preferimos hacernos preguntas que tengan respuestas.

Puedo, pues, recordar a una niña que creía fielmente en aquello que leía, convencida del poder de la palabra escrita. Aquello que estaba en la página, en los gruesos caracteres de los cuentos infantiles alternados con imágenes, era verdad. No era verdad en mi vida, en mi casa, en mi habitación. Allí, una vez cerrado el libro, no había nada salvo las presencias familiares, pero al abrirlo de nuevo reaparecían los personajes y sus vidas. Debe ser que todo esto existe pero en otra parte –pudo pensar entonces aquella niña–. La lectura –pienso ahora– dividió mi vida en dos dimensiones. Una, la que ocurría todos los días y que me resultaba insuficiente; otra, la que ocurría cuando leía y que me parecía la verdadera, la más importante, aquella de las aventuras de quienes suponía conocer muy de cerca. Una dimensión a la que me proponía llegar algún día, un lugar en el que quería vivir, cuando tuviese el poder de abandonar el que me había sido propuesto. No lo logré, claro está, pero sí he podido mantener a lo largo del tiempo el acceso a estas dos dimensiones que había encontrado en mi infancia. Esta escena fragmentaria y efímera en la que sucede mi existencia, esa otra escena en la que todo ocurre: la vida, la muerte, el sexo, el tiempo, el origen y el destino.

Veo con bastante precisión a una niña leyendo en su habitación a la hora de una siesta que nunca cumplí, mientras a través de unas persianas de plástico verde se delata la luminosidad de la tarde caraqueña. Yo no leía entonces en la conciencia de que me iniciaba en la literatura, mi goce era mayor. Leía en la absoluta convicción de que los libros contenían el conocimiento del mundo. Estaba segura de que todo lo que pasaba en la vida de los adultos, todo lo que yo no sabía y los adultos que me rodeaban no me habían dicho, estaba explicado en los libros. Allí, en aquellas páginas, se encontraba la verdad de la vida, allí se podía aprender todo lo que no se supiera. La consistencia del relato, la autenticidad del texto, debieron de parecerme inobjetables porque nunca se me ocurrió preguntar si los cuentos que yo leía eran verdad o eran mentira. La frontera de la ficción y la realidad me era indiferente. Lo escrito tenía la cualidad de verdadero. Hace poco supe acerca de la noción de verdad estética, la posibilidad de iluminación de la

palabra sobre las parcelas de la realidad no suficientemente esclarecidas, y me parece, cuando leo o cuando escribo, que sigo recuperando a aquella niña. Quiero la verdad, no me importa la dosis de ficción o de realidad porque ambas son fronteras engañosas.

Mencionaré el libro que considero me convirtió en lectora: el cuento «El lobo y los siete cabritos» de los hermanos Grimm. Debe haber sido una larga tarde aburrida de hija única. Estoy sola, en la absoluta compañía del libro de imágenes que me han regalado. Es de tapas de cartón con grandes ilustraciones a color. La narración me sumerge en un estado de pánico, no hay demasiada diferencia entre los cabritos que el lobo devora y yo. Quisiera gritarles que no abran la puerta, decirles que el lobo miente cuando se hace pasar por otro, soy el testigo impotente ante un crimen, ante la violencia, ante el engaño. Creo firmemente que aquello que ocurre es verdad. Tan verdad como la luz que se filtra a través del plástico verde de las persianas. Intento tapar la cabeza del lobo que muestra sus colmillos de los que cae una gota de saliva. Pongo mi mano y el lobo desaparece, la retiro y de nuevo está allí, sin duda mirándome. Continúo con la narración y finalmente el terror cesa. He sido recompensada. El cuento termina bien. El lobo es descubierto, los cabritos se salvan, su madre vuelve; la mía entra en la habitación y me pregunta si he dormido la siesta.

He descubierto el valor de la ficción como representante de la realidad, el relato como capaz de generar una realidad que no es fáctica pero de la cual se desprenden efectos verdaderos, la posibilidad de las palabras de construir un mundo al que pertenecemos sin saberlo. En la ficción se encuentra la otra cara de la realidad. Ya no puedo volver del mundo del lobo al de las hadas, me aburre su falsedad. Estoy completamente segura de que las hadas no existen, sus empresas maravillosas me parecen cuentos para niños inocentes. Su mundo es perfecto, irreal, sublime. En mi elección literaria infantil prefiguro a la novelista que seré. No creo en pretendidos misterios, en intrigas postizas, en la construcción ideal de un escenario que lejos de seducirme me fastidia. El abismo de lo real me ha capturado para siempre.

El otro libro al que concedo un lugar privilegiado es *Little Women* de Louise May Alcott, la primera novela que leí, el primer libro de puro texto sin ilustraciones. Hace unos años, en la biografía de Simone de Beauvoir escrita por Deirdre Bair, encontré que fue su lectura preferida de infancia. Una suerte de validación retrospectiva me recompensaba: Mujercitas no era, pues, un libro para niñas insulsas que derivaban en mujeres más insulsas todavía. Fue una lectura fundamental por varias razones que enumero sin orden de importancia. La primera porque constituyó para mí la prueba del dominio de la lectura sin ayuda de las imágenes para comprender el contenido. La segunda porque había una diferencia evidente con respecto a los cuentos, ¡qué duda cabe!; aquí se hablaba de personas de carne y hueso, cuyos sufrimientos y alegrías eran verosímiles. Las hermanas March vivían en algún lugar de Estados Unidos. La tercera porque en el episodio de la muerte de Beth pude

presentir la próxima desaparición de mi madre, y por último, porque la protagonista, Jo, tenía el perfil de la mujer que yo quería ser. Por qué, no lo sabía entonces, pero aquella novela me había abierto un nuevo campo; un libro era también el terreno del que podían surgir identidades no poseídas. Un relato no servía solamente para conocer las escenas invisibles de la existencia, servía además para ser otra. Para entrar en una dimensión distinta, la del deseo.

Las novelas fueron sucediéndose en una cadena que parecía —y en verdad es— infinita, y con ellas la multiplicidad de paisajes y de tiempos que mi vida no tenía. ¿Dónde quedaba la cabaña del tío Tom? ¿Fue esa imagen, la de la esclava que con su hijo en brazos atravesaba un río helado cuyos pedazos se rompían, dejándola caer, mientras se escuchaba el ladrido de los perros que la perseguían, la que se impuso en un episodio similar de una novela que escribí tanto después? Y mi amigo Tom Sawyer, ¿en qué río se bañaba con Huckleberry Finn?, en el Mississippi. ¿A dónde viajaba mi admirado Miguel Strogoff?, a Vladivostok. ¿En qué ciudad sufrían David Copperfield y Oliver Twist?, en un lugar húmedo y frío como Londres. ¿En qué corte se alternaban el príncipe y el mendigo? ¿En qué lugar del Caribe se escondía la isla del tesoro? ¿Era malo o bueno Sandokan? ¿Por qué me hacían sufrir tanto los niños de *Corazón*? ¿Tendría yo alguna vez que recorrer el paso de los Apeninos a los Andes?; de Italia a Argentina, países lejanísimos, los de mi querido tamborcillo sardo. ¿Y quiénes eran, después de todo, los sardos? ¿Dónde morían las maestras tuberculosas de aquellos niños? ¿Acaso en Chacao, la *Little Italy* caraqueña, cuando yo acompañaba a mi abuela a hacer el mercado? No, en lugares como Perugia o los Abruzzi. ¿Por dónde cabalgaba el último mohicano?, en un bosque de búfalos, probablemente cerca de la casa de Roy Rogers y Hopalong Cassidy, mis amados vaqueros. Los crímenes que investigaba Hércules Poirot, ¿no eran en el Orient Express o en Egipto, el país de Sinhué? ¿Exactamente dónde se encuentra el país de Alicia?, la película más terrorífica que he visto jamás. ¿Sería yo alguna vez amiga de Guillermo Brown? Y el pueblo de la pequeña Lulú, ¿a qué estado de la Unión pertenece? El mundo era como decían los libros. Inmensas estepas, profundos desiertos, larguísimos ríos, extensos bosques de abetos nevados, ciudades de neblina, mares infinitos, o estrechas buhardillas donde se escondía Anna Frank.

Me gustaban mucho los relatos orales que escuchaba a mi familia, pero no hubiera podido decirles que sus conocimientos eran, si se quiere, muy escasos. ¿Había mi abuelo ido a Siberia? ¿Había mi padre viajado veinte mil leguas en submarino? ¿Conocía mi madre la Malasia? ¿Habían mis tíos visitado Bagdad, ciudad natal de Aladino? No, sus recuentos eran apenas el reflejo de la universalidad de la literatura, y la literatura era el resumen de la vida y del mundo. Las novelas, y por supuesto, el cine, me han proporcionado siempre ese don extraordinario de poder estar en distintas partes a la vez, de tener muchas vidas en poco tiempo, de sufrir tantas desdichas en una tarde, de

conocer cuántas maneras hay en el mundo de vivir. Por el contrario, mi existencia estaba diseñada de acuerdo a patrones previstos por un dios ajeno.

Esta niña observó que los hombres —y me estoy refiriendo a los sujetos de sexo masculino— poseen una capacidad de traslado muy superior a la de las mujeres. ¿Equivocada? Quizá, pero yo estaba segura, cuando leí *La isla del tesoro*, que jamás sería autorizada para viajar en un barco de piratas, y que tampoco me permitirían jugar con Huckleberry Finn. No creo que Miguel Strogoff me hubiese aceptado en su trineo tirado por perros y era más que improbable que pudiera escalar las montañas del Kilimanjaro con Deborah Kerr y Stewart Granger. ¿Una niña en las tabernas donde se emborrachaban los piratas de Stevenson? ¿Sugerir que quería acompañar a un capitán de quince años? Ni soñarlo. ¿Viajar al castillo de Kafka, detrás de lo que antes se llamaba «la cortina de hierro»? Jamás. La literatura, supe después, estaba llena de bares, de burdeles, de encuentros peligrosos, de seres azarosos, de hombres solitarios, de soldados que morían en guerras incomprensibles, de *mujiks*, de mujeres adúlteras. ¿Sería yo, una muchacha caraqueña, invitada alguna vez al castillo de los Guermantes? ¿Navegaría alguna vez en el río de Quiroga? ¿Aparecería en mi vida algún hombre como el lobo estepario? ¿Cómo decir que me hubiese gustado secar el sudor del joven que enterraba a su madre en Argel, cuando me parecía haber caminado con él en el desierto?

Las novelas fueron mi mejor recurso de desplazamiento para conocer, bajo otros designios, a tantas personas como transitan por sus páginas. De resto, la vida era cotidiana, un tanto aburrida, desde luego monótona, y solo quedaba intentar encontrar en ella los vestigios de la vida con mayúsculas que, estaba segura, existía, pues estaba escrita. De la autenticidad evidente de las aventuras de mis héroes de papel, me queda una añoranza fácilmente transmutada en mirada escéptica: nada me aleja más de un libro que la imposibilidad de creer en él.

Aunque sería largo y obstinado intentar un recuento de lecturas, salta entre ellas un nombre que no podría evitar: *Rayuela*. Por fin alguien había escrito una novela en la que no tenía ninguna duda de que allí adentro hubiese querido vivir, y me parecía entonces, era posible vivir. *Rayuela* era, por una parte, la novela más parecida a la vida, tal como me la imaginaba yo por aquellos días, una novela habitable, y por otra, una novela completamente distinta a todas las que hasta ese momento había leído. Era posible jugar en la escritura, los serios autores que conocía no me habían enseñado ese vértice; sus personajes parecían tener vidas tan sólidas, tan definitivas, y las que yo iba conociendo, tan fragmentarias, tan inconsistentes. La relación entre la literatura y la vida, hacer que la vida pareciese una novela, escribir una novela que se asemejase a una vida. La novela, además, es un género que de por sí se parece mucho a la vida. Es sucio, abigarrado, en tono *pastiche*. En una novela caben personas y circunstancias disímiles, nada aparece en la pureza. En ella se puede pensar, amar, hacer chistes, recordar algo, imaginarlo, burlarse, compadecerse, conviven el sufrimiento y la dicha, los malos y los buenos. Se

puede introducir una nota de un periódico, de una carta, de una canción, de una película, una cita de un libro, un paisaje entrevisto, una memoria brumosa. La vida me atrae en su diversidad, no sabría encontrarle otro espacio mejor.

No podría explicar por qué la vida me ha parecido siempre invisible, por qué he tenido siempre la impresión de que lo que sucede a nuestros ojos, aquello de lo que podríamos dar cuenta inmediata, es solo, recordando a Freud, la punta del *iceberg*. Las novelas me parece que hablan de ese transcurso invisible, en ellas sí puede ser traspasado cierto achatamiento que envuelve y oscurece el corazón de la existencia; en todo caso, la novela es para mí una manera de contar la vida, y hay tantas maneras de hacerlo como registros tiene la existencia. Lo que me interesa de una narración no es que me aparte del mundo que es, sino que me explique cómo era y yo no lo sabía.

Por ello necesito volver a un nombre y a un momento que dejé atrás. Anna Frank. El libro llegó como todos los otros. La historia venía envuelta en la misma apariencia de relato, es decir, parecía una historia que pertenecía a ese otro lado de la frontera en el que me gustaba vivir, pero, desde luego, también volver. La lectura del diario de Anna Frank marcó una ruptura. En primer lugar, la portada del libro no mostraba una risueña ilustración como las de la Colección Juvenil Cadete, sino la fotografía de una persona de verdad, más o menos de mi edad, y para colmo, con mi nombre. Los cuentos infantiles me habían convencido de que la infancia no es el mejor de los mundos posibles, pero ahora estaba segura: los adultos, es decir, los seres humanos, no eran confiables. Anna no tenía nada que ver con Hansel y Gretel, o Pulgarcito, ni La Bella Durmiente, ni Piel de Asno o Cenicienta. La crueldad de los poderosos, fuesen brujas o hadas malignas, reyes injustos y envidiosas hermanas, hablaban de niños arrojados a su suerte y a las malas sorpresas del destino, pero a pesar de ello, el orden de la literatura y el de mi propia vida me devolvían a una coherencia, a una recomposición de las cosas. El final de la lectura conducía generalmente a un consuelo. Anna Frank no. Anna Frank esperando a sus perseguidores en la buhardilla que mucho tiempo después visité, era la prueba de que cualquiera estaba a disposición del horror. Con ella no cabían ambigüedades. Leerlo fue, en cierto modo, una despedida de la infancia.

Así pues, las fronteras entre placer, conocimiento, explicación, sentido, aprendizaje de la vida, imaginación, han sido muy borrosas en mi experiencia de lectora, y necesariamente deben serlo en mi oficio de escritora. Leo y escribo en busca del sentido perdido. Una historia, hasta la más banal, tiene un cierto significado, hay un más allá de las palabras que se desprende de lo dicho, hay en ellas una cierta explicación del mundo que me conforta. Leer es para mí un ejercicio de reflexión, la historia debe llevarme a alguna parte, a alguna conclusión, si se quiere, a algún aprendizaje. El sinsentido que subyace a la existencia humana me parece ese hueco negro por el que se escapa el universo. Puedo comprender la muerte porque la vida de una persona solo se

concede totalmente después de que ha terminado. Pero el sinsentido cancela la palabra, cancela la existencia; la vida sin sentido me resulta intolerable.

Escribir una novela me parece una manera de darle sentido a la vida, en tanto recoge los fragmentos inacabados, inútiles y desperdigados para ordenarlos en el papel; sostenerlos dentro de una coherencia propia que les concede el texto; inscribirlos en un universo en el que, por pequeño que sea, algo significan. El hecho de que las circunstancias que se relatan no hayan sucedido en forma fehaciente y no provengan de un protocolo mnémico concreto supone un acto de creación, pero lo representado tiene para mí el carácter de interpretación de una experiencia que flota en algún lugar de la memoria. En el lenguaje los personajes y sus relatos adquieren un peso mayor que el que tienen las personas y sus vidas. El lenguaje asegura una mayor consistencia que la fugacidad de la existencia. Eso, al menos, cree un escritor. De todos modos, la memoria no es un hecho de comprobación ni un archivo de verificaciones. Puede, por supuesto, rescatar circunstancias verídicas pero es, fundamentalmente, un discurso acerca de esas circunstancias. Es también un tipo de ficción con la que soportamos el vacío de lo real. Los enlaces entre un territorio y otro son, pues, de difícil separación. ¿Cuánto hay de verdad verificable en la reconstrucción de la memoria? ¿Cuánto hay de ficción inexistente en la invención? Lo más que puedo decir acerca de mí misma es que en las novelas que escribo hay elementos cuyo origen podría localizar, y apuntar hasta dónde tal personaje existió, hasta dónde le di unas circunstancias que imaginé. Pero, probablemente, cuando creo estar recordando, estoy inventando, y donde creo inventar, recupero una vivencia olvidada.

De una novela, son los personajes lo que más quiero, y al mismo tiempo, lo más extraño. Son aquellos que pongo a vivir, a sufrir, a morir, a contar, a convivir. La construcción del personaje representa, posiblemente, el mayor grado de alienación que el novelista sufre durante el proceso de la escritura. En algunos momentos me sentiré perdida entre los bordes que separan la vida de ficción de la existencia concreta, tentada de identificarme con mi fantasma textualizado. Sufriré por él o por ella, tratando de darle un mejor destino, o me divertirán sus aventuras y quisiera compartirlas, o ejerceré el sadismo que me permite matarlo, torturarlo, enloquecerlo. Podré dejarlo a medio camino en una página cualquiera, y hacerlo desaparecer impunemente. O llamarlo al tedio, a la tristeza y la rutina. Jugaremos, en fin, a la dialéctica del amo y el esclavo. Yo, convencida de ser el amo, y el personaje, un esclavo que en silencio espera su redención, hasta que, inadvertidamente, retome su destino, y le dé un vuelco imprevisto a los acontecimientos, al que ya no podré sino someterme. Pero, indefectiblemente, debo creer, aunque sea por un instante, en su veracidad, obligada como estoy a sostener la responsabilidad de su existencia literaria.

Tengo la impresión de que escucho hablar a los personajes. No podría decir si es un hábito, un método adquirido a partir de mi oficio de

psicoanalista, o al contrario, si llegué a ser psicoanalista por haber desarrollado el hábito de escuchar. En todo caso, confieso que la niña de la que vengo hablando ha tenido siempre la mala costumbre de escuchar conversaciones de extraños en cualquier parte, un café, un autobús, la cola del cine, una sala de espera. Me interesa cómo habla la gente, qué expresiones utiliza, qué cuenta, cuáles historias pueden inferirse de un fragmento de su conversación, qué hipótesis acerca de sus vidas pueden derivarse. De esos fragmentos, de escenas cinematográficas, de lecturas, de vivencias propias o atribuidas, de las vivencias atribuidas a los otros, se constituye la materia ficcional de mis novelas. Me siento absolutamente incapaz de sentarme a escribir diciéndome a mí misma: «veamos, inventa algo». Es al contrario, me siento a escribir porque una voz me está llamando y pide que la consigne. Esa voz comienza por una frase, un breve comentario, una imagen visual o auditiva del personaje, y a partir de allí se desencadena su construcción. Me parece que alguien me está dictando y que lo que estoy escribiendo no es exactamente lo que quería escribir. El personaje se va imponiendo con su propia lógica, con su propia voz, y de alguna manera me va creando la obligación de obedecerlo. Puede ocurrir también que un personaje produzca a otro, que busque compañía, que introduzca a aquellos con quienes necesita compartir su existencia. No todos los personajes nacen de mi propósito.

Con respecto a ellos, los personajes, dos hipótesis. La primera, la más común, la del doble. El otro-lector intentará adivinar en los personajes las trazas del autor. Los disfraces con los que ha revestido su identidad; dónde se esconde y cuál voz es la suya. La segunda es la del testigo; de qué voces da cuenta el escritor, qué discursos ha recogido en su existencia, en sus lecturas; con qué fantasmas carga y qué expresión quiere darles para que puedan, por fin, hablar. Me reconozco en ambas proposiciones. No dudo de que, de vez en cuando, algún personaje diga algo que yo pienso o quiero decir, y es innegable que en algún episodio esté representado un momento de mi vida. Pero también lo contrario; que un personaje, una voz, una escena, una situación, sea la ficcionalización de mi deseo. La posibilidad de ser otra, en otro registro, en otra contingencia. De abandonar, por un momento, la pesada carga de ser siempre uno mismo, y ser-en-el-texto. Así es para mí el goce de la escritura, no muy distinto al de la niña importunada por sus tareas cotidianas cuando quería ser el gato con botas.

Pero, al fin y al cabo, ¿para qué escribir una novela?, ¿para qué suscribirse en ese viaje tan largo de desenlaces tan imprevisibles? La novela como un viaje. No puedo resistir esa metáfora porque es la que me impuso mi propia experiencia, la que tuve cuando terminé mi primera novela. La sensación de haber realizado una travesía del mar, de haber llegado a la otra orilla, de haber sobrevivido el pasaje. De haber arribado no solo yo, sino también mis personajes, de haberlos transportado en un barco de palabras. Así me pareció, así experimenté la alegría del que llega sano y salvo a un puerto desconocido. El desenlace de la novela, sea cual sea el que hayamos

querido darle, es la culminación de la aventura, no de la anécdota. La anécdota tiene infinitas posibilidades, y siempre una puede dar lugar a otra. En ese punto final también yo culmino una aventura personal. También escribo mi autobiografía y doy por terminada una secuencia de mi vida. Esa novela es parte de mi propio tránsito y no seré la misma después de haberla escrito. Pretendo decir con esto que, al comenzar una novela, quiero escribir el mundo, y al finalizarla me he escrito a mí misma. Allí queda lo que he tratado de comprender, lo que he intentado rescatar del sinsentido; el mundo se queda en el mismo lugar.

En cualquier caso he sido fiel a la niña de la que hablé al principio. Ella sentía sin poderlo poner en palabras que estaba perdida en una inmensidad de circunstancias, de imágenes, de personas, y que toda esa inmensidad también estaba perdida. Más aún, concibió un deseo inexplicable: que alguien hiciera una película con todo lo que ocurría, desde el principio, en el registro absoluto de todo cuanto existía, o ella pensaba que existía. Y olvidó ese deseo. Pasado el tiempo se encontró a sí misma en la capacidad de poner en palabras lo que veía, lo que escuchaba, lo que pensaba y lo que pensaba de lo que los demás pensaban. Pero nada de eso conducía al registro absoluto, la niña había confundido registro con sentido, pensó que todas las cosas juntas hacían una historia y no era así. De esa inmensidad no quedaba casi nada y lo único que podía hacerse con ella era estar pendiente de recoger mínimas piezas que caían cerca, casi que por casualidad. Disgregadas ya no eran reconocibles, no decían nada, y por lo tanto el trabajo era construir una escena otra donde ocurrieran, no en esta vida que transcurre todos los días, sino en la otra, la que pasaba en otra parte, en esa misma otra parte donde el lobo se come a los cabritos, donde viven Jo y sus hermanas, y un largo etcétera de acontecimientos invisibles. Allí pueden de nuevo ocurrir y el asunto es inventarles la ocurrencia.

Esto ha sido de vital importancia para la niña en cuestión porque no solamente la vida, fracturada en sus innumerables pedazos, pierde sentido. Ella, cuando sintió el pánico del desvanecimiento del mundo, no había sino percibido la mitad del problema. La otra mitad era mucho más aterradora y toma mucho más tiempo experimentarla. El mundo no se sabe si se desvanece o no, quien se desvanece es cada uno. La vida, a medida que pasaba, le fue pareciendo más y más inasible. Ella misma fue haciéndose inasible para ella misma. Necesitaba, pues, un personaje que le diera consistencia. Necesitaba un texto que le diera sentido. Y empezó a contarse una y otra vez su vida, ya no era una niña, por supuesto. La vida, contándosela uno mismo, se transforma en jornada. De resto, ¿qué quedaría que no fuesen acontecimientos aislados, sentimientos que según pasan resultan insólitos, imágenes sin rótulo? En cambio, convirtiendo al precario yo en protagonista, en la heroína de las aventuras, todo adquiere un sentido, un cierto sentido. Así, de una anécdota a otra, de un relato a otro, de una representación a otra,

la protagonista va construyendo un trayecto de tantas circunstancias dispersas.
Y de allí a escribir una novela, no hay más que un paso.

CONVERSACIÓN CON JULIO ORTEGA

Julio Ortega: Para empezar, Ana Teresa, quiero preguntarte por las circunstancias en que escribiste la novela. ¿Cómo se te planteó el libro, y qué problemas y soluciones encontraste en ese proceso?

Ana Teresa Torres: *El exilio del tiempo* es un libro que yo escribí entre 1984 y 1985, y la base de donde yo partí era, como me imagino que parten la mayor parte de las novelas, de fragmentos, de episodios, de situaciones, escenas, relatos, que en ese momento no estaban organizados; yo no tenía un plan exactamente de cómo era la novela, creo que en ese momento yo no tenía ningún plan, para decir la verdad. Creo que el plan de la novela, o la idea de estructurarla y organizarla, fue algo que surgió desde los propios fragmentos; fue como intentar que los fragmentos produjeran una unidad, que no sé si realmente tienen totalmente. Creo que en novelas posteriores yo me planteé la idea de un plan previo, pero no en esa novela, que es la primera que escribí; antes había escrito algunos cuentos, no muchos y sobre todo episodios. Ahora, en tus comentarios tocaste mucho el tema de la identidad en la novela, y yo me estaba preguntando cuál era mi estado de ánimo, cuál era mi idea entonces; bueno, creo que en ese momento yo estaba muy impactada por la Venezuela de los años setenta, porque hubo un cambio muy importante de la sociedad venezolana después de los años sesenta, que creo que se formó en los setenta y que se ha venido continuando hasta hoy. Esos cambios se habían producido dentro de la sociedad en todos los niveles, y por eso surge la idea de la identidad, la idea de evocar la memoria, como tu dijiste, para construir la identidad; la memoria, en el sentido de reconstruirme yo misma, es decir, quiénes somos, dónde estamos. Y, en cierta forma, mi personaje es un poco la etiqueta de los años setenta, en el modelo de sociedad que se ofreció; lo que pasa es que económicamente el modelo fracasó y ahora estamos en lo que estamos, pero ese era el modelo propuesto. Generacionalmente yo pertenezco a los sesenta, y estaba muy impactada por el fracaso de todo lo que significaba la utopía de los sesenta y en qué nos habíamos convertido, en una cosa completamente desvanecida desde el punto de vista de esos ideales; eso era para mí lo más importante.

O sea, que la novela nace más bien de una necesidad de esclarecimiento. ¿Y cómo se va imponiendo el placer del cuento en esa armazón crítica de revisiones?

Bueno, porque hay un placer del relato, a mí me gusta relatar; hay escritores que no les gusta relatar, que no les gusta la anécdota, a mí me gusta la anécdota y yo disfruto, en la lectura de una novela, mucho de la anécdota. Entonces, hay un placer en cada una de esas historias, porque la novela yo diría que es hiperanécdótica. Hoy en día me parece que está excesivamente saturada de anécdotas. Yo siento un placer en hacerlo, el placer de relatarlo y, además, la estructura un poco va en ese sentido, porque las anécdotas se las relatan unos a otros. Hay generalmente alguien que le cuenta el cuento a otro.

Y cuando escribías estos fragmentos, ¿se fueron armando en este contar dentro del cuento, o fuiste organizando un plan sistemático de unos personajes primero y otros después?

Busqué un cierto orden histórico, cronológico, que me diera un poco de estructura. Es un ordenamiento que no está respetado siempre aunque sí lo está internamente; lo hice cronológico en la historia, pero no lo es narrativamente. Después lo intercalé un poco siguiendo una cierta forma asociativa, una sensación de que el cuento rodaba de esa manera.

Fluye muy bien el cuento, se lee muy bien, las secuencias van armándose con vivacidad.

Lo que guiaba al relato era el orden cronológico, la secuencia histórica que empieza en la época perezjimenista, los sesenta con la lucha armada, luego los setenta, a los que yo le di bastante importancia; y hay muchos saltos, aunque el siglo XIX no lo toqué demasiado.

¿Tenías también el propósito de hacer una novela cuyo centro estuviera ocupado por la experiencia femenina venezolana? ¿Había una intención crítica o fue apareciendo el tema con los personajes?

Yo creo que fue apareciendo. Tú hablaste del asunto de la voz y de la escritura; pienso ahora que aparecían porque me parece que parten de mi experiencia, que la voz de la mujer no tiene nunca espacio; o quizás, en las mujeres de esas generaciones no tenía un espacio, y es una voz siempre oculta, una voz que está siempre debajo. Yo le di un papel más relevante, porque ellas son las que cuentan, los hombres no lo hacen, vienen en las cartas o en los diarios; pero esta voz es más protagonista porque está hablando.

¿Y cómo se fue armando el personaje central, la joven, la narradora que va articulando el relato?

Yo la vería como un testigo. Por eso es que el personaje central no tiene nombre, pero tampoco tiene un argumento; o sea, su vida no es relatada, quizás hay algunas anécdotas que parcialmente la tocan, pero la idea que yo tenía era la de un testigo, de alguien que puede ver y, de alguna forma, juzgar o presentar; pero que trata de mostrarle a otro lo que está pasando, no su propia vida, sino un espejo de cosas que registra desde su óptica.

¿Qué dificultades te presentó el relato? ¿Fue más complicado de manejar por su misma fluidez?

No, lo más difícil de manejar era lo que yo llamo armar el rompecabezas. Yo creo que eso es lo más difícil dentro de una novela, de cualquier novela, porque de pronto hay episodios de los que puedes estar más o menos convencido, pero el problema de una novela no es un episodio; es decir, la novela no se puede basar en dos o tres cosas que estén bien; es un edificio, y todo el edificio tiene que sostenerse. Por eso, lo más difícil es cuando empiezas a armar las piezas que sobran, piezas que no pegan, piezas que se repiten, que son incongruentes.

Y al mismo tiempo, la novela es un árbol genealógico, otro principio de orden.

Yo lo hice así creo que para no perderme dentro de los cuentos y de las épocas; para recordar quién estaba casada con quién. Es decir, yo armé la

novela a partir de los personajes, aunque todo era modificable porque, al fin y al cabo, es una narración. Me tomó alrededor de dos años escribirla. Este modelo genealógico, por lo demás, venía de mi propia observación, de mi familia y de familias de otras personas; un poco, como creo que uno toma los personajes, o yo los tomo así. O sea que son aspectos de distintos personajes que se condensan y producen uno.

Quiere decir que los personajes de esta novela tienen antecedentes en la realidad, son posibles. ¿Hay alguno que sea solo imaginario?

Fíjate, yo creo que no hay nunca un personaje que sea totalmente imaginario; no creo que haya un personaje solo imaginario, o sea, que el ser humano no puede imaginar algo desde cero, no es posible psíquicamente. Pero, digamos, puede ser más o menos imaginario. ¿Quién sería totalmente imaginario?; el más imaginario debe ser el muerto, indudablemente, el personaje que habla muerto.

También está el señor Laing, que no tiene un referente para mí, ni tampoco tiene una explicación; me parece ahora que es como el sinsentido. Aunque de pronto remite a un psiquiatra muy famoso, de ese nombre, quien no tiene nada que ver con la novela.

También se puede decir que es un personaje que la novela crea para terminar. Lo más difícil de terminar una novela llena de historias familiares (es casi un siglo) debe ser, imagino, terminarla imparcialmente. Pero, ahora que mencionas la psiquiatría, no podemos olvidar tu profesión de psiquiatra; ¿dirías que las historias de vida en la novela tienen alguna relación con la práctica analítica de los relatos de vida?

Sí, bueno, sí tiene importancia, yo creo; en el sentido de que yo tenía, sobre todo en ese momento, que era un momento en que yo trabajaba muy intensamente en la práctica, tenía, digamos, como modelo de mi trabajo el escuchar el relato de otro; y escuchar el relato de otro para darle un sentido a ese relato y para integrarlo dentro de otra cosa, digamos, dentro de un esquema de comprensión. Entonces, creo que ese modelo yo lo tenía por una experiencia de trabajo, una experiencia de formación.

Una frase que citas en la página 154: «Chivo que se devuelve se esnuca». ¿Se «esnuca» ocurre por desnucá?

Sí. Pierde la cabeza. Por eso, una vez tomada la decisión hay que seguir adelante.

Pero Marisol, que es la que más adelante quiere seguir, me pareció también el personaje más literario.

Ese es un personaje muy ficcional, pero era una suposición de que ella ideológicamente debía entrar en lo que fue la lucha de los sesenta; y debía entrar en una posición de izquierda que ella misma, después, va de una forma perdiendo.

Evidentemente aceptarías el calificativo de novela política para El exilio del tiempo.

Sí, sí lo aceptaría. No es una historia fabulada. Creo que tengo un concepto muy claro de eso, porque tuve una gran amistad personal con

Francisco Herrera Luque, y tuvimos la oportunidad de conversarlo; la historia fabulada sería, por ejemplo, si yo tomo a Juan Vicente Gómez y fabulo lo que es la vida de Juan Vicente Gómez, es decir, deformato la historia al incluir elementos de una ficción que yo supongo le va a dar más realidad que la que pudiera darle un texto historiográfico; pero yo no pongo los personajes históricos, está la dictadura de Gómez como un hecho historiográfico. En el caso de mi novela, la dictadura de Pérez Jiménez es un hecho histórico, pero yo no invento al personaje de Pérez Jiménez, yo no le doy nada a fabular a Marcos Pérez Jiménez, sino que consigno los efectos que tuvo la dictadura en un personaje de ficción. Entonces, en ese sentido la historia no está tocada, la historia está, digamos, atrás, atrás de la ficción ocurriendo. Por cierto, me pasó una cosa muy graciosa; un lector de la novela me dijo: «Usted metió allí a mi abuela»; yo me quedé paralizada, le dije: «¿a quién?»; y me dijo: «Flor de María Gómez, porque yo soy nieta de Flor de María Gómez»⁵. Estaba encantada.

Me da la impresión de que la novela postula que la única libertad posible de la mujer es la cultura, porque es la única fuerza que es más poderosa que la mecánica social, ya que la socialización convierte a las mujeres en seres que perpetúan el sistema que las esclaviza. Pero ¿quiénes son las mujeres que rompen el sistema? Una que quiere ser pintora, otra que quiere dedicarse al teatro y la que, al final, va a escribir una novela. Son tres gestos de mujeres artistas. Todas han fracasado, menos la última, que finalmente escribe su primera frase; yo creo que es formidable esta idea de que la novela termine con la primera frase de una próxima novela que no está aquí; o sea, que esta novela, de la cual ella ha sido testigo, le ha construido su identidad para liberarla y, al final, esta frase es la prueba de que va a tener una vida propia. ¿Estás de acuerdo?

Sí, sí, muchísimo. Quiero decirte que un autor que a mí me gustó mucho, que disfruté enormemente, cuya novela yo tenía en un sentido de modelo, es Alfredo Bryce Echenique y *Un mundo para Julius* que era muy cercana a nosotros. No estoy segura de que la aristocracia peruana sea similar a la burguesía venezolana, creo que tampoco son parecidas; pero indudablemente en esa novela se descubre que son mundos muy próximos.

⁵ Se refiere a una de las hijas de Juan Vicente Gómez que aparece en la novela en un episodio cuya veracidad no puedo comprobar.

CONVERSACIÓN CON MARÍA RAMÍREZ RIBES

María Ramírez Ribes: *Una vez te escuché hablar de la escritura como el ejercicio de dar sentido y encontrar una verdad a los desechos de la vida. ¿Podrías ampliar esta idea?*

Ana Teresa Torres: Dice Borges en *Funes el memorioso* que recordar es un verbo sagrado, y la memoria «un vaciadero de basuras». La tarea del que recuerda es similar a la de quien hurga en el vaciadero de lo inútil, de lo desechado, de los residuos. Se entra en ese basural a recoger lo que han dejado allí para dignificarlo, para darle un lugar honroso, para vivificarlo. En ese sentido, es sagrado. El novelista contemporáneo puede escribir desde cualquier lugar, desde cualquier momento, y esta libertad produce vértigo. No hay nada imposible en materia narrativa y ese abismo es como el que define Borges en la memoria absoluta de Ireneo Funes: el temor de escribir «un inútil catálogo mental». Ese es, para mi modo de ver, el mayor riesgo de la escritura contemporánea, la sensación de que cualquier cosa puede escribirse, de que cualquier tema es igualmente válido o banal, de que cualquier perspectiva es igualmente legítima o insuficiente. No puede ya pedírsele a la novela que abra nuevos campos a la fantasía o a la imaginación porque vivimos en un mundo de innovaciones perpetuas. Somos como Funes, los predestinados a tener una percepción absoluta, una información total, y como tal cosa no es posible, sufrimos el despojo de que la existencia transcurre ante nosotros, pero tanta y tan rápida, que no sabemos de ella. Apenas nos toca, nos abandona.

Esa información total va dejando en el basural de los residuos toneladas de acontecimientos sinsentido, va despojándonos de la historia que transcurre todos los días, va situando al ciudadano en la posición de espectador fragmentario que no puede interpretar su tiempo. Por este acceso es que me parece interesante escribir contra el olvido. Rememorar, volver sobre lo sucedido para ver si en los intersticios aparece un sentido.

¿Sería ese el papel de la novela?

Quien escribe novelas no puede centrar su interés en contar de nuevo los hechos ya reseñados, esto sería una repetición absolutamente inútil. Si va al basural, va buscando los desechos, los escombros, los desperdicios. Y va buscando darles un sentido. Va buscando una cierta verdad. No una verdad «verdadera», sino una verdad de reconstrucción, una verdad de sentido, una verdad estética. Personalmente lo que me interesa contar, lo que me interesa reconstruir, y lo que busco en los vestigios de ese basural, son los temas de orilla, de borde, los temas que se olvidan, que se desechan. Por supuesto que la vida de las mujeres es casi siempre una vida en las orillas porque no ha sido suficientemente centrada en el discurso. Pero no es el único caso. Me interesa esa cuota desperdiciada de la existencia que se va perdiendo y muy especialmente el tema del fracaso.

¿Por qué el fracaso?

El fracaso me parece que puede convertirse en una palabra subversiva porque todo está orientado en función del logro, del éxito, del triunfo. Todos

nos avergonzamos de no triunfar y el discurso social trata permanentemente de borrar el fracaso de sus proyectos y de minimizar la cuota de sufrimiento y de dolor que cuesta ese fracaso.

Quizá por ello, la escritura como uno de los posibles escenarios en los que se plantea la recuperación, no ha procedido en la novelística venezolana reciente por la vía de la denuncia, o de la presentación de hechos históricos concretos. Ha seguido más bien un trabajo de tela de araña, de pequeña excavación, de recuerdos mínimos –falsos o ciertos– de representaciones de época o personajes –históricos o ficcionales–, de reflexión interiorizada de lo que fue, o de lo que pudo ser. El novelista se sitúa como el testigo angustiado de un desmoronamiento semántico, como si temiera la pérdida, no de lo ocurrido que pertenece al pasado, sino, precisamente, del mismo presente despojado.

Vagas desapariciones presenta la historia de unos seres que parecieran estar incapacitados para reponerse del fracaso, o mejor dicho a las dificultades de la cotidianidad. ¿Por qué escogiste este tema? ¿Crees que existe algún tipo de fatalismo que impone la sociedad o es más bien falta de determinación en vencer los obstáculos?

En verdad pienso que toda existencia conlleva una buena dosis de fracaso. Es una postura, si se quiere, filosófica. La aspiración de plenitud y la imposibilidad de la misma están en el corazón de todos. Sobre esa fisura, ese desdoblamiento, creo que todos nos constituimos, y es un punto de mira interesante para un novelista. La ética contemporánea es una ética del éxito, para el cual hay siempre un *know-how*. Cómo hacer amigos, cómo hacer dieta y tener un cuerpo escultural, cómo ser feliz, cómo ser eficiente, cómo ser una buena ama de casa, una buena madre, cómo vencer el colesterol, etc. No hay otro paradigma que el de buscar algunos ideales de felicidad o éxito que nos impone la cultura mediática; la cultura del éxito es una suerte de religión para un mundo sin dioses. En *Vagas desapariciones* hay una propuesta diferente. La propuesta de que los seres que están encerrados en el pequeño universo de una clínica de enfermos mentales logran una cierta felicidad personal fuera de ese mundo que les propone metas que no pueden cumplir, por eso los capítulos correspondientes se titulan «La felicidad detrás del olvido», es decir, la felicidad a la que se puede llegar si se olvidan los patrones de la cultura del éxito. Hay en esto una metáfora, y es que todos, aun cuando vivamos dentro de un entorno de cierta prosperidad y satisfacción de nuestras metas, existimos también dentro de un pequeño mundo en el cual nos protegemos de una intemperie muy hostil.

En esta novela parece decirse que la locura no está solamente en el interior de los psiquiátricos sino también fuera de ellos. ¿Lo piensas así?

La novela tiene, como todas las que he escrito, una respuesta crítica que es mi mirada hacia el mundo. Ese fracaso que lleva a los personajes de la novela a estar encerrados en una clínica psiquiátrica está causado en las razones mismas de la sociedad. Lo que quería subrayar es que esos personajes son personas bastante normales. No son unos seres enfermos, degenerados,

incapaces. Son como todo el mundo, solo que unos tenemos más posibilidades de luchar y otros menos, pero no creo que sea un problema de voluntarismo sino de opciones, de coyunturas. En cierta forma, yo concibo esta novela como una metáfora del fracaso. La clínica psiquiátrica es un depósito en el cual la sociedad encierra su locura para tener la sensación de que la controla, de que el sufrimiento está guardado en alguna parte. Es un depósito de nuestros fracasos, del fracaso de la sociedad misma en generar el bienestar para los individuos.

En tus siguientes novelas, Malena de cinco mundos y La favorita del Señor⁶, parecen haber cambiado el escenario y dirigirte más hacia un tema erótico y amoroso. ¿Por qué?

Efectivamente, estas dos novelas se sitúan mucho más dentro de la construcción de un personaje femenino y las relaciones con la vida erótica. En cierta forma esto estaba anunciado en las anteriores, sobre todo en *El exilio del tiempo*, que es mi primera novela, y en *Doña Inés contra el olvido*, porque en ambas es muy significativa la voz femenina. El tema de la condición femenina me interesa, por razones obvias, y *Malena...* está dedicada enteramente a ella. En la novela se presenta un cierto recorrido histórico de la mujer occidental hasta el presente, en donde la protagonista sufre las contradicciones que la sociedad le presenta a la hora de definir cómo es esa condición, cómo son las relaciones con el género masculino, y cuáles son los cambios que se han producido. Es una novela tratada con humor, pero que conserva la visión crítica de las anteriores. La otra es una novela de género erótico, alejada de las circunstancias sociales e históricas de mis otros libros, y pretende una cierta reflexión sobre el tema amoroso.

Dentro de esa reflexión, la protagonista de *La favorita del Señor* se pregunta si el amor se impone o necesita de una cierta voluntad de amar. ¿Qué dirías sobre eso?

Ocurre que esta novela, en la medida en que está situada dentro de un escenario gótico, se permite algunas digresiones literarias, un cierto diálogo con la tradición poética medieval, y en ese sentido hace alusión al concepto de amor cortés, el amor trovadoresco, que introduce el concepto de amor en la sociedad cristiana occidental. Este tema de la evolución de los conceptos eróticos me ha interesado siempre y probablemente en esta novela está presente. En cuanto a la pregunta, pienso que el amor, como experiencia subjetiva, es un cierto estado de conciencia que sobreviene al individuo. Sin embargo, hay en la aceptación de ese estado una afirmación o una negación del mismo, que deja al sujeto dentro de una posibilidad de elección. De permanecer, de cultivar ese estado o de intentar desecharlo.

En todas estas novelas, e incluso en las obras de corte psicoanalítico que has escrito como El amor como síntoma, la mirada femenina ha estado muy presente en tu escritura. ¿Cuál es el mayor aporte de esa mirada?

⁶ María Ramírez Ribes, quien la leyó en un manuscrito inédito, en la entrevista original se refiere a ella como «Goce ajeno», porque ese era el primer título, luego sustituido por *La favorita del Señor* cuando la novela fue publicada.

La mujer como actor social tiene una condición excluida en el discurso, no aparece en la historia con representación propia y eso le permite meterse por otros caminos, le permite ver otros acontecimientos desde esa mirada oblicua que tiene el sujeto que no es protagonista, y le permite contar otra historia. Dar otra versión porque el punto de mira ha cambiado. Ve desde otro lugar y ve otras cosas.

La mujer, en el proceso de ocupar un espacio propio en el discurso social, tiene que partir de un lugar históricamente negado. Su nostalgia, por lo tanto, no es la recuperación del paraíso perdido, sino, por el contrario, la constatación de una carencia como sujeto simbólico, en la que reconoce la precariedad de los otros. Más que para establecer la crónica de la intimidad, la mirada de la mujer contemporánea me parece entrenada para observar el vacío, la negatividad, la distancia entre lo declarativo y manifiesto con respecto a lo implícito y latente.

Escuché una vez que las mujeres miramos de lado. Esa mirada «de lado» es la del niño del cuento «El rey está desnudo», la mirada que puede ver lo que no se ha dicho, lo que se ha ocultado, siendo a la vez tan evidente. La mujer está acostumbrada a no creer en un discurso que la excluye, a saber percibir constantemente que su representación está ausente. Está acostumbrada a descifrar la parodia, a no hacerle mucho caso a la fanfarria. Tiene una mirada iconoclasta porque sabe que la estatua es siempre fálica. Es una manera de mirar y probablemente una manera de recordar.

SER MUCHAS PERSONAS A LA VEZ

Con frecuencia cuando les preguntan a los escritores qué los hace escribir responden que no saben hacer otra cosa. No sería mi caso. Durante muchos años ejercí la profesión de psicóloga que estudié en la universidad y luego la de psicoanalista para la que me formé en un instituto de psicoanálisis. Me gustaba el trabajo del diagnóstico clínico y la psicoterapia, así como el oficio psicoanalítico, y trabajé en varias instituciones públicas y en la consulta privada. De allí fui docente en universidades, seminarios y grupos de estudio privados, y también puedo decir que la enseñanza es una tarea que me entusiasma y que me proporcionó muchas satisfacciones. Los años dedicados a todas estas actividades relacionadas con los problemas humanos forman una parte importante de mi vida no solo en términos de tiempo sino de realización personal. De todo ello se desprendieron también iniciativas organizativas y editoriales, campos en los que tangencialmente he incursionado, y que después, dentro de lo literario, me ha tocado continuar. Pienso que aunque hubiera podido ejercer toda la vida el oficio de psicoterapeuta, a veces me parece que entregarme por entero a la vida académica me hubiera reportado un destino amable, y que la gerencia o los proyectos editoriales hubieran sido buenos proyectos, no dejo tampoco de verme regentando una librería. También me hubiera gustado estudiar derecho porque me gusta el razonamiento verbal (no así el matemático, en el cual creo que mi máxima capacidad llegó a las ecuaciones de primer grado). La política como servicio público es un tema atractivo, o quizás el de ferviente activista de alguna causa como los derechos de las mujeres. Como escritora soy una buena viajera y me pregunto si los reportajes de viaje no hubieran sido más interesantes que las novelas, o una forma de novelar más excitante. De vez en cuando envidio a las mujeres que eligieron ser y ocupar su rol tradicional, que la casa esté lo mejor posible, que los hijos y los nietos sean la mayor preocupación y que todo se centre en hacer las cosas más fáciles para el hombre, que deberá encargarse de los asuntos que tienen lugar de la puerta hacia fuera.

Quiero decir con todo esto que los destinos que finalmente tomamos pueden ser bastante variados y que si he recalado en la escritura es porque de todos ellos es el único que nos permite ser muchas personas a la vez. Es el gran gozo de un novelista o de un cuentista, la oportunidad de trazar escenarios diversos y colocar en ellos a los personajes que nos representan en nuestra variedad. No porque sean partes nuestras sino porque son las posibilidades que no continuamos, aquellas por las que no avanzamos por tantas razones, o simplemente porque eran demasiado o totalmente ajenas a nuestras posibilidades. Escribiendo esas barreras desaparecen y podemos concebir las situaciones que por un instante deseamos. Novelar es parecido a viajar, atravesamos territorios, ciudades, paisajes, rostros, y sentimos curiosidad por aquellos seres que los habitan. En minutos recreamos lo que para ellos es una vida, una historia, una eternidad, y nos parece resumir en

pocas palabras lo que para otros ha sido toda la existencia. Por momentos quisiera ser quien habita en ese lugar perdido, o en esa inmensa ciudad, sabiendo que verdaderamente no quisiera, que es solamente un placer de la imaginación mientras regresamos a nuestra verdadera razón. Pero la escritura, y particularmente la narrativa, nos da esa licencia, ese don de coexistir en el espacio y en el tiempo. Cuando leemos logramos ser los héroes de las novelas que admiramos, sufrir sus desventuras, disfrutar de su felicidad, o sencillamente aburrirnos con un tedio ajeno.

Ninguno de los oficios que he ejercido o podido ejercer me hubiera brindado esa diversidad. Esa es una lección que aprendí en la infancia cuando me hice lectora y quise vivir en las novelas. Ser amiga de Tom Sawyer, por ejemplo, ¿no hubiera sido una maravillosa aventura? ¿Y mi amigo el tamborcillo sardo, seguir con él de los Apeninos a los Andes? ¿O viajar en un trineo de perros con Miguel Strogoff? ¿Algo mejor que ser compañera de un capitán de quince años? La tranquila existencia de las hermanas March, ¿no me hubiese rendido la felicidad de ser una de las *Mujercitas*? Vivir en las calles de París con Horacio Oliveira, ¿qué chica de mi generación no lo quiso? O disfrutar de un paseo con los Guermantes, o morir en *La guerra del fin del mundo*, o asistir a la fiesta de Mrs. Dalloway. Ese placer por ser otra y cualquiera, por escapar de las fronteras del yo que nos impone nuestra vida, es esencial a la lectura. Pero también a la escritura, y en ningún otro oficio se encuentra. Por supuesto no todos los días ni a todas horas. Es un relámpago que nos atraviesa muy de vez en cuando, ese minuto esplendoroso en que recorreremos un paisaje ajeno y nos miramos desde otro que queda atrás mientras el tren avanza. Igual en las palabras. Hay que estar muy atento, eso sí. Es polvo de estrellas.

ESCRITORA, PSICOANALISTA O AL REVÉS: EL LENGUAJE COMO OFICIO

Releyendo *El exilio del tiempo* en estos días para una próxima reedición compruebo algo que es obvio pero que, aunque siempre ha estado allí, se me hizo patente en aquel momento. Es una novela recogida desde la oralidad, del registro de lo hablado, de las conversaciones cotidianas. Otro tanto podría decir de *Malena de cinco mundos*, de *Vagas desapariciones*, de partes de *Doña Inés contra el olvido* y de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Que cuando escribo registro lo escuchado y ello tiene su origen en una perversión que cultivo desde niña: escucho las conversaciones ajenas. Escucho el tono, la manera en que las personas dicen las cosas en el transcurso de los contactos de rutina. Cómo habla la señora de la farmacia, la cajera del automercado, las mujeres que van en el metro, las personas que hacen cola en la taquilla del cine, los que están en la mesa vecina en un café, y de ahí en adelante. Lo escucho registrando sus modos de comunicación, me interesa lo que dicen pero sobre todo la manera en que lo dicen. En el lenguaje delatamos la manera de ver el mundo, y más aún el mundo de cada quien. Esta curiosidad infantil, cuyo origen no tengo del todo claro, es el germen de lo que después se transformaron en proyectos de vida, en oficios incluso. El lenguaje como medio para comprender el ser y como espacio de revelación del ser. Esta premisa podría sostenerla como escritora o como psicoanalista, sería válida para ambos casos porque los dos oficios se sustentan en la fe en el lenguaje, en la convicción de que las palabras contienen la verdad. ¿Qué verdad?

La verdad no como ecuación entre la palabra y la cosa, sino como efecto de sentido, como revelación. No hay, por supuesto, una verdad sino múltiples sentidos y, por lo tanto, muchas verdades. Me imagino que esa niña curiosa y algo intrépida en las conversaciones ajenas creía que escuchando a los otros podría comprenderlos. Y en cierta forma sigo pensándolo, aunque, por supuesto, el tiempo nos enseña que las personas no dicen siempre la verdad —pero sí una verdad acerca de sí mismos—. Al escritor o al psicoanalista no le preocupa encontrar la verdad única, y mucho menos la verdad comprobable empíricamente, sino construir la verdad. La verdad es una construcción, no algo que está *allí* y encontramos, sino algo que, precisamente porque no está, podemos construir con las palabras.

Esta posibilidad es lo que me parece sustenta la posibilidad de haber ejercido estos dos oficios sin experimentar demasiadas contradicciones interiores, aunque, desde luego, en la práctica se bifurcan y pueden ser incompatibles. Pero eso es más un asunto de logística, de tiempo, de estilo de vida que una escisión interior. Dentro de mí no encuentro una oposición o una imposibilidad en estas vocaciones aunque indudablemente sí en el ejercicio práctico de ambas. De hecho, durante un tiempo cabalgué entre ellas

hasta que la escritura fue tomando todo el espacio, del mismo modo que en un tiempo anterior la psicología fue tomando el espacio de mi inicial vocación literaria. A veces me parecen como dos vidas, en tanto comportan estilos diferentes, relaciones distintas, maneras especiales de vivir, y con frecuencia cuando debo elaborar un currículum de vida no sé bien cómo incluir las actividades o los libros que pertenecen a uno y otro campo. No me gusta que los escritores me consideren una psicoanalista que escribe, de la misma manera que no me gusta que los analistas me consideren una escritora que fue analista. Pero, en todo caso, puede ser a veces inevitable y yo trato de defender una u otra identidad según el caso, aunque ciertamente, la identidad de escritora es la predominante desde hace ya un buen tiempo. Tengo, sin embargo, algunos libros híbridos, como por ejemplo *El alma se hace de palabras*, que recoge algunos textos breves en los que transito por estas ideas acerca del lenguaje y la identidad que mencioné anteriormente.

Si bien el psicoanálisis y la escritura parten de la premisa común en cuanto al lenguaje como «la casa del Ser» (cito a Elizabeth Schön), se bifurcan poco después. El analista construye sentidos en función de una persona que pide su ayuda. Por lo tanto su registro está dirigido por los registros de ese individuo en particular, y su función, en última instancia, es curarlo. El escritor tiene a su disposición todos los registros que puede crear (también limitados por su propia individualidad), y su función no se reduce a un fin sino a la producción de una obra de contenido estético y no terapéutico. Pero ambos oficios producen sentido a partir del lenguaje y con el lenguaje. Su base común es que todo en ellos ocurre dentro del reino del lenguaje. El analista entiende al otro por medio de palabras, analiza su discurso, e interviene también exclusivamente con palabras (salvando que el lenguaje humano comporta elementos no verbales, aunque igualmente significantes).

El analizado, dice Lacan, presenta una narrativa incompleta de su vida. El analista construye a partir de ella otra narrativa que llena los espacios del ser, aquello que el analizado no puede poner en palabras. Analizar es una forma de leer y de escribir muy particular porque es la lectura de los signos faltantes en el otro y la escritura de una nueva novela (Freud habló de la «novela familiar del neurótico»), con la cual ofrece una nueva retórica de los acontecimientos que produzca un efecto de sentido, un efecto de verdad que dice Lyotard es un efecto estético (lo llama «anunciación», para referirse al efecto que produce el artista). El ser pierde su continuidad en lo que Lacan denomina el «capítulo adulterado» (el sufrimiento, el desconcierto, el síntoma) y deja de leerse a sí mismo, deja de comprenderse. Esa sorpresa que lo perturba es lo que lo lleva al análisis, en búsqueda de que otro lea lo que él o ella han dejado de leer. El analista y el analizado en cierta forma intercambian relatos. Pero el analista no se enfrenta a una hoja en blanco (tampoco creo que el escritor) sino a un texto ya escrito (el inconsciente) que no puede ser borrado o alterado. Podríamos decir que el analista en cierta forma reedita. Ofrece nuevos sentidos a partir de lo escrito y los produce con el lenguaje. Sus

palabras son su modo de intervención, así como sus silencios, de forma que la palabra escogida, la manera y el momento de decirla, forman parte del oficio. No contesta un procesador de palabras sino una persona que, al hacerlo, parte también no solamente de sus conocimientos sino de su mundo interior. Esto confiere al oficio una cualidad artesanal que se aprende en los libros pero sobre todo de maestro a discípulo, y en cierta forma igual ocurre en la escritura, aunque en ella los maestros son múltiples y, salvo excepciones, desconocidos que viven en otros libros.

Para que todo esto ocurra el analizado debe aceptar un pacto similar al lector. Un pacto de lectura. Acepta que otro puede leerlo; si no es así falta la condición indispensable para que se efectúe el análisis, del mismo modo que el lector de una novela debe hacer un pacto con el autor de que creará por un momento en las aventuras que le relata. Si no es así, no está frente a una novela sino frente a un objeto libro.

Ahora bien, ¿de qué modo estos dos oficios se han mezclado en mí? Lo más que puedo ofrecer es de nuevo una construcción que dé sentido a lo que trato de entender. Si una escritora parte de la escucha, del intento de comprender a los demás y la vida en general a partir de lo que otros dicen, su consecuencia me parece es que será una escritora realista. Mi imaginación siempre se dirige a construir situaciones que no han ocurrido (aunque a veces sí), pero pudieran ocurrir. A producir esas narrativas faltantes pero sin la preocupación de que hagan sentido para un individuo en particular. Creo que soy una escritora verosímil, y aunque en algunos textos todavía inéditos he tratado de transgredir la verosimilitud, de alguna manera siempre está. ¿Qué otras influencias podría encontrar de un oficio sobre otro?

Diría que el acopio de muchas vidas escuchadas. Una suerte de «banco de vidas» relatadas. Pudiera también decirlo a la inversa: como psicoanalista hacía uso del acopio de vidas leídas. En todo caso siempre llego a lo mismo: la búsqueda de armar un sentido partiendo de la narración. Ese acopio no me parece privilegio del conocimiento psicológico. Los novelistas son escritores que buscan novelas en las vidas, y tienen sus propias formas de construir ese banco de vidas. La mía fue esta tendencia a escuchar para comprender. Toda vida es novelizable. Toda vida es un relato faltante, con capítulos adulterados que invitan a reconstruirlos. Me gusta construir a los personajes como personas, imaginar sus modos de hablar, de actuar hasta identificarlos, hasta que yo misma crea en ellos, para que el lector los reconozca y también crea en ellos. ¿De dónde surgen? Indudablemente de personas que he conocido, como decía anteriormente, de las personas que uno conoce en la vida aunque sea lejanamente. No surgen tal como son sino a veces cómo creo que les gustaría ser, o cómo pienso que hubieran podido ser. Uno circunstancias, situaciones, hasta que producen una vida novelizada.

Al escribirlas vienen circunstancias, personas, imágenes que se mezclan en la escritura. Al final ningún personaje es un individuo en particular sino una mezcla de muchos. Esa construcción es lo que da el toque personal de cada

narrador. Una manera de concatenar situaciones hasta que produzcan una suerte de microvida condensada. En pocos párrafos se puede contar la vida de una persona, esa es la enorme potencialidad del lenguaje.

Debería agregar otra fuente de datos que ha sido y es muy importante en mi escritura: el cine. La posibilidad narrativa de la imagen es poderosísima, aun mayor que la de la palabra. Recuerdo una vivencia infantil muy temprana. Pensé, se me ocurrió, que me gustaría que alguien hiciera una película de todo lo que había sucedido en mi vida, de ese modo lo sabría. Choqué contra un obstáculo irreversible: si alguien hiciera una película con todo lo que había ocurrido en mi vida (creo que tenía unos siete años), la película tardaría otro tanto. Pensaba en términos de tiempo real e ignoraba las posibilidades de la condensación y de la elipsis. Sigo viendo muchas escenas que escribo y trato de aprender de los cineastas. Encuentro en los filmes estrategias técnicas más novedosas que en las novelas porque el lenguaje de la imagen está en desarrollo, y, por el contrario, el lenguaje de la palabra es milenario y en cierta forma ha llegado a un agotamiento. En todo caso, lo que quería subrayar para finalizar es esta obsesión por la búsqueda de sentido a partir de la existencia, de la narración de la existencia, como la tradición en la que me inscribo. Y, sin embargo, empiezo a dudar de ella, a entender que el sinsentido es un producto fundamental del siglo XX; cada vez el sentido se escapa más de nuestro alcance, pero por ello mismo las personas siguen buscándolo y supongo que yo también continuaré haciéndolo.

Carmen Boulosa: En mi generación, y en ese círculo cerrado en que me formé, los escritores llegábamos al oficio vía directa por la pasión literaria. No recibimos entrenamiento en ninguna otra profesión. Medianamente nos fuimos entrenando en otras artes. Siempre me ha intrigado tu caso, desde que comencé a leerte, porque, a pesar de las distancias –llamémoslas el canal de Panamá, si te parece–, te encuentro muy cercana. Pero tú tienes un entrenamiento no literario. Eres psicóloga, además de escritora. Has escrito: «Tengo la impresión de que escucho hablar a los personajes. No podría decir si es un hábito, un método adquirido a partir de mi oficio de psicoanalista, o al contrario, si llegué a ser psicoanalista por haber desarrollado el hábito de escuchar. En todo caso, confieso que la niña de la que vengo hablando ha tenido siempre la mala costumbre de escuchar conversaciones de extraños en cualquier parte, un café, un autobús, la cola del cine, una sala de espera. Me interesa cómo habla la gente, qué expresiones utiliza, qué cuenta, cuáles historias pueden inferirse de un fragmento de su conversación, qué hipótesis acerca de sus vidas pueden derivarse». En esto le queda claro al lector por qué elegiste estudiar psicología. Quiero preguntarte, ¿cómo entraste a la novela? ¿De qué manera se entrelazan tus dos profesiones?

Ana Teresa Torres: Hace ya quince años que no ejerzo la profesión de psicóloga, pero creo que entre el psicoanálisis, que es la especialidad que yo tengo, y la escritura hay unas cuantas referencias. Principalmente, el hecho de que el psicoanálisis es un método basado exclusivamente en el lenguaje, en la posibilidad de escuchar el relato del otro como un texto que debe ser comprendido, y de alguna manera versionado para ser devuelto con otros sentidos. Y también en una cierta actitud frente a eso que llamamos «la realidad», es decir, una manera de ver y oír para comprenderla, que no es otra cosa que darle un sentido que nos permita accederla. Todo eso es producto del lenguaje, de la relación humana como narración. Parto de la idea de que la identidad no es otra cosa que una narración que hacemos de nosotros mismos, y que se origina en la narración que otros hicieron de nosotros. Entonces, cuando escribo, me sitúo ante un mínimo fragmento de la realidad que capta mi interés, una historia, una anécdota, una situación, y a partir de allí busco crearle un sentido que se va a desarrollar en el texto. Un sentido que de entrada yo no conozco, y que confío en la escritura como la vía para alcanzarlo. Así he llegado a la mayoría de mis novelas. Te pongo un ejemplo con la primera de ellas, *El exilio del tiempo*:

El día en que abandonamos la casa, subí al cuarto de mamá antes de salir, las ventanas estaban abiertas y la cortina de *voile*, inflada por la

brisa, se escapaba entre las rejas como una mano desplegada por alguien que la arrojara al tiempo.

Esa frase es la última de la novela, pero, en realidad es la imagen inicial que dio origen a todo el texto. La imagen con la que yo veía el desprendimiento de la casa de mi infancia.

Entiendo tu argumentación, como novelista el lenguaje es mucho más importante que los silencios –diría que para el poeta los silencios, o las palabras que no necesariamente narran, las que solo evocan, sugieren, o las que de plano son despalabras suelen ser más ricas que las que conducen directamente a, digamos la palabra (aunque, debo aclarar, la fuerza de tu prosa está, no solo en su belleza, sino en lo no dicho, en su capacidad por dejar abiertos esos espacios donde no puede entrar el lenguaje o la explicación verbal del mundo). Quiero continuar con mi pregunta: ya que la palabra fue lo que te aficionó (o a lo que te aficionaste), ¿por qué elegir la literatura, y en esta la ficción y la novela? ¿Por qué no concretarte al imaginario real de personas de carne y hueso, a lo que tú llamas «la narración que otros hicieron de nosotros»? ¿Qué tiene el género para ti hoy, y qué ha tenido, que te llama y es «tuyo»?

La literatura viene para mí desde una niña lectora que encontraba en los cuentos una suerte de realidad paralela, algo que sin existir en mi vida, yo suponía que debía existir en alguna parte. Ese convencimiento que yo tenía acerca de los primeros cuentos infantiles, es decir, que no los pensaba como una ficción, ya que eso es un concepto adulto, sino como «algo» que estaba ocurriendo en «alguna» parte, en un lugar al que yo pensaba que accedería «algún» día, creo que es mi entrada en la literatura. Estoy pensando en el popular cuento de los hermanos Grimm, «El lobo y los siete cabritos», que comento en el ensayo «Paisajes de novela».

Debe haber sido una larga tarde aburrida de hija única. Estoy sola, en la absoluta compañía del libro de imágenes que me han regalado. Es de tapas de cartón con grandes ilustraciones a color. La narración me sumerge en un estado de pánico, no hay demasiada diferencia entre los cabritos que el lobo devora y yo. Quisiera gritarles que no abran la puerta, decirles que el lobo miente cuando se hace pasar por otro, soy el testigo impotente ante un crimen, ante la violencia, ante el engaño. Creo firmemente que aquello que ocurre es verdad. Tan verdad como la luz que se filtra a través del plástico verde de las persianas. Intento tapar la cabeza del lobo que muestra sus colmillos de los que cae una gota de saliva. Pongo mi mano y el lobo desaparece, la retiro y de nuevo está allí, sin duda mirándome. Continúo con la narración y finalmente el terror cesa. He sido recompensada. El cuento termina bien. El lobo es descubierto, los cabritos se salvan, su madre vuelve; la mía entra en la habitación y me pregunta si he dormido la siesta.

Me parece que esa mirada marca mi escritura en tanto escritura realista, no porque ocurre sino porque escribo con la convicción de que podría ocurrir. La ficción pura de alguna manera me cansa, y además no estoy segura de que exista. Aun en el relato más fantástico me parece que pueden encontrarse las referencias de donde surgió. En fin, si comencé a escribir fue porque era una lectora que quería hacer aquello que tanto disfrutaba, y sin duda, mi interés estaba en la narrativa. Comencé, como muchos novelistas, escribiendo cuentos pero después de mi primera novela, prácticamente abandoné ese género.

Lo que hoy es para mí la novela es la posibilidad de crear y creer en otras vidas, en otras alternativas para la limitación que es ser cada uno de nosotros. Escribir novelas es una manera de ser otra, de vivir en «otra» parte. Lo resumo así en «Ser muchas personas a la vez»:

... la posibilidad de trazar escenarios diversos y colocar en ellos a los personajes que nos representan en nuestra variedad. No porque sean partes nuestras sino porque son las posibilidades que no continuamos, aquellas por las que no avanzamos por tantas razones, o simplemente porque eran demasiado o totalmente ajenas a nuestras posibilidades. Escribiendo esas barreras desaparecen y podemos concebir las situaciones que por un instante deseamos ... Pero la escritura, y particularmente la narrativa, nos da esa licencia, ese don de coexistir en el espacio y en el tiempo.

Eso me llama de la novela, como lectora y como escritora. Ahora bien, preguntas qué es mío en eso y no sé muy bien responder. Quizás la posibilidad de imaginarme otras vidas a partir de la observación curiosa, y luego tratar de comprenderlas, encontrarles sentido.

Has escrito que: «la memoria no es un hecho de comprobación ni un archivo de verificaciones. [...] ¿Cuánto hay de verdad verificable en la reconstrucción de la memoria? ¿Cuánto hay de ficción inexistente en la invención? [...] Probablemente, cuando creo estar recordando, estoy inventando, y donde creo inventar, recupero una vivencia olvidada». En esta cita tuya está clara tu relación con el olvido y la memoria, la historia y su reescritura: ¿qué arena es la novela en medio de esos debates? Lo digo especialmente por Doña Inés contra el olvido (transcurren en ella trescientos años de vida de una familia venezolana) que puede ser leída como la novela de Venezuela, de una parte de la historia venezolana.

Durante un tiempo pensé que la novela podía reescribir la historia en su sentido oficial de relato nacional, y aportar otra mirada. Probablemente eso sea así pero hoy la veo como un lugar más de los muchos en los que se puede encontrar materia de escritura. Puede ser historia pasada, como en el caso de *Doña Inés contra el olvido*, para la que tuve que leer muchos libros de historia, o historia en progreso como *Nocturama*, para la que me bastaba leer la prensa, y sobre todo leer lo que ha sido la vida de los venezolanos en estos años, leyendo en mis propias vivencias, que no he podido descartar de mi memoria

de estos años de confrontación política aguda que vive Venezuela, y que más allá de las posiciones de cada quien son parte de nuestra historia. Son imágenes de violencia que llevé a la novela, por ejemplo: la muerte de una adolescente en una plaza, bajo los disparos de un demente, y la marcha de su entierro que acompañamos un enorme grupo de personas, en absoluto silencio, mientras alguien, desde un edificio, tocaba con trompeta el himno nacional; las balaceras en los edificios abandonados e invadidos; las arremetidas de gases tóxicos contra los manifestantes; los indigentes que viven en las riberas del río Guaire, bajo las autopistas; e incluso, la anécdota principal del protagonista, que despierta sin saber quién es, como ha ocurrido en muchos casos de personas que son drogadas para luego robarlas o matarlas. No es una novela histórica, pero se asienta en lo que es la historia presente, o mejor dicho, la compone ficcionalmente al unir hechos dispersos.

La Historia es una versión que imaginan los historiadores de oficio, y la novela histórica, o basada en hechos históricos, es una versión imaginada por los escritores de oficio. A pesar de que muchos críticos me han catalogado como una novelista de la memoria, más bien veo la memoria como una instancia sumamente frágil, y en constante reedición. Nada de lo que recordamos es como fue, y ese mismo recuerdo se altera según pasa el tiempo. En otras palabras, historiar o novelar vienen siendo estrategias para crear imaginarios sobre el pasado, y esos imaginarios son necesarios, de lo contrario, el pasado quedaría vacío, y parte de nuestra identidad también.

¿En algún sentido te incomoda que califiquen a tu Doña Inés como una novela histórica? ¿Cómo la describirías tú? ¿En qué medida esta novela, que tiene como subtrama la historia de Venezuela, es en estricto rigor una novela histórica? ¿En qué medida no, y consiste solo, desde tu punto de vista de autora, en la historia de una familia en particular?

Ciertamente es una novela histórica, o por lo menos así ha sido clasificada, y no creo que deba discutirlo. Creo que cumple con las reglas del género. Ahora bien, si es una historia familiar o la historia nacional, me parece una pregunta interesante. Desde luego, la concebí como una historia familiar, de modo que la Historia fuera, como muy acertadamente dices, una subtrama. Aparecen los grandes personajes de la historia venezolana pero siempre en un lugar secundario, como si fueran un telón de fondo, y en primer plano los protagonistas ficcionales de la trama novelesca. Esto es algo deliberado. Me cansaba –y ahora más que nunca– el endiosamiento de nuestra historia, y la precariedad con que han sido tratados los seres ordinarios que son, finalmente, quienes han construido el país. En la novela intenté una suerte de fresco en el que aparecieran esos personajes en sus distintas clases y castas, en sus litigios, sus enfrentamientos, sus odios y fidelidades, y para ello la estrategia de una saga familiar era muy útil porque me permitía enlazar hechos, mantener temáticas, y también dar cuenta de su desenvolvimiento a lo largo del tiempo.

En la medida en que la novela ocupa un extenso período de tres siglos, era necesario vincular algunos de los hechos fundamentales de la historia

venezolana. Esto se relata en la novela a través de las posesiones que tiene la familia de la protagonista, mediante la narración de la destrucción de sus haciendas en la guerra independentista; su posterior reconstrucción parcial a mediados del siglo XIX; la expropiación por parte de algún gobierno de finales del siglo XIX, en la decadencia de la economía del cacao; y la venta pactada a finales del siglo XX entre uno de los descendientes y el alcalde de la región, cuando ya las tierras no tienen valor agrícola sino turístico. Otra temática importante es la incorporación de las clases dominadas de la Colonia a la vida democrática de mediados del siglo XX, que se narra a través de una saga paralela a la de la familia propietaria. Es la saga de la familia esclava, que progresivamente va entrando en el mundo ciudadano, adquiriendo derechos, hasta alcanzar posiciones políticas. También hay un cierto recorrido de la temática femenina, en tanto la voz de Doña Inés va relatando los cambios que se operan, desde su vida colonial, a las costumbres que «observa» en las mujeres del siglo XX. Es importante aclarar que toda la historia es narrada por ella, la voz de un fantasma que recorre los siglos, y «ve» las transformaciones que se van operando, desde su óptica, naturalmente.

Esa idea de buscar la historia de los ciudadanos y no la de los héroes, es lo que me interesaba y me sigue interesando. Por supuesto no voy bien con el mercado. El mercado lector en Venezuela quiere la historia de los héroes o los antihéroes, quiere que la novela sea «todo lo que usted siempre quiso saber sobre X y su profesor de historia no le contó», pero esa recreación no es para mí. Ahora estoy escribiendo una novela, que puede calificarse como histórica, porque ocurre en el siglo XVII, y precisamente el personaje principal es una mujer, que si bien existió, su vida fue borrada de los anales por la propia familia. Una historia minimalista, casi una anécdota. Mi narración pretende precisamente recrear su drama, el de una muchacha violentada, y a partir de los pocos datos localizables levantar un desarrollo y un desenlace para su vida.

Escribes en un ensayo:

Con respecto a ellos, los personajes, dos hipótesis. La primera, la más común, la del doble. El otro-lector intentará adivinar en los personajes las trazas del autor. Los disfraces con los que ha revestido su identidad; dónde se esconde y cuál voz es la suya. La segunda es la del testigo; de qué voces da cuenta el escritor, qué discursos ha recogido en su existencia, en sus lecturas; con qué fantasmas carga y qué expresión quiere darles para que puedan, por fin, hablar. Me reconozco en ambas proposiciones.

¿A qué te refieres con «los fantasmas»?

En cuanto a los fantasmas, creo que me refiero a esos personajes, situaciones y recuerdos que se nos han quedado en el tintero, no les hemos podido dar forma escrita, y permanecen como obsesiones. Más que nada creo que los fantasmas de los que hablaba en ese ensayo eran eso, las obsesiones

particulares, las cosas irresueltas, que los escritores tenemos la audacia de creer que si las escribimos se resuelven. Pero son muy importantes, son los que producen esa manera particular en la que cada quien escribe distinto a los demás. En cierta forma están vinculados al término en sentido psicoanalítico, imaginarios personales que nos persiguen toda la vida. Cito un párrafo de mi novela *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* que quizás ilustra una de mis obsesiones.

Mi hermano murió hace bastante tiempo, y desde luego que el pesar de su desaparición es algo ya pasado, y con lo que me he reconciliado. Pero desde que sus escritos habían reaparecido en la caja de zapatos, después de haberlos olvidado, una cierta idea de lo inacabado me atormenta. Tampoco quisiera darle una gravedad que no tiene. La palabra tormento sugiere un sufrimiento mayor del que experimento. Quizá no sea más que la incómoda sensación que nos queda después de que una vida termina, en cuanto a la intrascendencia de la misma, en la imposibilidad de resumirla, una última ternura de saber que, finalmente, era una más de las posibles aventuras humanas.

Publicaste una novela de corte erótico. ¿Cuál fue tu interés literario en el tema? ¿Cómo te sientes ante el libro publicado?

Lo que ocurrió con *La favorita del Señor* no fue premeditado. Era una de las historias de mi novela anterior, *Malena de cinco mundos*, que se compone de cinco relatos de mujeres de diferentes épocas y lugares, pero la voz de la protagonista venía con tanta fuerza que comprendí que exigía su lugar propio, y la voz venía en tono erótico. Se impuso así y le seguí los pasos, y quedó como una novela aparte. El libro me gusta y ha sido uno de los más vendidos. El género erótico no es muy común en Venezuela, y menos escrito por novelistas mujeres (a diferencia de la poesía), así que fue bastante sonada la publicación. Un librero me dijo una vez, si quiere vender, siga con ese tema, pero la verdad es que no he querido volver. Fue, como digo, una voz que se impuso y que no pretendo buscar.

Escribe Oscar Rodríguez Ortiz que «en la obra de Torres hay esta continuidad de las tradiciones venezolanas», tras mencionar a Rómulo Gallegos (te encuentra «relacionable con ese pantanoso mundo secreto que bulle en la obra de Gallegos: sus terrores a las mezclas raciales y el peligro de los incestos»). Este crítico hace comparaciones con otros autores latinoamericanos para los que «lo nacional y la conciencia histórica son asuntos centrales», y con Faulkner. ¿En quiénes colocas tú tu filiación literaria? Has dicho que la literatura venezolana es desconocida afuera de su territorio geográfico, aun cuando goza de magníficos autores. ¿A cuáles de los clásicos venezolanos aceptas como parte de tu árbol genealógico?

Sin duda, estuve mucho tiempo influenciada por los autores latinoamericanos, naturalmente Carlos Fuentes, pero también José Donoso, Fernando del Paso, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar. Toda esa gran generación. Progresivamente me he ido metiendo por otras lecturas, y por otras escrituras. Trato de moverme en un panorama más

amplio, y aunque me resulta muy difícil enumerar lo que leo, por la forma tan desordenada en que lo hago, nombro de memoria algunos de los narradores que más me han interesado, y que creo me han dejado huella: autores ingleses (Iris Murdoch, Kazuo Ishiguro, P.D. James, Sarah Waters); o norteamericanos (Patricia Highsmith, Alice Munro, Paul Auster); o europeos (W.G. Sebald, Imre Kertész, Sandor Márai).

Rodríguez Ortiz se refiere concretamente a *Doña Inés*, donde ocurren los líos de mezclas raciales y otros derivados. Una parte muy importante de la novela es la saga matrimonial, es decir, cómo se producen las uniones, partiendo de la vida colonial en la que había una prohibición para los matrimonios interraciales, aunque, en los hechos, se producían uniones mixtas. Esto, naturalmente, era en aquel momento negado y encubierto. Doña Inés narra que su marido tiene un hijo de una esclava, y que una de sus hijas mantuvo un *affaire* con un esclavo, por lo que tuvo que esconderla, hasta estar segura de que no había quedado embarazada. En la medida en que pasa el tiempo la prohibición desaparece, pero se mantiene como prejuicio, aunque se operan transformaciones importantes. Por ejemplo, una descendiente de Doña Inés, arruinada y sin pretendientes, se casa con un mulato, que proviene de la saga de la familia esclava, pero se ha convertido en un hombre de dinero y de poder durante la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935); y más adelante, mantiene una relación amorosa por varios años con un judío, lo que también desafiaba los prejuicios de la burguesía venezolana, no solamente por el adulterio sino por la condición judía de su amante. Todas estas tramas de la construcción de la sociedad venezolana son fundamentales en Gallegos, y sin duda su obra está presente en casi todos los novelistas venezolanos, lo quieran o no, pero no creo que yo he sido una hija demasiado fiel, en tanto que debo confesar que, para mi vergüenza, no lo he leído con suficiente continuidad, y por otra parte, la novelística galleguiana es fundamentalmente rural, y la de los autores posgalleguianos es urbana.

Lo que creo que nos une a su obra es esa preocupación por lo nacional, el país como obsesión, como fantasma, como problema. Si busco en el árbol de los clásicos sin duda la autora es Teresa de la Parra. Hay mucha historia, mucha «nación» en su obra, pero siempre marginal, siempre a través de personajes insignificantes. Cuando ella escribe *Ifigenia*, en 1924, el panorama literario venezolano estaba dominado por Gallegos y José Rafael Pocaterra, que abordaban los grandes temas nacionales; en cambio, Teresa se lanza a escribir la vida de una joven que no sale de su entorno familiar, pero a través de su relato comprendemos los efectos de la dictadura en la sociedad, sus prejuicios, sus transformaciones económicas. Era una audacia en aquel momento escoger esa protagonista, y esa temática, entre lo familiar y lo sacrificial, de las muchachas de entonces. Lo nacional, que tanto nos marca a los venezolanos, lo encuentro ahora mejor en temas minimalistas, en un lenguaje más escueto, casi que menos literario, diría. Me gusta ver el hilo de las cosas, y cómo se van transformando, pero siempre tengo la impresión de que

nunca puedo volver a una escritura anterior. En parte porque me lo he propuesto así, pero también porque no funcionaría. En cada libro se queda una parte propia, y hay que dejarla ir.

LA MEMORIA MÓVIL: ENTRE EL ODIOS Y LA NOSTALGIA

La memoria es un depósito de adjetivos.

María Fernanda Palacios

El pasado no es estático. Solamente puede ser revivido en la memoria, y la memoria es un instrumento que sirve tanto para olvidar como para recordar. Tampoco es inmutable. Redescubre, reinventa, reorganiza. Como un pasaje de prosa puede ser revisado y corregido. En esa medida toda autobiografía es una obra de ficción y toda obra de ficción una autobiografía.

P.D. James. Time to be in Earnest

Se escribe, inevitablemente, desde la memoria. Aun en las novelas cuya temática transcurre en tiempo presente, y en aquellas que transitan un terreno exclusivamente fantástico, desde una consideración radical parece imposible pensar, y por lo tanto escribir, fuera del orden de la subjetividad que nos constituye y que, en parte, surge de nuestro pasado. Tal subjetividad no es pétrea y estática, por el contrario, se construye permanentemente; tampoco es monolítica y unívoca, pues habla a partir de un diálogo de identidades interiorizadas, de modo que el sujeto, una vez enfrentado a la escritura, parte de lo acopiado y desechado, de lo recuperado y olvidado, de lo conservado y transmutado. Mas una red tan extensa e intrincada no puede expresarse sino a través de parcialidades; desde la convocatoria de una particular mirada.

La memoria de los novelistas se asemeja a un archivo cuyos documentos estuviesen en constante reedición. Su materia no se conserva intacta y cuando volvemos a ella, es otra. Nosotros mismos la hemos alterado. En una suerte de diario que acompañó a la escritura de mi primera novela *El exilio del tiempo* anoté una frase que en aquel momento me resultaba enigmática, o al menos no tenía el peso que después le adjudiqué: «No existe el pasado, solo una escritura en verbos de tiempo pretérito». Quería decir yo entonces –pienso hoy– que la experiencia de escribir una novela me había convencido de que el pasado es un artefacto literario cuya naturaleza es tan moviediza como la experiencia presente.

Si bien parto de la proposición general de que el pasado gravita en el escritor, se impone una distinción entre tiempo pasado, como lo ocurrido antes, y tiempo histórico, como aquello seleccionado de ese tiempo pasado a fin de edificar la memoria colectiva nacional. Algunos opositores radicales de la novela histórica consideran que su composición estriba en recuperar ciertas anécdotas o la biografía de algún personaje, para luego reescribir el material documental y componerlo dentro de un relato. En esa concepción, por supuesto, el género queda desestimado y la tarea se limita a un ejercicio de seguridades. Por el contrario, en mi experiencia personal, pienso que cuando el novelista escoge el tiempo histórico como escenario entra en un campo de indefiniciones e interrogantes. ¿Vuelve atrás para ratificar lo sucedido? ¿Para

imaginar la historia que desea o para darla por olvidada? ¿Para ocultar la distopía o presentir una utopía? ¿Por qué se detiene *aquí* y no *allá*? ¿Quiénes hablan y quiénes callan en ese relato? ¿Desde cuáles referentes? ¿En qué códigos?

Si la escritura se asienta en la repetición que refrenda el discurso histórico –oficial o no–, resulta cuando menos innecesaria, o en todo caso adquirirá un valor didáctico que consistirá en ofrecer al lector, de modo más ameno, una versión digerida de la investigación historiográfica. En mi opinión la única legitimación literaria que asiste al novelista es la de intentar otra perspectiva. Aquí se abren al menos dos proposiciones. Una, novelar enigmas de la historia utilizando la documentación como decorado y apropiándose del valor romántico que contiene la sensibilidad de la pérdida en el imaginario contemporáneo, para producir así un relato atractivo. Otra, suscitar ficcionalmente discursos alternos que se desprenden de los vacíos de la memoria colectiva.

Hasta la fecha he escrito una sola novela –*Doña Inés contra el olvido*– que considero dentro de la categoría histórica, o al menos así ha sido definida por la crítica. Sin embargo, en lo que concierne a mis propósitos, la búsqueda de la historia nacional vino a ser más una consecuencia que un fin original. Dicho de otro modo, no comencé a escribirla con el objetivo de novelar la historia. Parecerá una inconsecuencia pero así fue. Quizá sea procedente relatar aquí algunos pormenores de su construcción. ¿Qué pasaba entonces?

La pregunta en sí ya delata mi mirada. Quiere decir que no concibo otra manera de entender las cosas que no sea partiendo del contexto en el cual ocurren, y en términos de pasado, mi memoria no distingue entre lo personal y lo colectivo como un par de opuestos. La barrera entre uno y otro terreno es una disociación de las representaciones entre lo público/privado; doméstico/social; hegemónico/alterno, etc. Todo lo personal ocurre en la historia colectiva, y en ella se configura lo personal. La Historia incluye la vida cotidiana aun cuando en Venezuela esa visión sea todavía minoritaria, y en consecuencia la mayoría de nuestros textos historiográficos revelan la pasión por el poder –desde un vértice– o lo economicista –desde otro– pero, en general, el tejido social, el diálogo de los actores no protagónicos de las gestas y revoluciones, la esfera privada, el estudio de las mentalidades, han resultado un tanto subvalorados. Ese vacío ha sido, precisamente, uno de los resortes fundamentales de mi interés por el pasado, no como determinación anticipada, sino a lo largo de un camino que la propia escritura ha conducido.

Tanto *Doña Inés contra el olvido* como *El exilio del tiempo* fueron concebidas a mediados de los años ochenta, por lo que debería regresar a mi pregunta acerca de lo que ocurría en aquel período. Al punto me viene una fecha: 1983. Para una venezolana de mi generación –nací en 1945– ese momento adquiere un valor muy significativo. No le resto importancia al hecho de que en lo personal coincidiera con la crisis de la edad media de la vida, pero he aquí que el país entraba también en crisis. En ese año se inició la

depreciación de la moneda. Probablemente para los habitantes de otros países del subcontinente pudiera tratarse de un hecho acostumbrado, pero para nosotros no fue solamente un asunto de política cambiaria; constituyó una conmoción de la certeza, de la seguridad y estabilidad que los venezolanos habíamos, con razón o sin ella, construido como parte de la memoria colectiva. La devaluación no era solamente un término monetario; incluía devaluación ética, devaluación de propósitos, devaluación del sistema democrático. Tal fue su importancia que, visto en retrospectiva, representa el signo de lo que después se llamó «la crisis», y a la conmoción económica siguieron en pocos años la social –1989– y la política –1992–, a partir de las cuales podría aseverarse que el país cambió para siempre. Por supuesto, los países cambian constantemente; me refiero a que lo que podríamos llamar el paisaje interior nacional sufrió modificaciones irreversibles.

Muchos índices lo habían anunciado, pero al igual que ocurre en el proceso de la enfermedad de un ser querido, hay un día en que suena la campana que nos advierte de la fatalidad. Ese campanazo ocurrió el llamado «Viernes Negro», en febrero de 1983, cuando desapareció «la Venezuela del 4.30». Esa devaluación interrogaba nuestra identidad y nuestro pasado. ¿Qué era lo que había sucedido para que se produjera ese interrogante? ¿Qué se había perdido y qué se había ganado? ¿Qué era lo cambiado? La noción de que Venezuela avanzaba hacia la superación del subdesarrollo quedó destrozada. Esa noción de progreso fue sustancial para la generación posperezjimenista –que, en alguna parte, llamé la «generación Sears»–, a diferencia de las que crecieron en un escenario de deterioro e imaginaron al país siempre en regresión.

No quiero decir que el origen de estas novelas estuviese determinado por esas circunstancias, y mucho menos que esas circunstancias me llevaran a la escritura. De hecho, para ese momento había producido un buen número de relatos breves y otros textos, pero todos ellos, en conjunto, hubiesen podido apuntar en otra dirección. Si la memoria del novelista fuese pétrea y monolítica, quizá se hubiesen dirigido por una vía diferente a la que luego tomaron. Mi propia identidad quedaba comprometida con lo que sucedía de modo más amplio en el imaginario nacional y de eso no podía escapar la escritura. Más allá de mi voluntad o determinación, el diálogo con la historia en el que obligadamente participamos, había comenzado.

En *El exilio del tiempo* se produjo un giro en la dirección de mi mirada que no estaba en mis textos anteriores, o en todo caso, no de la misma manera. Podría definirla como el tránsito de quien llega a un lugar desconocido y voltea para intentar reconstruir los pasos, en la esperanza de que esa recuperación le indique dónde se encuentra. La mirada hacia atrás comenzó siendo íntima. Si se trataba de explorar el pasado no se me ocurría otra manera de empezar que por el propio, mas esta es una afirmación retrospectiva, cargada de un discurso presente. Entonces no creo que yo pretendía explorar el pasado, ni el mío ni el de nadie. Quería contarlo. ¿Para

qué? Para tenerlo. Para asir un piso, una seguridad que había sido removida. No es casual que la casa en esta novela sea un personaje central; no solo por sus constantes descripciones y porque muchas de las acciones ocurren dentro de ella, sino por sus transformaciones y su final abandono. Cuando las voces narrativas convocan el pasado lo hacen generalmente desde la casa, se refieren a múltiples circunstancias pero siempre dentro de un monólogo o diálogo que tiene lugar en su interior. Un espacio cambiante y finalmente perdido.

En los movimientos de los personajes, sus ires y venires, sus exilios y mudanzas, al final todos tienen que abandonar sus posiciones iniciales y dejarlas para el olvido. Para bien o para mal, nada puede quedar igual, vendría a ser la moraleja. Sucedió en su composición que fui experimentando tremendos vacíos. La vida íntima de los personajes me resultaba insuficiente para sostener la estructura del relato, y además se entremezclaba con la vida pública nacional, que en cierta forma terminó por organizarlo. Creo mucho en la autonomía del personaje literario; por más que el autor trate de someterlo, se sale siempre con la suya. Los personajes fueron entrando en la historia común, aquella que los religaba a los otros a través de la historia del país, y los dejé hacer. De ese modo ellos me condujeron a la Historia con mayúscula que no entraba en mis propósitos iniciales. Tuve que localizarlos con respecto a ese orden como si experimentara que su propia individualidad no era una legitimación suficiente.

¿Cuál era la razón fundamental para escribir esta novela? La misma que pesa en todo novelista: intentar contarle a otros algo que nos gusta, nos importa, o nos sabemos bien. Así que mi intención en esos lejanos ochenta en que la comencé, era contar lo que yo había visto, escuchado, pensado, y muchos etcéteras, durante mi propia experiencia de vida. Una novela con ribetes de *bildungsroman* como casi todas las primeras novelas, pero también podría definirla como el tránsito de quien llega a un lugar desconocido y voltea para intentar reconstruir los pasos, en la esperanza de que esa recuperación le indique dónde se encuentra. El síndrome de Hansel y Gretel.

Su representación ficcional produjo un efecto paradójico: por un lado, el pasado se recuperaba, se revivificaba, adquiría consistencia, y su pérdida se acompañaba de nostalgia; por otro, me sentía autorizada a abandonarlo. Me desprendía. En cierta forma, escribir el pasado me obligaba a un examen, terminado el cual la materia quedaba vista. Y, sobre todo, permitía que el pasado fuera *pasado*. La narración, al situarlo en verbos de tiempo pretérito, le concedía un territorio definido. Es decir que volviendo al símil del viajero que quiere saber dónde se encuentra, la respuesta aparece ahora con una simpleza iluminadora. Había llegado al lugar desde el cual podía mirar hacia atrás y decir: «todo esto que veo es el pasado». ¿Era indispensable escribir una novela para llegar a tan obvia conclusión? Por lo visto, para mí sí. Necesitaba representarlo para limitarlo y localizarlo. Convertirlo en artefacto de lenguaje.

Ahora bien, ¿cómo quería representarlo? Como era. Ante esa confesión de realismo debería detenerme. Para nombrar el pasado la convocatoria de la

memoria va de suyo pero su garantía es frágil. No por lo que hemos olvidado sino por lo que nunca registramos, y sobre todo por la manera en que lo hicimos. El recurso mnémico es una forma de representación que contiene nuestro imaginario y nuestro discurso. Contiene imágenes, articulaciones de esas imágenes, y articulaciones de esas imágenes con las palabras. Pero he aquí que la memoria no es un reservorio que podamos visitar, o un mausoleo que espera en piedra nuestros pasos, un lugar al que es posible regresar porque siempre estará allí. La memoria se mueve, los recuerdos cambian, las articulaciones que los unen se transforman. Procedemos en un lugar inseguro para la estabilidad de la identidad, aunque muy fértil y transitado desde el punto de vista literario. Dicho de otra manera, si tratara de volver a las vivencias de la Caracas autobiográfica de mi primera novela, ya no sería capaz. Han desaparecido. Podría recordar algunos acontecimientos pero no representarlos de la misma manera. Han cambiado su valor, por efecto incluso de la escritura misma al haberlos transmutado en materia textual. Contarlos de nuevo sería escribir otra historia. Veo otro paisaje.

Pienso, entonces, en algunas proposiciones acerca de la memoria. No es una vuelta al lugar o tiempo donde un evento ocurrió con la finalidad de recuperarlo en el presente, ya que del pasado solo pueden quedar los testimonios, y en el caso del lenguaje, el testimonio de lo pasado es, precisa y literalmente, lenguaje. Lo pasado queda testimoniado a través del discurso que nos envuelve y ese testimonio es también movido. La noción de que la memoria sea móvil, de que a decir verdad no contamos ni con nuestros propios recuerdos, es angustiosa para cualquiera pero, probablemente los escritores sean aún más vulnerables. En la medida en que transforman sus recuerdos en lenguaje, en que constantemente los manipulan, los manosean, los exprimen, los desdoblan y desarticulan en anécdotas atribuyéndolos a otros y asumiendo los de otros, en la medida, en fin, en que violan permanentemente su mundo interior, y que procesan su subjetividad como la materia prima de los textos, son más proclives que nadie a quedarse sin pasado, a vaciar su identidad y reconstruirla, a conmover su escenario interior.

Si la memoria no es un museo que guarda incólume nuestro pasado, habría que entenderla como la recuperación fragmentaria de acontecimientos, situaciones, circunstancias, personas, espacios, experiencias, en los que nos detenemos porque algo nuestro se detuvo allí. De las infinitas posibilidades de la recuperación, elegimos aquellas que contienen una desarticulación traumática para nuestra identidad en el intento de restaurarla. Se desprende que el pasado no tiene una esencia determinada, es apenas el mapa que nuestra subjetividad ha trazado para reconocer sus propias huellas, y por supuesto no tiene correspondencia consistente con lo que podríamos llamar veracidad factual. En ese mapa algunos hechos puntuales, que otros también reconocerán como ocurridos, se levantan como señales del transcurso temporal. Esas señales que podríamos calificar de colectivas son las que vinculan la memoria individual con el vasto campo de la memoria nacional.

En la medida en que la memoria no es un hecho de comprobación, aunque puede, por supuesto, rescatar circunstancias verídicas, es necesario aceptarla como un discurso acerca de esas circunstancias. Considerarla como una variante de la ficción con la que soportamos el vacío de lo real. Los enlaces entre un territorio y otro son, pues, de difícil separación. ¿Cuánto hay de «verdad» como verificable en la reconstrucción de la memoria? ¿Cuánto hay de «ficción» como inexistente en la invención? Es muy posible que, cuando crea recordar, invente, y cuando suponga inventar, recupere una vivencia olvidada, trasladada de registro y volcada en otra contingencia. En ese proceso la memoria se va saturando de nuestra propia subjetividad, va dibujando afectivamente lo recuperado: se va *emocionando*, por decirlo así.

Si en *El exilio del tiempo* la Caracas autobiográfica se convirtió para mí en un hecho literario, en *Doña Inés contra el olvido* pasó a ser un hecho historiográfico, en parte porque las memorias utilizadas provenían casi exclusivamente de libros. Pero quien rearma las piezas históricas es la mirada del novelista dándoles un sentido, incluso más allá de su voluntad; sentido que no surge de la documentación con la que provee al texto sino de la pasión con que lee tales documentos. Doña Inés cuenta la historia de un reclamo. Asume una voz demandante y conduce a todos los personajes secundarios del relato a entrar bajo el emblema de la protesta. Son actores que recuperan una memoria del descontento. Fue una novela de las que dan mucho trabajo. Metida en la premisa de que mi protagonista había vivido en el siglo XVIII y relataba acontecimientos ocurridos desde entonces hasta la actualidad, tenía que leer un montón de libros, no solamente para conocer con mayor profundidad lo que acontecía entonces en Venezuela sino detalles de la vida cotidiana tales como qué se comía, cómo era la ropa, los horarios, en fin, una serie de documentaciones que uno se ahorra cuando escribe una novela en el inmediato presente. Pero, al final, no me arrepiento; fue una aventura ilustrada.

Le siguió *Vagas desapariciones*, que, a su vez, es la memoria del fracaso. Descontento y fracaso serían las conclusiones de esa mirada hacia atrás. Entre ambas existen, sin embargo, diferencias importantes. Para *Vagas desapariciones* utilicé la memoria de las personas que yo había conocido en los inicios de mi ejercicio profesional como psicóloga. Algo de mi identidad había quedado herida en aquellos años de juventud en los que trabajé con experiencias límites, en una de las sedes más repudiadas: la locura. El delirio, como símbolo de ese estado, me produjo siempre horror y fascinación. Escuchar al sujeto delirante nos sumerge en un efecto de éxtasis y catástrofe. El intento de descifrar su contenido obliga a una escucha de la cual no se sale ileso. Pero la novela se nutrió también de otros registros; otros personajes me herían en la distancia del recuerdo y forman parte del paisaje interior de la novela; Pepín, desde luego. Es un personaje creado a partir de la memoria de muchos niños que conocí cuando trabajé en instituciones de salud pública. Es un personaje patrón, un estereotipo. En varias oportunidades he tenido la

experiencia de encontrarme con algún joven lector que me comenta su identificación con el personaje. Eso me satisface.

En principio, mi intención con respecto a los personajes era nombrarlos. Rescatarlos del anonimato. Recoger voces marginales. Reintegrarlas como parte de la identidad colectiva. Quizás este propósito sea el mayor sustento de la novela: la idea de que la memoria colectiva no puede configurarse dentro de los discursos oficiales porque estos son siempre coherentes, «editados». La locura, en ese sentido, constituye una metáfora espléndida porque propone precisamente la incoherencia. Se resiste al curso ordenado y controlado del discurso consensual. Sin embargo, no quise, o no quisieron los personajes, ser recordados como «locos» sino todo lo contrario: llenos de humanidad, de solidaridad, de sentido común, a veces.

Mi propósito, pues, era rescatarlos del olvido; de mi propio olvido, probablemente. El olvido duele. Pero, en el proceso de la escritura misma, y en las relecturas que he debido hacer del libro posteriormente, encuentro que en ellos, a pesar de ser una narración enmarcada en la intimidad, hablan voces históricas. Pepín es el hijo de la democracia irresuelta. Esa misma voz que después se ha alzado contra el sistema democrático. Pepín quería ganarse la vida como electricista y termina siendo un homicida. Esa venganza estaba en él y yo no sabía que su recuperación me iba a llevar a ese final. Su construcción contiene la memoria gestante, registro de experiencia para construir el origen del personaje, y la memoria gestada, surgida del diálogo con un país que había cambiado y le daba desenlace a la primera.

En cambio, en *Malena de cinco mundos* la mirada parece evadir el pasado nacional. Es una novela con propósito definido y mantenido: recuperar una cierta versión de la historia de la mujer, que nunca termina por ser una historia bien contada. Escogí los momentos de acuerdo a mi predilección, y al criterio, con o sin razón, de que eran los períodos más significativos en la construcción discursiva del género femenino, aunque no pretendo que ningún historiador esté de acuerdo conmigo; se trata, sin duda, de una periodización muy personal. La historia la quise contar en forma utópica. Es decir, las mujeres que son protagonistas de los diferentes relatos, y que pretenden ser una y la misma Malena, no están concebidas en el perfil acomodado a la época sino en una suerte de transgresión del mismo; transgresión penalizadora para ellas. Mi mirada sitúa escenarios pasados, pero desestabilizándolos; intenta decir que debería haber sido de otra manera. Malena tiene, sin embargo, un rasgo afín con Doña Inés. Ella también reclama promesas incumplidas. De la misma manera en que Pepín, cuando recuerda su precaria vida, dice que lo que más le duele es lo que no le ha pasado. Esa mirada del vacío, de lo no ocurrido, la reconozco como propia. Si fuera a resumir lo que he querido nombrar, pienso que, a lo mejor, es precisamente lo que no aparece en ninguna recuperación. Nombrar la falta. Podría preguntarse por qué se requieren tantas palabras para ello. Quizás sea una consecuencia del lenguaje: es necesario producir un discurso para que se presente lo no dicho.

Malena de cinco mundos fue escrita en el conmovido año 1992 y, en principio, podría decir que es una novela fuera del hilo histórico que siguen las anteriores y que vino a retomarse en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. A los acontecimientos políticos se añadieron pérdidas en mi vida personal, y volví la mirada hacia la década de los sesenta. Como se explica en los agradecimientos que anteceden a la novela, su construcción tuvo un núcleo de memoria testimonial, en este caso, ajena. Memoria también escrita en dos tiempos: en el presente de los acontecimientos y en el pasado de quien los recordaba. De modo que yo, al retomarlos, me situaba en un tercer momento: el de quien recoge testimonios de testimonios. La novela, precisamente, más que una recuperación de memorias es una reflexión sobre la memoria misma. En sus anécdotas no se garantiza nada. Finalmente el lector no encontrará sino interpretaciones del pasado. Memorias superpuestas. Memorias que dan sentido a lo perdido. Relatos que llenan los vacíos del relato.

En todas mis novelas, a excepción de *La favorita del Señor*, la ciudad de Caracas ha sido más que un telón de fondo; me parece que ha soportado un papel protagónico, o por lo menos proporcionado un tejido sustancial al relato mismo, pero ella misma, la ciudad imaginada y recordada, fue experimentando transformaciones. Ya en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* los personajes comienzan a dar señales de que son seres afectados por su entorno, de que forman parte de ella como sustratos que la propia ciudad genera. No son caraqueños que viven y recuerdan con nostalgia otras Caracas que conocieron, sino más bien seres tragados y devueltos por la ciudad, que deambulan por ella como pudieran hacerlo en cualquier parte. Así creo que con mayor énfasis aún se instalan los personajes de *El corazón del otro* y *La fascinación de la víctima*, reconocidos por la mirada ajena de una protagonista que no tiene memoria viva para recordarla. En ese personaje extranjero que cuenta el relato me pareció refugiar mi propia visión distanciada, como si fuese el mejor recurso para mirar lo propio como irreconocible, vacío de mis propias referencias. Pensar en Caracas como si no la conociera.

Nocturama es el reflejo de la Caracas de los 2000; una Caracas apocalíptica que utiliza sin decirlo las noticias periodísticas para recoger, como una suerte de registro acompañante de mis propias impresiones, las circunstancias abominables que la habitan. Sus personajes no saben porqué están allí ni encuentran congruencias en su pasado que los explique. Atraviesan una ciudad fantasmal, que surge entre inundaciones, oscuridades, ríos que albergan vidas subterráneas, edificaciones invadidas o devastadas cruzadas por la muerte, en la que de tanto en tanto algunos indicios muestran unas claves urbanísticas que permiten reconocerla. En *Nocturama* pude escribir un cierto fallecimiento de la ciudad, una vivencia de la ciudad amada en trance de agonía. Y como una respuesta defensiva, como una manera de construir una barricada que contuviese su desaparición me entregué a una Caracas arqueológica, que renace de sus cenizas honrando su nacimiento. Así me

parece que es la escritura de la ciudad en la novela inédita para cuando escribo esto, en la que unos casi recién llegados a Santiago de León, en el proceso mismo de convertirse en caraqueños, la construyen y reconstruyen en medio de terremotos, plagas y asechanzas, y la viven cruzando sus cuatro calles a medias empedradas.

¿Puede un novelista pretender que conoce, recuerda, escribe la memoria de su país? Es demasiado evidente que no. ¿Qué escoge de ella? ¿Qué dirige su ojo escritor a subrayar algunos acontecimientos y no otros? ¿A verlos desde una determinada luz o sombra? La recuperación no devuelve al objeto perdido sino al sujeto de la pérdida. Dicho de otro modo, no a la imagen sino al ojo; no a la voz sino al oído; no al escenario sino al protagonista. En definitiva, lo único que puede nombrarse es la mirada, aquella que más ha herido, y escribirla entre el odio y la nostalgia. Lo demás, es el infinito océano del pasado.

REFERENCIAS

«La voz del texto» [1994] en Torres, Ana Teresa. *El alma se hace de palabras*. Caracas: Editorial Blanca Pantin, Colección Breves, 2003: 15-27.

«Paisajes de novela», *Poética de la novela. Ars narrativa*. VV.AA. Compilador Israel Centeno. Caracas: Memorias de Altagracia, Colección Ensayo, 1997: 99-107.

Conversación con Julio Ortega [1994]. «Ana Teresa Torres y la voz dirimente», *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997: 225-240.

Conversación con María Ramírez Ribes (Fragmentos). «El sufrimiento está guardado en alguna parte». *Verbigracia*, N° 37, *El Universal*, Caracas, 21 de diciembre de 1997.

«La realidad y la ficción en Ana Teresa Torres», *Las plumas del camaleón. Máscaras y testimonios hispanoamericanos*. Caracas: Comala.com, 2002: 71-81 y *Diálogos trasatlánticos*. México: Ediciones Jorale, 2004: 107-117.

«La memoria móvil: entre el odio y la nostalgia» [2001, 2012]. Una versión preliminar fue publicada en *Estudios*, Revista de Investigaciones Literarias y Culturales, año 9, julio-diciembre 2001, N° 18. Caracas: Universidad Simón Bolívar: 13-20.

«Ser muchas personas a la vez», *¿Por qué escriben los escritores?* Entrevistas de Petruvska Simne y fotografías de Vasco Szinetar. VV.AA. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2005: 122-125.

«Escritora, psicoanalista o al revés. El lenguaje como oficio». Leído en el seminario «Más allá de las disciplinas. Reflexiones teórico-prácticas». Doctorado de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2 de febrero de 2005.

Ana Teresa Torres por/by Carmen Boullosa (español/inglés). New York: *Bomb Magazine*. Colombia and Venezuela. Winter 2010, Number 110. Traducción al inglés de Melissa González.

LA ESCRITURA Y SUS CIRCUNSTANCIAS

LA SOLEDAD DE LA CONCIENCIA

Nunca me imaginé que el motivo de mi tercera visita a Berlín, todas ellas por razones literarias, pudiera ser la recepción del Premio Anna Seghers. Quiero expresarles hoy que este es el reconocimiento literario más importante que he recibido por mi trabajo, y que tengo exacta conciencia del honor que el jurado me ha concedido al escogerme a mí entre tantos otros escritores latinoamericanos. Quiero por lo tanto que sepan ustedes mi alegría, y en cierta forma la inquietud que me produce una distinción tan alta que, sin duda, constituye una exigencia y mayor compromiso. Que además el jurado considerara para su otorgamiento una concordancia entre mis libros y el espíritu de Anna Seghers, hace la exigencia, y el honor, aún mayor.

«Alemana, judía, comunista, escritora, mujer, madre. Tantas identidades contradictorias, aparentemente excluyentes, tantos ligamentos profundos y dolorosos...» dice de ella otra gran escritora a quien admiro, Christa Wolf. No ha sido mi vida puesta a prueba como la suya; no he conocido la guerra, ni he sido perseguida por mi condición ni atacada por mis opiniones. No he tenido que abandonar mi país y mi lengua. Vivo, sin embargo, dentro de las contradicciones de un país que pertenece a lo que se llamó «Tercer Mundo», «subdesarrollado», «no industrializado», o cualquiera otra denominación que se quiera dar, lo que supone ser testigo y parte de una sociedad excesivamente fracturada por la inequidad y siempre cercana a la violencia. No vivo, ni escribo, desde un terreno de esperanza o satisfacción sino todo lo contrario, y vivimos ahora todos un renacimiento de los viejos fantasmas apocalípticos que creíamos haber dejado atrás.

¿Qué podemos pensar acerca de los conflictos que siguen traumatizando al mundo? ¿Qué podemos hacer los escritores hoy en torno a que la vida sea más justa y humana?, ¿qué tenemos que decir con respecto a la tolerancia, la ética del poder, la violencia?

Quizá retornen momentos en que aquellos que se dedican a la labor intelectual tengan que inevitablemente inmiscuirse en lo que acontece. Muchos escritores latinoamericanos están escribiendo acerca de las amenazas a la democracia y la libertad que de tanto en tanto nos acechan. En Venezuela, mi país, en el que las nuevas generaciones literarias habían repudiado la vinculación del escritor con la política, la necesidad de pensar el país y de hacer valer nuestra opinión ha resucitado la preocupación de los intelectuales por las cuestiones políticas y sociales en tanto se han hecho de reflexión urgente. Pero el panorama de hoy es tan diferente al pasado que nos encontramos, por decirlo así, a la intemperie de ideas, de proyectos compartidos, de convicciones. La fe se ha vuelto difícil estos días. No existen ya ideas inocentes, ni países inocentes. Solo nos queda la soledad de la conciencia.

Podemos preguntarnos si los seres humanos tenemos una conciencia que nos permite distinguir entre el bien y el mal de acuerdo a ciertos valores esenciales y que de ese juicio natural se seguirá nuestra acción. Podríamos también admitir que la conciencia es frágil porque los seres humanos la construimos a partir de la existencia y, por lo tanto, esa construcción no es igual para todos porque las condiciones de nuestra existencia tampoco lo son. Y sin embargo, ¿cómo llegaríamos a los acuerdos necesarios si partiésemos de nuestra radical diferencia y soledad? Un nuevo humanismo es necesario, que contemple las diferencias multiculturales, que no parta del dominio de los centros hegemónicos, pero, al mismo tiempo, que acepte unas reglas básicas de la civilización, más allá de nuestras distintas historias y problemas.

La conciencia moral atañe a todos los seres humanos pero es más problemática aún para aquellos que quieren hacer de ella no solo un ejercicio interior sino una expresión pública. Con frecuencia a los intelectuales se les pide que expidan su conciencia. Que asuman ante los otros lo que juzgan de determinadas situaciones humanas y que apoyen o critiquen las causas políticas. Ya en esto podríamos detenernos pues no todos los intelectuales estarían de acuerdo con que ese es su deber o su misión. Pero supongamos que sí, que la conciencia del intelectual se ve dirigida a la exposición ante otros de su pensamiento; que parte de su conciencia ética es asumir que su juicio debe retornar a la sociedad en la que vive. El primer problema que inmediatamente se presenta es que en el mundo contemporáneo la complejidad del conocimiento es tal que nadie está en capacidad de hablar sobre cualquier cosa. Diría aún que casi nadie puede hablar de nada sino de aquello que especialmente conoce y que, paradójicamente, la ilusión de una educación renacentista no ha cesado y se espera de los intelectuales que se expresen de cualquier cosa, en cualquier momento. El segundo problema sería preguntarnos si la conciencia ética del intelectual tiene algún atributo que la haga superior a la de otros; y podríamos contestarnos que el ejercicio del pensamiento conlleva una mayor capacidad para la reflexión y comprensión. Pero enseguida tendríamos que admitir que la ilustración y la ética no son inherentes y que grandes mentes han estado al servicio de causas indignas.

Probablemente cuando las situaciones externas se radicalizan –y por tanto simplifican– es cuando más intensamente puede sentirse la soledad del juicio ético (y político), ya que las corrientes divididas exigen aún más la precisión de ese juicio. La división en bandos, cuyos nombres cambian a lo largo del tiempo, exige la fidelidad en aras de la pasión romántica de los ideales. Y la fidelidad absoluta, la entrega a quien me pide compartir su pasión, pone en cuestión mi propia conciencia. Me obliga a someterla, me coloca en el trance de perderla. Y la pérdida de la conciencia anula mi humanidad. Disuelve mi derecho a mi propia conciencia.

Cuando los regímenes políticos exigen de los gobernados la entrega de su conciencia a los gobernantes, el juego se ha perdido. En su pasión de poder arrastrarán cuanto haya en el camino. Si algún deber le queda todavía al

intelectual es resistir. Anteponer su derecho a seguir pensando según su juicio ético, de acuerdo a las circunstancias. Cuando el intelectual renuncia a ese derecho, renuncia más que ningún otro porque su deber con respecto a su propio pensamiento es aún más exigente. Pero el intelectual siente las mismas tentaciones del poder. Siente la seducción del poder. Se envuelve también en la pasión del poder que le pide su entrega. «Conmigo o contra mí» es una demanda seductora. Alguien se ofrece a pensar y actuar por nosotros. Nos ofrece la protección o la guerra.

Es difícil resistir cuando el discurso se abre en dos fosas. He vivido esto en el actual proceso político venezolano. En esas circunstancias la soledad de la conciencia se hace más amarga. Saber que no se tiene partido, grupo, asociación que nos legitime plenamente. Que el ejercicio de la conciencia nos puede colocar irremisiblemente en la condición de traición porque solo se entiende la incondicionalidad. Así opera el pensamiento totalitario, así habló alguien un día: «Con la Revolución todo, contra la Revolución nada». Así han hablado los dictadores de todas las horas porque lo totalitario no puede hacer concesiones. Así a lo largo del tiempo he ido experimentando la soledad de mi conciencia porque los matices, los cambios, las acciones, no permiten la fidelidad por siempre y en todo, si se quiere ejercer el derecho al juicio ético. Ese ejercicio obliga a la ruptura, la desarticulación, la duda. Entre elegir un dios que me conduzca y la soledad, elijo mi conciencia. Me conforta la opinión de un gran intelectual que no teme el riesgo de sus opiniones, Edward Said: «Entre los intelectuales, los artistas y los ciudadanos libres, es necesario que siempre haya un lugar para la diferencia de opinión, las ideas alternas, los medios de cuestionar la tiranía de la mayoría y, al mismo tiempo, y lo que es todavía más importante, hacer avanzar la libertad y la ilustración». Los pensamientos totalitarios no admiten esas condiciones. Las revoluciones son optimistas y creyentes o nada.

Anna Seghers fue una luchadora de la paz y eso me toca profundamente porque la violencia afecta gravemente a mi país, en muchos niveles y maneras. Quiso dejar en su testimonio literario conciencia de su tiempo, recoger las voces de los perseguidos, los obreros, las mujeres, los débiles. Rescatarlos a través de la escritura y devolver el valor de la resistencia y de la plenitud de la vida a pesar de sus lados sombríos. Escribió acerca de lo que le afectaba, y a la vez acompañando el tiempo que le tocó vivir, para comprender a los que estaban envueltos en las circunstancias, para intentar entender la historia, y su propio tránsito. Su obra es un ejemplo para la literatura contemporánea tan proclive a ceder al mercado. No puedo imaginarme a un gran escritor escribiendo sobre cosas que no le importan. No puedo imaginarme que alguien construya una obra literaria sin que parta de aquello que conmueve su existencia. No puedo imaginarme cómo se escribe estando ausente de lo escrito. La ética de la literatura reside para mí en desarrollar el propio universo de lenguaje, en «anunciar» —para usar un término de Jean-François Lyotard— aquello del mundo que nos ha afectado.

Aquella mirada que nos ha conmovido, probablemente desde la infancia, y que es nuestra, intransferible.

El premio que hoy recibo es una confirmación de que debo continuar en el camino emprendido desde mi primera novela, *El exilio del tiempo*. Recorrer la subjetividad de mi historia, hablar por las voces de los que no la tenían, especialmente las mujeres, contar la historia a partir de ellas. Pienso que las mujeres tenemos mucho que decir acerca de la violencia de la historia. Pero el premio es también una confirmación de la literatura que se escribe en Venezuela, paradójicamente muy rica y a la vez desconocida en el diálogo internacional. En ese sentido pienso que no solo es una satisfacción personal sino un vehículo que fomentará el diálogo literario entre nuestros países, y espero poder contribuir a ello.

Termino expresando mi agradecimiento a quienes lo han hecho posible, la Fundación Anna Seghers, Dagmar Heusler, y los hijos de Anna Seghers. Gracias también a todos los que me acompañan en este momento tan especial.

CODA: DISIDENCIAS Y OFICIALIDADES

El asunto de la literatura, o mejor dicho, de los escritores y su compromiso político viene ocurriendo desde hace ya un cierto tiempo. Es inevitable. El país se divide entre los que sostenemos la vigencia de la democracia como el mejor sistema político —que, desde luego, no puede identificarse con las malas prácticas del pasado—, y aquellos que se adhieren al régimen autocrático en el que se ha convertido el gobierno de Venezuela. Los escritores no disfrutamos de arcadias particulares ni de paraísos de impunidad angelical donde refugiarnos mientras dure la ventolera. Somos ciudadanos como los demás, pensamos, decidimos, optamos, tomamos partido en un país que no permite la indiferencia. Algunos se sorprenden de que haya «escritores del régimen» y «escritores de la oposición» (quizás es interesante que desde las mismas instituciones se hable de «régimen»; deberían hablar de «gobierno»). Pero, en todo caso, es cierto: hay escritores, es decir, ciudadanos, que toman partido por el gobierno (o régimen o como se quiera) y otros que han elegido ser opositores (o disidentes, adversarios, etc.). ¿Hay neutrales? La definición de neutralidad en el caso venezolano no es clara, pero tocaría a quienes así se definen defenderla y explicarla.

Es comprensible que la red de instituciones oficiales de la cultura proponga sus propios nombres. Así como lo es que los individuos elijan si quieren o no cooperar con las instituciones. En lo que me corresponde he tomado la decisión de no cooperar con las instituciones oficiales que representan al gobierno de Venezuela (no me refiero a los centros académicos o culturales que si bien pueden depender del sector público, no reciben —por ahora— órdenes del Ejecutivo). No quiero cooperar porque no quiero que al ver mi nombre algunos puedan pensar que participo de la mascarada democrática de Hugo Chávez, y dentro de la modesta participación que la literatura tiene en la vida oficial, no acepto hacer el juego. La cultura se presta muy bien para la mascarada. Se invita a un par de escritores o de artistas connotadamente opositores y la mesa democrática está servida, particularmente para los comensales extranjeros. Por ello renuncié al homenaje en el cual Monte Ávila me incluyó con otros autores de la «casa» a dos días del célebre manifiesto de la cultura oficial que apareció con muchas firmas inconsultas. Renuncié también a coordinar el taller de narrativa del Celarg porque compartir el espacio con los Círculos Bolivarianos —así no estén armados, como especificó su director— resulta antagónico con la tarea literaria; y envié carta personal a la doctora Lourdes Fierro en la cual le explicaba que después de las declaraciones del viceministro —mejoradas después por sus comentarios ofensivos hacia los escritores que hemos publicado en Monte Ávila— no aceptaba la invitación a participar en la Feria del Libro, detallando que mi declinación no era particularmente al Cenal ni a su persona sino a cualquier institución de la red oficial. Y me parece muy bien si, como se lee en *El Nacional* del 7 de mayo de 2003, fui excluida de las ferias de Santo

Domingo y Bogotá. Me evitan así la penosa situación de negarme a tan gentiles oportunidades.

Respeto la opinión de quienes piensan que la autoexclusión es precisamente una manera de «entregar los espacios», pero en mi criterio los espacios han sido tomados. Serán devueltos cuando regrese la democracia a Venezuela y mientras tanto es nuestra responsabilidad crear, mantener, inventar lugares para la escritura. No se trata del puritanismo de no poner un pie en el Celarg o en Monte Ávila, pero una cosa es la visita y otra la presencia cooperativa. No veo en ella un acto de recuperación sino por el contrario la entrega de lo máspreciado que no es la obra sino la conciencia. Si yo aceptara representar al actual gobierno de Venezuela, en el país o fuera de él; si yo coopero con la estrategia de establecer un sistema totalitario mientras se conservan algunas fachadas «democráticas», perdería en la soledad de mi conciencia el derecho a oponerme a un régimen que día a día va consagrando su voluntad tiránica y violenta. Ese derecho no lo quiero perder por nada del mundo, menos por un viajecito o una publicación en el país sin papel.

LA RESISTENCIA DE LA LITERATURA

Cuando escribía estas palabras para la inauguración de este simposio, me resultaba un tanto extraño, casi que extraviado, comprobar que me preparaba para hablar ante un grupo de personas que se dedica a la investigación y la docencia de la literatura venezolana y que estaríamos aquí hoy, como en efecto estamos pese a todo, el 30 de octubre de 2002, en el recinto de la Universidad Simón Bolívar, con ese único propósito: nuestra literatura. ¿Qué puede decirse sobre ella, me preguntaba, en medio de un secuestro que nos obliga a todos, sean cuales fuesen nuestras opiniones y sentimientos con respecto al destino del país, a vivir permanentemente sometidos al seguimiento de lo que acontece? Probablemente, pensaba, esta escena en la que somos actores hoy les parecerá a muchos una suerte de evasión o de aislamiento de la «realidad nacional» –por llamar de alguna manera a nuestro secuestrador–, e incluso no descarto que alguno nos tomara por locos. La dificultad que me sobrevenía no era la de la página en blanco, sino muy al contrario, la de la página demasiado llena, y la escritura requiere del vacío. Llena de preocupaciones legítimas pero enemigas en ese momento de mi propia posibilidad de ser y hablar como escritora venezolana, que es finalmente la identidad por la cual estoy aquí y la razón que justifica esta invitación tan honrosa. No les oculto que desde hace un tiempo ya demasiado largo vengo experimentando que mi página está tan abarrotada de «realidad nacional» que no logro imponerme a ella, y a pesar de ella escribir acerca de mi propia realidad, o como quiera llamarse eso de lo cual se escribe. Y esta lucha por zafarme del secuestro es lo que me parece guía estas consideraciones. El combate por resistir la tentación que me hubiera llevado a interrumpir su escritura para prender la televisión. Pero todos allí –me dije pensando en el acto que ahora tiene lugar– están en el mismo saco, todos allí serán resistentes del secuestro y eso nos une. Hablemos, pues, de literatura.

Tiempo atrás, en 1994, en un artículo titulado «Apuntes para la resistencia» escribía lo siguiente: «Para definir cuál es el lugar que ocupa el escritor en este momento, la palabra que encuentro es *disolución*. Hemos entrado –pienso a veces– en el tiempo de la resistencia»⁷. En ese momento estaba pensando en disolución versus visibilidad. Una suerte de heroísmo según decía en un artículo reciente Sergio Ramírez: «en América Latina siguen existiendo los libros de quinientos ejemplares impresos por cuenta de su propio autor. Sigue vivo, por lo tanto, ese heroísmo de atreverse a publicar, que traduce la necesidad de que los demás lean lo escrito por uno mismo. Y sin ese heroísmo no existiría la literatura».

Hoy, en 2002, me planteo la noción de resistencia de un modo muy distinto. Entiendo que la conciencia de la escritura, la lucha por la identidad del escritor, es una experiencia mucho más profunda que la disolución de la

⁷ Ana Teresa Torres. A beneficio de inventario. Caracas: Memorias de Altagracia, 2000: 76-83.

cual yo hablaba, de la que todos hemos de algún modo y en algún momento hablado o sufrido en términos de la precariedad editorial, la mediocridad de las redes de distribución, la ausencia de promoción. Todo ello sigue estando presente, por supuesto. Diría incluso que está mucho peor que en 1994, y sigo pensando que los escritores no pueden mantenerse indefinidamente en el lamento y la queja sino por el contrario en la activa búsqueda de promover espacios alternos y en la articulación cooperativa para producir materialmente su trabajo. Pero todo ello va por el lado del camino exterior del problema.

Un tiempo como el que vivimos, si bien para el acto material de la escritura es profundamente perturbador, es también un tiempo fecundo. No quiero decir que sea un productor de temas –aunque por supuesto podría serlo, pero no se trata aquí del oportunismo de plantearnos las vicisitudes políticas como una fuente de *bestsellers* al modo en que hemos visto a algunos escritores aprovechar las circunstancias de sus países para promocionarse–, sino un generador de conciencia de la literatura. Y quisiera hacer aquí un recordatorio de Imre Kertész que para sorpresa de muchos –y probablemente de él mismo– acaba de ganar el Premio Nobel. Kertész escribió durante más de treinta años una obra literaria totalmente desconocida, pero no solo internacionalmente sino dentro de su propio país, Hungría, en donde vivía un secuestro incomparablemente más empecinado y cruel. Salió por primera vez de su país cuando tenía unos sesenta años. En su memoria «El otro, crónica de una metamorfosis» leemos su resistencia como escritor, para mantener por sobre todas las cosas su identidad de tal, escribiendo en un idioma que difícilmente puede ser leído fuera de sus fronteras, y sin ser leído dentro de ellas. No es desde luego nuestra circunstancia tan trágica ni tan heroica, pero es un ejemplo iluminador de la conciencia de la escritura.

Lo que he encontrado en el caso de Kertész es una respuesta, o al menos una referencia por el lado del camino interior que me consuela en la experiencia de haber comprobado en vivo cómo apenas unos años de tormenta llevan consigo el peligro no solo de que desaparezca Monte Ávila, o de que perdamos un semanario tan significativo como ha sido *Verbigracia*, o cualquier otra calamidad que nos estará esperando con toda seguridad a la vuelta de la esquina, sino que de pronto la identidad de escritor sea tan frágil que pueda desvanecerse en medio de la atronadora voz del discurso del poder. En Venezuela, por suerte, no hay escritores vivos que hayan conocido la censura política a sus escritos, salvo aquella anécdota más bien divertida que le ocurrió a Salvador Garmendia por usar malas palabras. Pero somos maestros en el conocimiento de la censura de la banalización; censura que es necesario resistir a toda costa y desde nuestro propio interior.

Ni los escritores –ni los críticos, los investigadores y docentes– debemos avergonzarnos de una condición que es consecuencia inmediata de nuestra identidad y de nuestro trabajo: el hecho evidente de que no podemos, en tanto tales, surgir a la palestra con una solución a cualquiera de los problemas del país, ni tenemos ni tendremos jamás una voz que se eleve en

medio de una historia dominada por la pasión del poder, como creo que es la nuestra. El poder no es necesariamente nuestro enemigo, pero con seguridad nunca es nuestro aliado. Los escritores que han sucumbido a la tentación del poder han terminado por dañar su escritura, o lo que es peor, su conciencia. La escritura es lo contrario del poder. O si se quiere dicho de otro modo, no se puede escribir desde el poder. El poder es ese ciego, certero y sólido monstruo, amo del corazón de los hombres y que solamente es dominable, custodiable, amansable, en aquellas sociedades lo suficientemente inteligentes para reconocer su voracidad, que no es nuestro caso. El poder en Venezuela es ubicuo, crónico, tan presente como el sol que encandila los ojos acostumbrados a un mismo paisaje que apenas si lo vemos salvo cuando algunos momentos de la historia lo quieren así, y me pregunto si la débil presencia de la literatura, y de la cultura en general, no tendrá que ver con el hecho de que son acciones que generan en nuestra sociedad muy escaso poder. O en todo caso, poder de camarilla, pero no el poder duro, poder de verdad verdad. Y probablemente nosotros, me refiero a estos extravagantes personajes que somos los reunidos hoy aquí, lo sabemos y lo hemos sabido siempre. Y eso nos avergüenza, nos debilita, nos arrincona. Quizás también la diferencia entre la cultura y la barbarie sea precisamente el lugar que se le da a lo que no genera poder.

Pero, volviendo a Kertész, me preguntaba cómo este hombre pudo resistir años construyendo una obra a contramarcha de la sociedad asfixiante en la que vivía, rechazado por las editoriales, silenciado por el poder totalitario, y continuar escribiendo acerca de lo que había marcado su vida – Auschwitz supurando siempre en sus escritos; cómo alguien en esas circunstancias a las que hay que añadir la pobreza material, pudo sobrevivir cincuenta años como escritor, y pienso que solamente porque creyó en sí mismo—. Creyó consistentemente en la importancia ineludible para él de ser alguien que escribe. Creyó en la escritura como el soporte indispensable de su supervivencia. Entonces, me digo, la única resistencia posible es la de pelear a muerte contra el peligro de banalizar nuestra propia identidad bajo el argumento de su no importancia. Lo que, bueno es decirlo también, no es del todo cierto. Deberíamos revisar esa muletilla de que en Venezuela no hay lectores porque es una manera de descalificar a los que existen. Si son pocos o muchos, ya eso es un problema extraliterario. La escritura es finalmente un acto de intimidad. Cuando leo, igual que cuando escribo, estoy sola; sola con el otro que escribió el libro que leo; sola con el otro que lee el libro que escribo. Las masas compran los libros, quien lee es siempre un ser íngrimo como lo es quien escribe.

Y si he insistido en el tema de la resistencia no está desvinculado del hecho «increíble pero cierto», casi con méritos para el libro de récords de Guinness, de que ustedes, la comunidad que representan, se reúne por vigésima octava vez en un país no precisamente afecto al espíritu de continuidad. Y la escritura –otra contradicción– no se produce sin

continuidad. En realidad ninguna obra humana, como es obvio, pero me refiero a una continuidad más sigilosa, invisible, como es el tejido del lenguaje. Quien se dispone a escribir en suma no cuenta con nada sino con el tiempo interior, la construcción que de sí va haciendo en el tiempo y que decide poner en palabras a fin de comunicarla, o porque no sabría hacerlo por algún otro medio expositivo.

Ese tejido no está compuesto exclusivamente por las fibras con las que cada escritor se escribe a sí mismo; es también una continuidad en el tiempo interior de esa «comunidad imaginada» a la que pertenecemos y va quedando escrita en la literatura que nos expresa, en la continuidad interior de la que creo se nutre la escritura en sus tradiciones, rupturas, diálogos, inauguraciones y paralelismos; y es desde luego continuidad en aquellos cuyo oficio es releerla desde otras claves, es decir, ustedes que la critican, la investigan y la enseñan. Es esa lectura en continuidad la que tiene la posibilidad de insertar en su lugar, o en todo caso en algún lugar, las escrituras que se construyen en el tiempo discontinuo y efímero de cada quien. Estoy convencida de que en las páginas de la literatura venezolana está escrita la historia de nuestras sensibilidades y diversidades, de los complejos sentimientos que en el tiempo han ido construyendo nuestro imaginario, porque la literatura es un lugar de refugio para lo humano, y en ella se guarda toda la expresividad que no cabe en la historia del poder y que compone un gran fresco imaginario en el cual los hilos de un texto conducen a otro en una suerte de lectura inagotable y multiforme que nunca podrá pensarse en su totalidad. Por eso me parece que las polémicas acerca de si la literatura venezolana tiene validez o no, merece la crítica o no, es universal o no, resultan innecesarias. Sería tanto como preguntarnos si existimos o no, si merecemos existir o no, si merecemos escribir o no. Tampoco me preguntaría si conformamos una literatura «nacional» o «internacional». Para saber si nuestra literatura tiene identidad «nacional» tendríamos primero que definir qué es la venezolanidad, y acto seguido trazar una frontera que separase lo que no corresponde a esa comarca, y ya eso resultaría un pensamiento totalitario. Y para saber si nuestra literatura tiene identidad «internacional» tendríamos entonces que preguntarle al resto del mundo si nos reconoce. Y como quiera que en el mundo se escribe sin preguntarnos a nosotros, resultaría equitativo que podamos escribir sin esa acreditación. En suma, en esta «comunidad imaginada» hay hombres y mujeres que escriben, y hay hombres y mujeres que critican, investigan y enseñan eso que otros han escrito. Por el momento parecería suficiente que resistamos y sigamos haciéndolo.

LITERATURA COMPROMETIDA. A 70 AÑOS DE ANDRÉ GIDE

Uno cree que toma partido; es el partido quien lo toma a uno.
André Gide

En 1950, compilado por Ivonne Davet, fue publicado por Gallimard un volumen titulado *Littérature engagée* que contiene cartas, artículos, conferencias, discursos y otros documentos de André Gide (1869-1951), aparecidos entre 1930 y 1937, tiempo de su fervor, y al mismo tiempo, decepción por la Revolución soviética⁸. Abre y cierra con artículos de Jean Guéhenno, quien fue su amigo pero también duro adversario. Con «Alma, mi bella alma»⁹ (publicado en noviembre de 1930, en *Europe*, revista que entonces dirigía), se inicia lo que será su acusación final, y en un sentido más amplio, la de sus compañeros de viaje revolucionario: Gide es un ser con destino feliz, y a diferencia de los hombres ordinarios que emprenden «guerras, huelgas y revoluciones» es una «bella alma que de un golpe de alas se remonta en los cielos». La respuesta de Gide fue entonces amable y moderada, pero el centro de la polémica estaba trazado. El intelectual ¿es alguien que cumple su deber elevándose a los perfectos terrenos de la creación, o es un ser que debe justificar su existencia acompañando a los hombres ordinarios en sus luchas? Para nosotros, lectores contemporáneos, salta a la vista que la crítica no tiene nada que ver con la calidad de su obra sino con su condición moral, e incluso social. Gide fue un escritor burgués, que de acuerdo a su propio relato, nunca se vio obligado a trabajar para ganarse la vida, y nunca acometió una guerra, una revolución, ni siquiera una huelga. Sin embargo, paralelamente a su extensa y admirable producción que mereció el Premio Nobel en 1947, tuvo una destacada participación en la acción política de los intelectuales europeos durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Por el contrario, el origen de Jean Guéhenno (1890-1970) fue muy diferente; nacido en una familia pobre comenzó a trabajar en una fábrica desde su adolescencia, y superando todos los obstáculos se graduó en la *École Normale Supérieure*. Devino un alto funcionario y alcanzó los grandes honores de la literatura francesa a lo largo de una vida compartida entre la escritura, la lucha contra el fascismo y la reivindicación de la clase obrera¹⁰.

⁸ Salvo otra especificación las citas son tomadas y traducidas por mí de ese libro.

⁹ El «Alma bella» es una de las figuras típicas del romanticismo: la encarnación de la moralidad, no como regla o deber, sino como efusión del corazón o del instinto. Utilizada por Hegel y Goethe en sentido filosófico, en el uso contemporáneo la expresión ha adquirido un significado irónico y de burla, designando la actitud del que vive satisfecho con su propia y presunta perfección moral, ignorando o desconociendo los problemas efectivos, las dificultades y las luchas que dificultan el ejercicio de una actividad moral eficaz.

¹⁰ Fue director de las revistas *Europe*, *Vendredi* y *Resistance*. Le fue conferida la Cruz de Guerra (en la Primera Guerra Mundial) y la Medalla de la Resistencia (en la Segunda Guerra Mundial). Fue electo miembro de la Academia Francesa; su obra principal la constituyeron los estudios sobre Rousseau, y sus diarios, particularmente *Diario de los años negros* (1940-1944).

De la premisa que Guéhenno maneja con toda naturalidad se desprende el origen del «compromiso intelectual»: aquellos que no participan de estas luchas son seres dedicados a la creación de «dramas ilusorios», rechazan la vida, se mantienen «lejos del tumulto y fuera del mundo, se reúnen y mantienen admirables e ineficaces propósitos». Son moralmente condenables por su inacción y dedicación al arte. Frente al drama «ilusorio», para Guéhenno, el «verdadero» lo constituye el compromiso activo con las luchas de los «hombres ordinarios». Todo lo demás es literatura, podríamos decir. Todavía en estos años treinta la noción de «conciencia crítica» no había tomado la definición que después le daría Sartre, como acción propia del pensamiento y la creación del intelectual de izquierda que aporta su trabajo para la transformación social; aquí es radicalmente otra cosa: solo se salva quien acompaña la guerra, la revolución, o al menos la huelga. Quien no ha luchado al lado del pueblo, nada merece por sus «ineficaces propósitos». Esta propuesta, que puede escandalizarnos hoy en su concepción dogmática, es, sin embargo, la que es necesario comprender como subyacente al tratamiento de los intelectuales en la posterior evolución del socialismo soviético y sus derivados; cualquier signo (o sospecha) de desviación o traición debe ser castigado con la cárcel, el exilio, el olvido, y la muerte, si es preciso. El intelectual apartado de la causa del pueblo es su enemigo. Con Jean Guéhenno habla el pensamiento revolucionario.

Avancemos. En 1932 tiene lugar en Amsterdam el Gran Congreso Mundial contra la Guerra, promovido por un comité de intelectuales en el que participan, entre otros, John Dos Passos, Máximo Gorki, Albert Einstein, Romain Rolland, Karl Kraus y Valle Inclán. Son los tiempos en que la amenaza de una guerra mundial comienza a alertar las conciencias europeas. André Gide incluye su firma, aunque no asiste, y envía el documento a sus amigos Roger Martin du Gard y Paul Valéry. Los firmantes solicitan detener el conflicto bélico que se avecina y reaccionan al fracaso de la Conferencia por el Desarme, que durante dos años había sesionado en Lausanne sin lograr su fin. Poco después, y paralelamente a la Asociación de Escritores Soviéticos (AES), fundada en la URSS, aparece en Francia la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), que dirige una circular a los intelectuales simpatizantes con la Revolución soviética para organizarse en un frente común de lucha. Muy especialmente solicitan la adhesión de Gide, quien acepta presidir las reuniones y pertenecer al comité de la revista *Commune*, y luego al de *Regards*, ambas publicaciones de filiación comunista. Sin embargo, rehúsa inscribirse en la AEAR. Su respuesta es tajante: declara su admiración por la URSS pero un compromiso de esa naturaleza le impediría escribir. «Sería para mí la esterilidad». No podría escribir de acuerdo a los principios de una carta. Reitera su compromiso en «los hechos», pero «escribir bajo consigna» es inaceptable. El drama de Gide ha comenzado. El drama de un hombre educado en las estrictas normas del código ético protestante y en el respeto de la ley de Dios, aunque no sea creyente. Si acepta un compromiso

debe cumplirlo. Si pertenece a una organización, sea la AEAR o luego el Partido Comunista, deberá no solo aportar su ayuda en los hechos sino comprometer la fe. Si Guéhenno es alguien que cree en el compromiso, Gide también. Pero el primero cree en la lucha del pueblo como mandamiento principal de la acción y el pensamiento; el segundo en su conciencia. Ambos son inquebrantables. Con André Gide, más allá de su fe en el comunismo, habla el pensamiento liberal.

Continúan los ataques en *Europe*. «Los pensamientos del Sr. Gide parecerían demasiado frecuentemente no costarle nada. Eso lleva a decir que el Sr. Gide no ha sufrido suficientemente... Su historia me parece ser la de una lenta conversión a lo humano», dice Guéhenno. De nuevo el acusado expide una respuesta amable y moderada. Sabe que nada de estos ataques toca su presencia en la literatura y que no es a su obra adonde se dirigen. Guéhenno y Gide están hablando de un problema moral.

En enero de 1933, en respuesta al triunfo del partido nazi, con Guéhenno, André Malraux y otros intelectuales, asiste y preside la manifestación organizada por la AEAR y pronuncia su alocución «Fascismo». A ello siguen las protestas dirigidas a la prensa y a la embajada alemana por los arrestos de militantes comunistas, socialistas y judíos, dictados por Hitler a consecuencia del incendio del Reichstag, provocado por agentes a su servicio, y la persecución contra los intelectuales alemanes «apolíticos», es decir, no afectos al nazismo. En su alocución enfrenta probablemente el primer problema ético que le causará su adhesión a la URSS. Llama a la unión internacional de la clase obrera y denuncia que una gran parte del pueblo alemán ha sido reprimido y dejado sin voz. Entonces añade: «Pudieran decirme que lo mismo ocurre en la URSS». Se defiende así contra una acusación que él mismo se hace, y, para disculparse, añade que el fin justifica los medios; al advertir su contradicción, explica: «en el terrorismo alemán veo una vuelta al más detestable pasado. En el establecimiento de la sociedad soviética una ilimitada promesa de porvenir». Esta mirada utópica no lo abandonará en mucho tiempo. Es necesario esperar para que el comunismo soviético establezca la felicidad de los hombres, y —lo que es para él condición de esa felicidad— el esplendor del arte producido en libertad por todos. Sin embargo su alocución produjo algunos ataques. La mención de que en la URSS las cosas pudieran no ir tan bien como es necesario proclamar, le valió el título de «renegado», del que, a su vez, se defiende en una carta a la juventud de la URSS en la que afirma haber siempre protestado contra «las confortables creencias sobre las que se apoya su inicuo bienestar». El tormento por su origen de clase no lo abandonará nunca.

Ese mismo año tuvieron lugar dos representaciones teatrales de su obra *Les Caves du Vatican*, y el poeta Louis Aragon, desde Moscú, le escribe a propósito de una adaptación cinematográfica en la que estarían interesadas dos organizaciones del cine soviético. Enfatiza Aragon que subraye su consentimiento a la libertad política de interpretación que debe conceder a los

realizadores. «Le escribo enseguida –contesta Gide– para cortar de una vez un trabajo inútil. Lamentándolo mucho, porque me hubiese hecho feliz trabajar por y con la URSS. En todo caso nada de esto cambia mis sentimientos ni por la URSS... ni por usted». Lo que le pedía Aragon era, precisamente, la primera confirmación de su temor: ser un escritor bajo consigna.

Su presencia era constantemente requerida en los actos políticos convocados por la *intelligentzia*. Meses después fue invitado a participar en el Congreso Mundial de la Juventud contra el Fascismo en París. De la misma manera en que no se inscribió en la Internacional de Estudiantes Revolucionarios, no quiso asistir a ese congreso ni aceptó que su nombre figurara en el programa, alegando que no estaba hecho para las reuniones públicas. Se ve de nuevo apresado en este dilema permanente entre querer participar en la lucha política, y, al mismo tiempo, proteger su conciencia individual, temeroso de que al aceptar la consigna grupal su conciencia (y su escritura) se vería dañada. «Déjenme escribir lo que tengo que escribir, así seré de mejor y más duradera ayuda», escribe en comunicación al congreso.

A finales de 1933 ocurrió el proceso de Leipzig. Tres comunistas búlgaros, Dimitrov, Tanev y Popov, así como un alemán de nombre Torgler, son encarcelados como responsables del incendio del Reichstag. Gide preside entonces un mitin de protesta en París al que asisten los familiares de los detenidos. Viaja luego con André Malraux a Berlín para intervenir en su favor frente al ministro Goebbels. Sin embargo no asiste a un nuevo mitin en París, en la calle Wagram, en enero de 1934, bajo la presidencia de honor de Malraux y de él mismo. Le escribe a la madre de Dimitrov que un viaje a Italia le impide estar presente. El Comité Dimitrov, que no representaba ningún partido político, probablemente era para él un magnífico ejemplo del ejercicio de su conciencia individual contra el fascismo. No dudó en viajar a Berlín con la intención de entrevistarse con Goebbels, pero prefirió la ausencia en el mitin de París. Los detenidos fueron liberados poco después.

Si bien con frecuencia participaba en acciones políticas, y firmaba cartas y documentos, rechazó consistentemente el compromiso de inscribirse en las asociaciones. Tampoco lo hizo en el Partido Comunista. «La unión libre, me parece, en esto como en otras circunstancias, mejor que el matrimonio». Entre 1933 y 1934 resume sus ideas sobre este tema:

El artista debe tener como primera preocupación conservar intacta la integridad de su pensamiento. Lo sé muy bien porque después que mi espíritu se encuentra acaparado por los problemas sociales, después que mi corazón late por la URSS, no he escrito nada, no he podido escribir. Declaro mi adhesión al comunismo pero rechazo inscribirme en el partido; he rechazado igualmente inscribirme en la AEAR porque no estoy convencido de que mis escritos, si vuelvo a escribir, sean de una naturaleza satisfactoria con sus exigencias; prefiero callarme antes que hablar bajo un dictado, si este debe falsear mi voz.

De la premisa de Guéhenno según la cual el artista debía ser un actor que acompañara directamente a «los hombres ordinarios» (en guerras, revoluciones y huelgas), pasamos a un segundo momento del compromiso. Victoriosa la revolución que consagra al pueblo en el poder, la lucha toma otros caminos. El arte debe representar el triunfo de la clase obrera. Comienza el realismo socialista. Gide polemiza ahora con Paul Nizan que propone una filosofía proletaria. El «pienso luego existo» es igual para el obrero y el rentista —argumenta—, lo abominable es que el sistema social prive al obrero de pensar.

Estimo que la URSS no habrá definitivamente triunfado hasta el día en que pueda producir obras completamente libres del problema de la lucha de clases (...), obras que no buscarán otra cosa que ser bellas y emotivas para mayor alegría de una nueva humanidad, rejuvenecida, no contrahecha por una presión social ni inclinada por ningún dogma, así sea marxista.

En busca de esa hora André Gide visitará la URSS, pero por ahora, en 1934, no asiste al Primer Congreso de Escritores Soviéticos, convocado por la AES, en el que estarán presentes cuatro escritores franceses, André Malraux, Jean-Richard Bloch, Paul Nizan y Vladimir Pozner. Gide envía un mensaje que fue leído en ruso, y en el que propone una suerte de oxímoron: el individualismo comunista. «Cada artista es necesariamente individualista por más fuertes que sean sus convicciones comunistas». No conocemos las reacciones a tal afirmación, pero en aquel momento la Revolución soviética vivía aires libertarios. A las declaraciones de Boukharin, según las cuales la revolución una vez victoriosa será el terreno propicio para la eclosión del individuo, se unen las voces de Ilya Ehrenbourg, Boris Pasternak y Karl Radek. Todos defienden la obra artística como un acto individual que no puede convertirse en obra oficial o de partido. Ehrenbourg, durante el período de depuración posterior, tendrá que retractarse. Pasternak se inclinará dolorosamente; a consecuencia del proceso de Moscú en 1936 Boukharin será ejecutado, y Radek condenado a diez años de prisión.

En contrapartida a su ausencia Gide preside en el Palais de la Mutualité en París una convocatoria de la AEAR para escuchar los resultados del congreso. Frente a cuatro mil quinientas personas pronuncia su discurso «Literatura y revolución». En sus palabras, sin ninguna vacilación, defiende vigorosamente la libertad de creación y resiste su servicio a la causa revolucionaria. Particularmente se opone al artículo 7º de los estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos (que reemplazará a la AES), según el cual «el fin principal de la UES es la creación de obras de gran significación artística, llenas de la lucha heroica del proletariado internacional, del patetismo de la victoria del socialismo, que describan la gran sabiduría y heroísmo del Partido Comunista». Esta consigna es la plena consagración del realismo socialista, y para Gide inaceptable. Sin embargo, su fe no decae. O mejor dicho, su

esperanza: «que el triunfo de la URSS permita el advenimiento de una literatura alegre. Lo que es todavía una utopía, debe convertirse en la URSS en realidad».

La «Unión por la verdad» («Hogar del espíritu libre») realizó en enero de 1935 un debate denominado «André Gide y nuestro tiempo». Gide insistió en que acudieran no solo sus amigos sino sus más encarnizados críticos, y estuvieron presentes, entre otros, Gabriel Marcel, Jacques Maritain, François Mauriac, Guéhenno, y el más duro de sus adversarios, Henri Massis. Durante más de dos horas Gide contestó preguntas y cuestionamientos acerca de su pensamiento político. A la pregunta de si la noción de «individualismo comunista» sería aceptada por la ortodoxia, respondió: «Quiero creer que el entendimiento entre el arte y la doctrina es posible. Pero debo confesar que el punto de acuerdo y fusión no lo he podido obtener hasta el presente». El filósofo católico Maritain le propuso que su adhesión comunista le parecía un sustituto de la vida evangélica que siempre había buscado, y que sus aspiraciones de progreso y cultura como condiciones humanas de la civilización serían consideradas ideas pequeñoburguesas a los ojos del marxismo ortodoxo. Gide respondió que si la sociedad fuera verdaderamente cristiana no sería necesario el comunismo.

Pero lo más significativo del debate no fue la diatriba filosófica política que suscitaron tan importantes intelectuales, sino la confesión de lo que en otro momento había llamado «su gran sacrificio». Tenía varios años sin escribir.

Lo que me impide escribir es el miedo a no estar dentro de la norma. Me he declarado siempre enemigo de todas las ortodoxias. La del marxismo me parece hoy tan peligrosa como otras; peligrosa para la obra de arte (...). Puede ser conveniente que haya una consigna (en el Partido Comunista) pero la obra de arte no puede responder a una consigna. Si para escribir necesito la aprobación del partido, prefiero no escribir aunque apruebe al partido.

En junio de 1935 se reunieron en París doscientos treinta delegados de treinta y ocho países en el I Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, convocado por iniciativa de algunos escritores franceses y presidido por André Gide y André Malraux. Como resultado del mismo se nombró un comité internacional integrado por doce miembros (Henri Barbusse, Romain Rolland, Heinrich Mann, Thomas Mann, Máximo Gorki, Edward Forster, Aldous Huxley, Bernard Shaw, Sinclair Lewis, Selma Lagerlöf, Ramón del Valle Inclán y Gide). En su alocución insistió en que sería en el comunismo donde la particularidad de cada individuo podría desplegarse. «Lo que esperamos del comunismo es un estado social que permita la máxima expansión de cada hombre, la puesta en vigor de todas sus posibilidades». Esta era, entonces, su convicción.

En el congreso se suscitó una situación controvertida. Magdeleine Paz y Charles Plisnier, comunistas franceses disidentes, pidieron un derecho de palabra para plantear el caso de Victor Serge. La propuesta fue combatida por la delegación soviética y otros intelectuales, pero lograron sortear el obstáculo. Serge era ciudadano belga, de origen ruso, y estaba encarcelado en la Unión Soviética por su disidencia contra el estalinismo. Prudente pero firme, André Gide escribió una carta al embajador de la URSS en Francia en la cual explicaba que el espíritu crítico de los occidentales requería que se precisaran las causas de la condena, y que, de no haberlas, se comprometía la conducta moral de la revolución. No conocemos la respuesta del embajador, pero sin duda la acción de Gide era coherente con su afirmación anterior: la defensa por la particularidad de cada individuo.

Finalmente llegó el esperado momento de constatar sus esperanzas. «El destino de la cultura está ligado en nuestros espíritus al propio destino de la URSS. Nosotros lo defenderemos». Estas palabras fueron pronunciadas por André Gide el 20 de junio de 1936 en la Plaza Roja de Moscú en su discurso para los funerales de Máximo Gorki. Había apresurado el viaje por las noticias de la enfermedad de Gorki, a quien deseaba conocer, pero llegó a Moscú el mismo día de su muerte. Lleno de entusiasmo, dispuesto a ver con sus propios ojos «una tierra donde la utopía estaba en vías de trocarse en realidad», recibió con la mayor alegría los honores y atenciones que le dispensaron en su gira. Estaba en la URSS, donde «siendo revolucionario el escritor no es más un opositor», y podía escribir en pleno entendimiento con su pueblo. Una nota al pie en la publicación recoge su decepción: «Es aquí donde me engañaba. Debí bien pronto, lamentablemente, reconocerlo». Recorrió el país con la convicción de que la revolución terminaría por triunfar y asegurando que «los errores particulares de un país no pueden bastar para comprometer la verdad de una causa revolucionaria universal». Así escribe el hombre convencido de una verdad, pero que, al mismo tiempo, no puede dejar de preguntarse si esa verdad ha sido puesta en práctica.

Sus primeras descripciones en *Regreso de la URSS* (Gallimard, 1936)¹¹ son, podría decirse, idílicas. Recrea imágenes que lo deslumbran por su alegría y sencillez; casas de obreros, campamentos de niños, escuelas rurales, parques de cultura en los que siente un «fervor jubiloso» de juegos, danzas, deportes, salas de lectura, cines, bibliotecas, teatros, piscinas. Cuerpos perfectos de jóvenes atléticos, mujeres, niños, ancianos, todos dando muestras de gran felicidad. Pero poco a poco el lector advierte que el recuento va perdiendo entusiasmo. El narrador comienza a ver largas colas para obtener cualquier cosa, objetos de mala calidad porque el Estado, al no tener competidores, no se preocupa por mejorar los productos. Empieza a pensar en Francia, en el gusto y afán de los franceses por ofrecer las mejores selecciones, en la diversidad de pensamiento de sus compatriotas que ahora compara con seres

¹¹ Las notas son tomadas de la versión española. Buenos Aires: Sur, 1936. Prólogo de Victoria Ocampo.

uniformados y conformistas. Duda de la productividad de los Kolhos, de la educación sin crítica, de la absoluta ignorancia de lo que ocurre en Occidente, de la ingenua convicción de los rusos en cuanto a que lo que sucede en la URSS es lo mejor del mundo, y de sus opiniones conformadas por *Pravda*, según las cuales en Francia los obreros son desdichados, a los niños les pegan en las escuelas, y ni siquiera hay metro en París. Concluye: «Lo que ahora se pide es la aceptación, el conformismo. Lo que se quiere y exige es una aprobación de todo cuanto se hace en la URSS».

¿Qué más observa este creyente a punto de perder la fe? La omnipresencia de Stalin, quizá; no hay casa, por más humilde y sórdida, que no haya reemplazado el ícono por su imagen, no hay discurso que no lo alabe. Detalles, mínimas situaciones que el escritor no quiere dejar pasar. Cuando atraviesan Georgia y se detienen en el pueblo donde nació Stalin, siente el impulso de enviarle un telegrama. Comete un error: se dirige a él con la fórmula «usted». No es suficiente escribir «usted» –le dicen–, debe añadir algo; por ejemplo, «jefe de los trabajadores», o «maestro de pueblos». Ya ha comprobado que se producen «retoques» en las traducciones de sus discursos y declara que no reconocerá como suyos los textos que aparezcan en ruso. No acepta que se incluya en sus declaraciones que la juventud francesa no lo ama, ni que se compromete a no volver a escribir sino para el pueblo. El Discurso a la Gente de Letras de Leningrado no puede ser pronunciado en su día (lo será después). «No está en línea ni en la nota». Algunas correcciones le son sugeridas: cuando dice «el porvenir de la URSS se dibuja poderosamente», debe decir «el porvenir glorioso». Cuando se refiere a «los grandes espíritus de la monarquía», debe eliminar «grandes». Pequeños asuntos de palabras que, como escritor, le resultan imponentes. Finalmente su discurso termina siendo una expresión de amor por la literatura rusa.

Pero hay más. Observa la total supresión de la oposición y de la religión (no es creyente pero reconoce el derecho de los demás a serlo). La conformación de nuevas clases sociales, el aburguesamiento de la burocracia, la conformación del artista como alguien que debe «estar en línea», la consideración de la belleza como un valor burgués. Piensa en «la inapreciable libertad de pensamiento que gozamos todavía en Francia» y concluye: «Sí, dictadura, evidentemente, pero la de un hombre y no ya la de los proletarios unidos, de los *Soviets*». Más duramente todavía afirma: «Dudo que en ningún otro país, aun cuando fuera la Alemania de Hitler, el espíritu es menos libre, más doblegado, más temeroso (aterrorizado), más avasallado».

Decide escribir sus impresiones. «Si me equivoqué al principio, lo mejor es reconocer cuanto antes mi error, porque aquí soy responsable de aquellos a quienes arrastra el error». La publicación de su libro *Regreso de la URSS*, apenas a cuatro meses del viaje, fue el comienzo del fin. A partir de entonces los ataques contra Gide surgieron en forma constante, y podría decirse que no han cesado porque hasta la fecha quedó enclaustrado en la etiqueta de «escritor de derecha», e incluso se le adjudicaron calumniosas simpatías con el

nazismo. Se llegó a insinuar –dirá más adelante– que se sintió «contrariado» en la URSS por las nuevas leyes soviéticas contra la homosexualidad. En diciembre de 1936, un mes después de la publicación, le escribe a un destinatario anónimo las razones de su decepción:

Es tiempo de abrir los ojos a este abominable fracaso (...). Las diferencias de salario aumentan, las clases sociales se reconstruyen, la burocracia triunfa (...). Me dicen acepta el estado presente; el mal es pasajero; el peldaño de la escalera. Pero la URSS no sube el peldaño, lo descende.

También en carta al secretario de la asociación «Amigos de la Unión Soviética»:

Es porque he adquirido la triste convicción de que la URSS baja las escaleras que deseábamos verla trepar, y abandonar una tras otra las ventajas que la gran revolución padeció tanto por obtener, es porque me espanta verla arrastrar al Partido Comunista Francés hacia errores irreparables, que he creído mi deber hablar.

Las respuestas no se hicieron esperar. La primera fue de un Club de Jóvenes del 7eme Arrondissement (barrio en el que vivía) de las Juventudes Comunistas, que había financiado y apoyado. Le hicieron llegar una carta en la que expresaban su indignación y disgusto, retirándole el título de presidente honorario que le habían adjudicado. Lo acusaban además de que su libro era «un gran asunto comercial», lo que le causó a Gide el mayor dolor que motivó su respuesta pidiéndole que hicieran de ella lectura pública a sus camaradas. La siguiente fue un artículo del periodista Pierre Scize en *Le Merle Blanc* aparecido con el título: «André Gide: un pobre bribón», a quien también se toma el trabajo de contestar. Y vuelve la polémica con Guéhenno. En agosto de 1936 se abrió el último proceso de Moscú en el que se produjeron ejecuciones y detenciones de los antiguos miembros del partido y jefes del ejército ruso. A propósito de esa situación Guéhenno había publicado un artículo titulado «La muerte inútil», en el que exponía dos argumentos; uno, que los franceses no tenían porqué ser estalinistas o trotskistas, ya que eso era un asunto puramente ruso; y dos, la afirmación de que era imposible poner en duda la culpabilidad de los condenados. Gide combate ambos diciendo que, si se trata de comparar a Stalin con Trotsky este último sería más enemigo del fascismo que el primero, y en cuanto al segundo argumento, escribe: «el mal es tan profundo que uno duda de reconocerlo».

En 1937 prologa *L'URSS telle qu'elle est* (Gallimard, 1938), de Ivon, seudónimo de Robert Guiheneuf; un francés, obrero calificado y fervoroso comunista militante que en 1923 se radica en Rusia para trabajar con la revolución. Una vez allí, en contacto con los bolcheviques, completó una

formación técnica que le permitió desempeñar distintos cargos en la explotación forestal. Casado con una ciudadana soviética y padre de un hijo, decide regresar a Francia en 1928. Está decepcionado. En el libro expone su visión del estado actual de la Revolución soviética, pero lo que Gide narra en el prólogo es la aventura humana, las vicisitudes, los obstáculos e interrogatorios contra los que Guiheneuf luchó durante varios años para obtener la autorización de salida para su familia. Finalmente, su esposa recibió una orden de expulsión que debía cumplir en treinta días, de lo contrario nunca podría dejar la Unión Soviética. Despojados de sus papeles de documentación y escasos bienes, milagrosamente lo lograron.

Otro prólogo es digno de mención. El escrito para el opúsculo *Advertencia a Europa* de Thomas Mann (Gallimard, 1937). Allí Gide hace la defensa del humanismo liberal contra el fanatismo; de la tolerancia, el conocimiento, la serenidad, la justicia, la libertad, el escepticismo indulgente. También sostiene una larga polémica con el escritor francés Pierre Alessandri, pero lo que sin duda marca la ruptura con los comunistas es la cuestión de la guerra de España. Siempre tuvo por ella la más profunda preocupación y lo demostró con su actuación como miembro muy activo del Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles, constituido después de la derrota republicana¹².

En 1937, en plena contienda, Gide, Georges Duhamel, François Mauriac, Roger Martin du Gard y Paul Rivet, escriben un telegrama al gobierno republicano de Negrín pidiendo garantías de justicia y defensa para los combatientes españoles perseguidos por sus compañeros de causa. Siguiendo órdenes de Moscú, bajo la acusación de traidores, el Partido Comunista Español procedió a las detenciones y asesinatos de los anarcosindicalistas (entre ellos, el conocido anarquista Andreu Nin) y militantes del Partido Obrero de Unificación Marxista (Poum). Las desapariciones produjeron también actuaciones de una delegación internacional que viajó a España para investigar la situación, pero fueron inútiles. El gobierno de Negrín, si bien autorizó las solicitudes de la delegación internacional, y sabía que los militantes perseguidos no eran traidores, se vio obligado a contestar que en tanto las armas provenían de Moscú habían permitido aquella persecución, aunque no la aprobaban. Esta intervención trajo graves consecuencias para Gide.

En julio de ese mismo año, en el II Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura en Valencia, el escritor español José Bergamín no escatimó los insultos hacia él, publicados después en *L'Humanité* (del Partido Comunista Francés). Ilya Ehrenbourg lo ataca en *Izvestia* (órgano del Presidio del Soviet Supremo) acusándolo de ser «el nuevo aliado de los marroquíes (fuerzas franquistas), de los camisas negras (fascistas), el maligno anciano, el plañidero de Moscú». Gide, en respuesta, escribe una breve nota

¹² Terminada la guerra numerosos intelectuales españoles debieron refugiarse en Francia y fueron retenidos en campos de concentración por el gobierno francés. Gracias a ese comité muchos pudieron salir de los campos y emigrar a Suramérica.

titulada «Aclaración», en la que explica que es precisamente su amor a la causa republicana y proletaria lo que le llevó a la defensa de los perseguidos. Increpar a Franco, dice, no tendría sentido puesto que es nuestro enemigo declarado, pero la causa republicana debe verse libre de estas acciones que la deshonran, y añade que, a pesar del dolor que le han causado los insultos, particularmente los de Bergamín, no lograrán hacer de él un enemigo. Envía la nota a Guéhenno, y para su sorpresa, este se niega a publicarla en *Vendredi*, el semanario que ahora dirige. La envía entonces a Gaston Bergery, en aquel tiempo simpatizante comunista, y director del semanario *Flèche*. Gide agradece su publicación en carta personal a Bergery, diciendo que aunque no coincidan en todo, en su periódico se puede escribir libremente, lo que no ocurre en *Vendredi*. «La libertad se transforma en rebeldía, la crítica no está más permitida. El que protesta o se reserva, traiciona». Su creencia en el «individualismo comunista» se ha resquebrajado.

Con su antiguo contrincante Jean Guéhenno se produce un amargo cruce de correspondencia que pone punto final a lo que había sido hasta entonces un debate duro pero amistoso. En su «Carta abierta a André Gide» Guéhenno le acusa de tener una visión biográfica de la política y de herir a quienes antes había prodigado declaraciones de amistad, refiriéndose a él mismo y a los otros dos editores de *Vendredi*. Particularmente le hiere que Gide acuse a la revista de no ser libre, como su lema decía, por el hecho de que no quisieron publicar sus rencores personales¹³. «No escribimos –dice– como un rentista para rentistas, como un espíritu puro para espíritus puros, como un diletante dispensado de todo para otros diletantes dispensados de todo (...). Somos hombres libres, no sumisos, pero comprometidos. Escribimos como camaradas para camaradas». Ellos, en la revista, son fieles a los principios de la unidad del Frente Popular, y en cambio, para Gide, no existen las causas comunes. Las acusaciones son las mismas que las de siete años atrás; Gide es un rentista, un escritor dedicado a su arte que no acepta el compromiso militante, un individualista, que «ha hecho política como quien hace literatura». El acusado responde en «Carta abierta a *Vendredi*» que le resulta inaceptable que se ponga en duda su fidelidad a la causa republicana, e insiste en que, a pesar de lo ocurrido, permanecerá siendo un aliado. Añade que por el afecto que lo une a la revista quisiera verla no *siguiendo* sino *guiando*, en el rol que de ella esperan sus lectores. La respuesta de Guéhenno es irónica, incluso sarcástica («Como si la gloria le diera todos los derechos»). Sus conclusiones son claras: no quieren seguirlo en sus querellas con la URSS; no quieren plantearse el difícil problema de las relaciones entre los diversos partidos republicanos españoles; si Gide es libre de publicar en otros medios, ellos también son libres de rechazar los artículos que no sirvan a la causa

¹³ El semanario apareció en 1935 y tenía por lema *Libertad y Verdad para mostrar todo, decir todo, a todo riesgo*. «De André Gide a Jacques Maritain, de los intelectuales que han apoyado la revolución hasta los intelectuales católicos que han mantenido el partido de la Libertad». Efectivamente, en el primer número se publicaron textos de ambos autores.

común. El debate y los argumentos siguen siendo los mismos. Guéhenno es un militante comprometido que no cederá por razones de sinceridad (que opone a la «verdad») y Gide es un hombre que no puede desentenderse de su conciencia individual, y de su verdad, así se la considere una verdad «particular» o «biográfica».

Littérature engagée cierra con dos notas dirigidas en diciembre de 1937 a Angèle¹⁴. En la primera le dice que, quizá porque los comunistas lo repudian, piensa ella que él ahora «reconoce sus errores» y por ello le pide firmar un Manifiesto a los Intelectuales Españoles, que rehúsa adherir porque la posición del documento es ambigua con relación a la causa republicana. En la segunda resume su último debate con Guéhenno.

Quería aprovechar la ocasión de soltar viejas represiones, como se sueltan las plagas. Esperaba que todo eso había cicatrizado y que me había finalmente perdonado del maligno artículo que escribió hace tiempo contra mí; pero todo eso supuraba adentro. ¡Era necesario que saliera!

En cuanto a *Vendredi*, agrega, lamenta que haya decidido ser el espejo del Frente Popular cuando debería serlo de la conciencia; aun así espera que en el futuro cambie. «La cuestión para mí no es sino intelectual y moral y eso es bastante suficiente».

En su último libro de memorias *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits* (Gallimard, 1952), que escribió hasta pocos días antes de su muerte, evocará su viaje a la URSS lamentando no haber tomado notas diariamente de todo lo que vio y experimentó. Se lo impidió la constante vigilancia a la que se sentía sometido y el temor de sorpresas indiscretas, pero al recordarlo, una vez más, quiere protestar contra «el ruido» que provocó *Regreso de la URSS*.

Decepcionado en cuanto a la realización perfecta del comunismo; ciertamente sí; y de la ausencia de libertad (...). Los acontecimientos que siguieron probaron abundantemente la exactitud de lo que dije y la precisión de mis pronósticos. Pero el viaje en sí, ninguno de los que hice me dejó recuerdos tan capitales.

Varias veces vuelve sobre el tema, relatando la inesperada muerte de uno de sus compañeros de viaje que falleció solo en Moscú, y, como si no quisiera dejar ninguna imprecisión en su hora final, insiste:

No dudaba ni me hacía ninguna ilusión tampoco del desencadenamiento de odio que la publicación de *Regreso de la URSS* iba a provocar. Arriesgaba mi tranquilidad en un caso como en otro; pero

¹⁴ En 1900 publicó unas crónicas con el título *Lettres à Angèle*. No sabemos si estas notas están dirigidas a aquella interlocutora literaria o a una persona del mismo nombre.

hay cierta forma de confort moral que me parece pagaría muy caro si era a costa de la veracidad.

Cuando en el discurso pronunciado para los estudiantes de Moscú dijo: «escribo para el porvenir», se refería entonces a que los fracasos de venta de sus primeros libros le habían hecho confiar en que sus lectores estarían en el futuro, pero la frase puede entenderse en más de un sentido.

CODA: PODER Y LITERATURA

Érase una vez, como en los cuentos de hadas, cuando la literatura fue considerada como la más libre expresión de lo humano, por encima o a contracorriente del poder. La historia ha probado que es una visión incierta. Los escritores, con frecuencia divinizados, son hombres y mujeres que escriben a la medida de su tiempo, de sus vidas, de sus posibilidades, y las grandes obras de la literatura universal no necesariamente han sido ajenas al poder. El presupuesto romántico del escritor excéntrico a su sociedad, generador del mito del escritor maldito, de la ética de la literatura como ejercicio siempre opuesto a todo lo establecido, al orden social cualquiera fuese, contribuyó a su exaltación como rebelde, incomprendido, suerte de conciencia siempre dispuesta a aguarles la fiesta a los demás. Tal ha sido la fuerza de ese mito del escritor como anarquista militante que todavía escuchamos decir que su deber es siempre estar contra el poder, y mantenerse contestatarios y antideclinantes. El mito romántico del escritor en su oscura buhardilla escribiendo bajo una luz consumida en espera de un editor magnánimo y visionario pasó de moda y apareció una nueva especie: el escritor «comprometido». La paternidad de esta tradición es bien conocida: Jean-Paul Sartre. La literatura tenía la facultad de transformar las conciencias y su misión era aliarse con el poder bueno para ser agente crítico del poder malo (dejo al lector las comillas). No vendré a estas alturas a negar el valor de la filosofía existencialista, ni la influencia de De Beauvoir en la vida de las mujeres de mi generación, pero queda también para la historia cómo la lucidez que encarnaban pudo engeguecer frente al poder bueno, el poder estalinista, y luego castrista, que habían creado los paraísos en la Tierra. Los veo en esa célebre fotografía en la que ambos escritores navegan en una lancha rápida junto a un comandante todavía de negra barba y voz incansable, y pienso que a lo mejor la espuma del Caribe salpicando la embarcación y el sol esplendoroso de nuestro cielo nubló su mirada, de la misma manera que de todos los literarios visitantes que el imperio estalinista invitaba para conocer los milagros de la revolución, solo uno regresó desencantado: André Gide, que, por supuesto, quedó para siempre como un escritor de derechas. El desencanto no está bien visto.

Fue tanto el aburrimiento que produjo el tema del intelectual comprometido que, agonizando la Guerra Fría, los escritores comenzaron a declarar a diestra y siniestra (literalmente) que escribían para sí mismos y se olvidaban del poder. El problema es que el poder no se olvida de nosotros. El poder, como el dinosaurio de Monterroso, siempre estará allí, esperando nuestro despertar. La pretensión de evadirlo es, más que ingenua o cínica, necia. Ni siquiera el poder está por encima de sí mismo, vive de alimentarse todos los días, de su propia recreación. ¿Podrá un escritor, sentado devotamente frente a su monitor, decir que se ríe del poder? El poder lleva a la cárcel, al exilio, al ostracismo, al olvido, y también a la gloria y al dinero.

Poder es el Estado, qué duda cabe, pero también las editoriales, la hegemonía o marginalidad de las regiones, los intereses particulares, y hasta la amistad o la enemistad, la solidaridad o la envidia. Todos, en suma, tenemos alguna cuota de poder y todos también somos sus súbditos.

El poder de la literatura es grande, pero, qué lástima, no lo es tanto por la grandeza de las obras sino por la posibilidad promocional que los escritores representan. Asistimos ahora a una nueva edición del escritor comprometido que pudiera denominarse antiglobalizador y multipolar versus prooccidental y liberal, aunque, al final, los primeros no escapan al poder editorial globalizador si tienen el privilegio de ser devorados en sus fauces (al menos Sartre renunció al Nobel). Los escritores contemporáneos, lo queramos o no, y en la medida de nuestras posibilidades y capacidades, hemos devenido en promotores. Para algunos será quizá la promoción editorial, la pedestre comunicación mediática para que los libros se vendan. Pero este es, al fin y al cabo, el menos grave de los compromisos, sobre todo en Venezuela. La que me parece una carga pesada de llevar es la angustia del «intelectual orgánico», como un buen gramsciano diría. La insoportable necesidad de que la escritura y la opinión complazcan el talante político de quienes están del lado del poder bueno. O la misión de irrumpir fieramente contra el poder malo. Y no solamente por el pragmatismo de ganar un premio, una beca, una interesante publicación o alguna banal invitación a un festival de poesía. A lo que me refiero es al peso moral de que la obra sea revolucionaria, o contrarrevolucionaria, si fuera el caso. Escribir una novela bolivariana me parecería tan aburrido como verme obligada a escribir una novela antibolivariana para demostrar dónde estoy.

Sin embargo, en un país en donde el poder político ha pasado a ser el principal protagonista, productor ejecutivo, autor, editor, y hasta espectador y lector de su propia obra, decir que los escritores nos reímos del poder sería demasiado declarativo. Escribiremos y publicaremos con el poder o sin él –a cada quien su gusto– pero siempre dentro de la ballena de Jonás, sin saber nada del futuro. De todos modos la posteridad es una fiesta aburrida a la que, por suerte, no estaremos invitados.

CUANDO LA LITERATURA VENEZOLANA ENTRÓ EN EL SIGLO XXI

Partir de algún punto que ordene el transcurso de estos años, me dije, para pensar el tiempo que he sentido a veces vertiginosamente escandaloso y otras discurriendo en la reiteración de situaciones, discursos, incidentes. Un tiempo abrumador en el que con frecuencia me encuentro desorientada sin poder precisar la ocurrencia de tal o cual suceso. Un tiempo detenido en los rituales de la confrontación política, distorsionado en pensamientos y actos gobernados por la convulsión. Un tiempo abarrotado de acontecimientos que se han acumulado como una quincalla en la que cuesta distinguir lo principal de lo accesorio, lo efímero de lo permanente, lo propio de lo ajeno. Un tiempo de escritura a saltos y sobresaltos por donde la literatura ha proseguido su silenciosa marcha, y los escritores, a pesar de la furia de la historia, hemos continuado ejerciendo el oficio, desafiando el riesgo de que se nos vuelva irrelevante (en varias ocasiones le he escuchado a Michaelle Ascencio su lucha contra el sentido de banalidad que la invadía al trabajar en una novela cuya protagonista pertenece al siglo XIX). Y sin embargo, allí está la clave. En el registro personal que cada quien habrá consignado de esta encrucijada en medio de la cual vive Venezuela desde el fin del siglo XX. Este que propongo es el mío¹⁵.

No hay separación aséptica entre lo que ocurre allí, fuera de mí, en el mundo del poder, y mi propia vida. No es (no ha sido) una época de torres de marfil, si es que en algún momento esos recintos han existido. No hemos sufrido tampoco el volcamiento en la tragedia del país aceptando una suerte de abandono sacrificial de lo que para el escritor es más amado. Hemos vivido y escrito *en* el país, *del* país, *sin* el país, *con* el país. Ha corrido un tiempo que nos ha obligado a todas estas contradicciones, vericuetos, incertidumbres, y así hemos construido (construimos) una experiencia única, que no del todo podemos clasificar en algún registro memorable de lo sucedido en otros lugares.

Somos nosotros los escritores venezolanos a quienes correspondió ser protagonistas y testigos de una vuelta de siglo que fue mucho más que una efeméride. Se vio signada por la espera de un nuevo milenio que nos recibía con la devastación ocasionada por las inundaciones del 15 de diciembre de 1999, y el advenimiento de un proyecto político autodenominado Revolución bolivariana (para unos, enterramiento de la democracia, para otros, renovación de la patria), que trajo consigo el enfrentamiento encarnizado de las opiniones, las acciones y, sin duda, los sentimientos. La vida literaria que parecía gestarse dentro de un pequeño (¿cómodo?) nido, un mundo casi íntimo, siempre consciente de su minoridad, no cruzó indemne el paso al siglo XXI.

¹⁵ De la escritura de este artículo a hoy, 2012, muchas de las referencias han cambiado. En la medida de lo posible hago la aclaración correspondiente.

No hay duda. El paisaje ha cambiado. Definir el destino de sus transformaciones resulta prematuro, apenas si comenzamos a divisar un conjunto diferente, pero todavía amorfo, incipiente, no sabemos si efímero. Intentemos palpar sus contornos.

En busca de esta experiencia mía (nuestra) acudo primeramente al registro curricular. Los datos allí contenidos indican un buen ritmo de encuentros literarios nacionales e internacionales, que sensiblemente van disminuyendo a medida que se agotan los últimos años del siglo XX. Comienzan, en cambio, intervenciones en distintos ámbitos que incluyen temas políticos, reflexiones acerca de la democracia, la cultura como ciudadanía, la ética del discurso intelectual, el cine, los discursos de género. Observo también que mi panorama de relaciones se ha desplazado hacia otras disciplinas y preocupaciones; consecuentemente recibo anuncios de conferencias, foros y jornadas con los más variados propósitos, cursadas por antiguas y nuevas organizaciones civiles que han proliferado. Una consecuencia imprevista de la confrontación ha sido la de abrir el diálogo entre segmentos que anteriormente parecían existir en departamentos clausurados. Por la necesidad de coincidir en objetivos políticos los venezolanos hemos alcanzado un conocimiento mucho mayor de nuestros propios recursos intelectuales como país. Paradójicamente, la discursiva de la Revolución bolivariana, dirigida a la separación, ha producido, como efecto secundario y posiblemente indeseado, una ampliación de la interlocución social. Aunque los malentendidos sean muchos entre unos sectores y otros, y la violencia haya con demasiada frecuencia sustituido la palabra, ya no es posible para la Venezuela de hoy desconocer la multiplicidad que la compone.

Se ha publicado mucho en estos años. La mayoría de los títulos van por el ensayo, el periodismo, la historia, los estudios sociales y económicos, los análisis políticos y jurídicos, las entrevistas; pero también las invitaciones para presentaciones de libros literarios son constantes. Antes tenían el carácter de reuniones de secta o de amigos del autor, ahora los asistentes son frecuentemente tumultuarios y multifacéticos. Personas ajenas al movimiento literario se han aproximado, al menos con curiosidad, a los encuentros de escritores convocados desde distintas instancias y, al contrario, protagonistas de la cultura concurren en la militancia política; nombres literarios de vocación reservada, asumen la voz de su malestar, y otros cambian la figuración por el silencio.

Sobre las mesas de las librerías reposa una considerable cantidad de libros de autores venezolanos. Las librerías caraqueñas se han multiplicado y son parte activa dentro del estímulo promocional de los libros nacionales; tiempo atrás –con las excepciones de rigor– eran reacias para aceptarlos en los anaqueles. Hoy el libro venezolano, literario o no, comienza a ser apetecible como consecuencia del control de cambio que ha encarecido o imposibilitado la importación, pero también por una necesidad de comprender qué pensamos de nosotros mismos. Las visitas de académicos y escritores

extranjeros son raras (¿qué consecuencias tendrán a la larga y a la corta estos aislamientos?). Los escenarios de exposición también se han ampliado: del tradicional formato de auditorio, los poetas recitan en librerías, algunos en autobuses y pizzerías (los jóvenes «Poetas en tránsito»), o en plazas (como fue el recital *Poesía en Libertad* en febrero de 2003 organizado por Gente de la Cultura). Los narradores envían por correo electrónico sus cuentos y descubrimos excelentes articulistas entre los opinadores espontáneos. Nacen órganos impresos de pensamiento, ideas, creación, difusión del libro (*El Puente*, la nueva *Revista Cultural Bigott*, *Revista Fundación Conciencia Activa*, *Qué Leo*), y algunos tradicionales (Papel Literario de *El Nacional*, *Verbigracia* de *El Universal*, *Folios de Monte Ávila*) han desaparecido por un largo período, y luego reaparecido, tal como *Imagen*, principal revista del Consejo Nacional de la Cultura, interrumpida desde 1999 hasta 2005. Surgen medios digitales (*El Gusano de Luz*, *Gente de la Cultura*, *Panfleto Negro*, *Trama*, *Textosentido*, *PenVenezuela*, *El cautivo*) que contienen artículos, crónicas, creación, noticias literarias; mueren otros como *Kalathos* que adquirió una estimable presencia, y regresa con mayor vigor *Ficción breve*. Las revistas estatales (*A plena voz*, *En el camino*) toman la vía de la propaganda o del apoyo político incondicional; los privados, en cambio, se ven marcados por la disidencia¹⁶. No es raro encontrar en la prensa o en el buzón electrónico airadas (a veces insultantes) cartas con las que algunos escritores se expresan a favor y en contra de sus colegas; también documentos y pronunciamientos políticos¹⁷. La voz intelectual, que por décadas parecía haberse acallado, se escucha en la escena pública (quedaría pendiente la colección de la participación intelectual en la crisis política venezolana que ha venido ocurriendo desde 1992).

Probablemente ha sido esta presencia en la arena del debate la causa de un fenómeno todavía frágil, pero, en cualquier caso digno de mención, y es que ya no resulta tan fortuito escuchar o ver escritores en radio y televisión. Anteriormente los pocos programas dirigidos a la literatura eran de tipo cultural; vienen cumpliendo, por cierto, una importante difusión la intensa dedicación a la poesía de Nidia Hernández en *La maja desnuda*, y la literatura en general del grupo Texto Sentido con Rigoberto Rodríguez y María Ángeles Octavio, ambos en la Emisora Cultural de Caracas (y actualmente desaparecidos). Ahora algunas programaciones de alta audiencia en emisoras comerciales comienzan a conceder pequeños fragmentos al libro y a la entrevista de fines promocionales con la intención de «refrescar» la saturación política. Sea cualquiera la razón, promete un estímulo para la lectura.

A la vez que las fronteras entre los escritores y la sociedad tienden a borrarse tenuemente, una invisible línea señala los territorios de un mapa insólito en la literatura venezolana: escritores «de oposición» y escritores «del

¹⁶ Para 2012 la mayoría de estas publicaciones ha desaparecido.

¹⁷ Una muestra de cartas y documentos puede encontrarse en *Cartas en la batalla. Desde la razón a la desilusión*, Harry Almela, compilador. Caracas: Alfadil Ediciones. Colección Hogueras, Venezuela profunda, 2004.

oficialismo» (las comillas no sugieren, en este caso, duda; se usan para marcar la nueva adjetivación). La confianza implícita que los escritores venezolanos tenían en las instituciones oficiales ha cambiado su rostro; estas exigen fidelidad al «proceso», y no siempre los funcionarios culturales pueden demostrar abiertamente sus opiniones¹⁸. Se habla de cultura oficial y cultura de oposición. Los radicales están atentos a cualquier signo de cohabitación; los que quieren ser tolerantes cuestionan los muros que fracturan la territorialidad. Viejas amistades literarias y personales se han resquebrajado tácita o abiertamente, y nuevos agrupamientos han barajado el estatuto general de las relaciones. Sin duda las solidaridades políticas han jugado un papel definidor de nuevos conjuntos cuya estabilidad también está por verse. Sé poco de lo que ocurre en las interioridades de la cultura oficial, salvo la observable alta rotación a la que se ven sometidos los cargos directivos¹⁹; en el interior de la literatura de oposición también se producen rasguños. ¿Cuáles serán los efectos de una hipotética resolución de la crisis política general?

En una apreciación acerca de lo que ocurre en el mundo literario es imposible dejar fuera al Consejo Nacional de la Cultura (Conac), la institución que históricamente ha representado al Estado venezolano en materia cultural, y que hoy se ha convertido en el punto álgido de la división política²⁰. Más allá de críticas y desacuerdos, o de quejas por alguna marginación arbitraria o preferencia privilegiada, y que de cuando en vez estallaran pleitos por motivos personales, en términos generales los escritores se sentían eventuales mercedores de su herencia. En la actualidad, a las principales convocatorias del gobierno (*I Encuentro de Escritores de Cuba y Venezuela*, Ferias Internacionales del Libro de Caracas, *Festivales Mundiales de la Poesía*), y a los encuentros internacionales que cursan invitaciones oficiales a Venezuela, solamente son requeridos los escritores oficialistas, casi siempre los que forman parte de la nómina burocrática. Algunos escritores opositores denuncian públicamente que su participación ha sido excluida; otros, la mayoría, se excluyen voluntariamente y su ausencia es notoria en los actos y en las celebraciones de los escritores oficialistas (y a la inversa). Los premios nacionales comienzan a girar sospechosamente dentro del círculo de los incondicionales; como parte de los requisitos para recibir el premio se impone el no dar declaraciones públicas. Fue notorio el caso de José León Tapia, quien rechazó tal distinción.

¹⁸ «Es muy extraño que quien esté en un cargo de confianza haga manifiestos apoyando un paro y esas cosas. Esas personas, si tuvieran honestidad intelectual, en el momento mismo en que firmaron debieron renunciar. Supongo que quienes están en esa situación entenderán perfectamente nuestras decisiones». Declaraciones de Francisco Sesto al inicio de su gestión como viceministro de Cultura. *El Nacional*, Caracas, 8 de agosto de 2004, p. B-10.

¹⁹ Entre 1999 y 2004 la presidencia del Conac tuvo cuatro cambios: Luis Britto García (24/2/99), Alejandro Armas (27/4/99), Manuel Espinoza (2/3/00) y Francisco Sesto (25/3/03). El Centro de Investigaciones Rómulo Gallegos, la *Revista Nacional de Cultura*, la Fundación Biblioteca Ayacucho, y la Red de Librerías Kuaimare, tres cambios; la Dirección de Literatura del Conac, Monte Ávila Editores, Biblioteca Nacional y Centro Nacional del Libro, cuatro.

²⁰ Desapareció en 2004 con la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Por primera vez una revista oficial propone un cuestionario político²¹. La vida literaria caraqueña muestra transformaciones geográficas (no tengo, lamentablemente, información suficiente de lo que ocurre en otras regiones del país). Del mismo modo que la ciudad quedó territorializada por los bandos políticos, algunos escenarios se adjudican al oficialismo (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Casa de Andrés Bello –hoy Casa de las Letras–, Teatro Teresa Carreño, Teatro Municipal, librería Monte Ávila), y otros son terreno para la oposición (las universidades, auditorios de entidades privadas, cafés del este, librerías comerciales). Los cruces de zona, por supuesto, están permitidos, aunque se producen con cautela.

He escuchado de una protagonista de la generación de los años sesenta que su generación quedó dividida a propósito de la insurrección armada de aquella década. Este caso nuestro es diferente. No solamente por efecto de separaciones y distancias en las relaciones personales sino en el temor de que la libertad de expresión que habíamos ejercido –no como mérito particular de ningún gobierno sino como condición esencial de un sistema democrático– pudiera verse en peligro. Las palabras «exilio», «censura», «persecución» eran para nosotros propias de los escritores del Sur (tendríamos, sin embargo, que recordar el sentido premonitorio de *Exilio en Bowery* de Israel Centeno, novela publicada en 1998). ¿Quedarán estos años en una pesadilla para enriquecer nuestros imaginarios de ficción o, como en el cuento de Monterroso, cuando despertemos el monstruo todavía estará allí? Nunca antes se había formulado esta pregunta. La posibilidad de que la literatura quedara fracturada, al igual que en los países donde se impuso un régimen totalitario, recorrió como un fantasma desconocido la ciudad letrada.

Como parte de esa preocupación, algunos escritores consideraron la necesidad de reactivar el Pen Venezuela (lo que ocurrió en 2003). Al poco tiempo recibimos una invitación auspiciada para asistir al Congreso Mundial de los Comités de Escritores Encarcelados (WIPC, por sus siglas en inglés) del Pen Internacional, que se realizó en Barcelona (España) en mayo de 2004. Es muy probable que las noticias sobre Venezuela incidieran en esta invitación. Edda Armas, como delegada oficial de Venezuela, presentó un informe acerca de los periodistas que habían sufrido persecuciones y agresiones de distinta naturaleza, así como de los medios de comunicación en general. Si bien algunos escritores han protestado circunstancias de abusos y agravios, es necesario precisar que no llenan los criterios de violación de derechos humanos, tal como se expresa en las leyes internacionales, ni los requisitos que exige el Comité de Escritores Encarcelados para ser presentados como casos denunciados. Sin embargo, la violación de derechos humanos que sufrió el

²¹ En el camino, órgano de la Dirección de Literatura del Conac, con motivo de entrevistas a autores que habían resultado ganadores de premios literarios durante 2002.

pueblo de Venezuela, particularmente en la semana del 27 de febrero de 2004, fue explícitamente denunciada por el Pen Venezuela²².

El clima de animadversión hacia los intelectuales, artistas y escritores opositores comenzó cuando, en 2001, el Presidente de la República anunció la Revolución cultural y el cambio de autoridades en los organismos de cultura a través de su programa dominical; lo hizo con un sentido que, por decir lo menos, era ignominioso hacia quienes terminaban sus funciones. Fue una suerte de «declaración de guerra», ya que pretendía condenarse todo lo producido anteriormente, y de inmediato suscitó lo que se buscaba: la polarización lograda en otros sectores. Como quiera que los escritores que hoy apoyan a la Revolución bolivariana y los que hoy somos llamados «escritores de derecha» por no adherirnos a sus tesis, no solo convivimos sino que compartimos lo bueno y lo malo de las políticas públicas; la sembrada división adquirió un carácter desacostumbrado e hiriente. A seguidas, los sucesivos ministros de Educación y viceministros de Cultura continuaron el ataque con el expediente de calificar como elitesca toda la producción cultural que había tenido lugar²³, y en la medida en que la confrontación nacional fue aumentando, también las expresiones oficiales se tornaron más directas y hostiles²⁴. En un gesto insólito, un representante extranjero (el ministro de Cultura de Cuba, Abel Prieto) se unió al ataque calificando de «mediocres» y «mercenarios» a los escritores que repudiaban su visita²⁵.

²² «El Pen Club de Venezuela expresa su grave preocupación por la situación política planteada en Venezuela. Las decisiones del Consejo Nacional Electoral representan una alteración del Estado de Derecho y una violación de los derechos ciudadanos y políticos de los venezolanos, a lo que se une la desmedida represión por parte de los componentes militares que han dejado cientos de heridos, y muertos. Como casos particulares está la detención y tortura del maestro de música Carlos Eduardo Izcaray, sobrino de Fausto Izcaray, afiliado de nuestra organización, pero son muchísimos los detenidos. Estos hechos corroboran lo que el mensaje de escritores, artistas y académicos, firmado por más de 200 figuras de la vida intelectual venezolana expresa: ‘han ido dando los pasos para la instauración en un futuro cercano de una brutal dictadura militar’. En estas condiciones la libertad de expresión y creación se ve seriamente amenazada, y por ello como presidenta del Pen Venezuela me he dirigido a todos los centros afiliados al Pen Internacional para enviarles ese mensaje de nuestros escritores a fin de alertar acerca de nuestra situación». Comunicación de Ana Teresa Torres a varias instancias del Pen Internacional. El Nacional, Caracas, 4 de marzo de 2004, p. B-5.

²³ «Ellos tenían un mundo de privilegios porque de alguna manera ese dinero del Estado les llegaba a ellos. Una especie de circuito cerrado. Publicaban los libros en ediciones a veces muy costosas pero en todo caso siempre minoritarias. Así tenían la editorial del Estado Monte Ávila, donde ellos lo que hacían era publicarse sus libros y ellos mismos leerlos y consignarlos en sus salas. Las grandes ediciones masivas que se hicieron hace 40, 50 años, eso ya no existía. Se había afianzado una cultura de élite». Declaraciones de Francisco Sesto a José Cheo Sánchez de Radio Latinoamérica (Suecia), tomado de www.aporrea.org (15/4/2003).

²⁴ «Intelectuales que dedicaron parte importante de su vida a las luchas sociales, se van alejando y en muchísimos casos se convierten en el enemigo más activo del proceso revolucionario de cambio que hoy vive Venezuela (...) no sabemos si por razones personales, excesos de soberbia, individualismos, qué venenos extraños se introducen en esas personas (...) Qué pasó con Rafael Cadenas, que era un hombre de progreso, retirado en su soledad y respetado por ser un gran poeta nuestro; qué pasó con Alexis Márquez, Pedro León Zapata o Ibsen Martínez, y como ellos, otros tantos». Declaraciones de Francisco Sesto. Caracas, 28 de enero de 2004 (Anaís Pérez), Venpres.

²⁵ Ver más en «Carta de escritores e intelectuales a Abel Prieto, Ministro de Cultura de Cuba» y «Abel Prieto: Lecciones refractarias» de Antonio López Ortega (El Nacional, Caracas, 10 de febrero de 2004), Cartas en la batalla, op. cit.: 152-154 y 158-160.

Por eso la situación actual se diferencia de la sesentista. En la coyuntura presente se trata de un conflicto en el que el propio Estado ha liderizado la derogación y deslegitimación tanto de los actores culturales opositores como de la construcción que sus propios organismos contribuyeron a crear a lo largo de cuatro décadas. Probablemente circunstancias de esta naturaleza han incidido con mucha mayor gravedad que la disminución de recursos, sin duda evidente en el abandono parcial o total de entidades subsidiadas y tuteladas, que culminó en la postración financiera de las instituciones oficiales en los últimos meses de la gestión de Manuel Espinoza. Esto cambió notablemente con la designación de Sesto y los fondos comenzaron a fluir. A pesar de que es sensible la desaparición de las publicaciones por parte de las entidades regionales, la editorial Monte Ávila, después de algunos titubeos presupuestarios, ha retomado un abundante número de títulos; algunos encuentros literarios y editoriales alternativas siguen recibiendo apoyo; las cátedras de literatura fuera del país han continuado; han desaparecido muchos premios pero otros se han mantenido, al igual que los talleres del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. El Centro Nacional del Libro realiza las Ferias Internacionales de Caracas, y el Conac, a través de sus organismos, desarrolla programaciones literarias de distinto orden²⁶. Sin embargo, aunque se hayan llevado a cabo acciones estimables, y a pesar de los ocasionales rumores según los cuales desde el poder se busca una «reconciliación», la práctica discursiva se mantiene incólume²⁷. Las declaraciones públicas, tanto del Presidente de la República²⁸ como de los voceros gubernamentales, en las que se afirma explícitamente que los intelectuales deben ser «orgánicos» (en el sentido gramsciano) para incorporarse a la Revolución bolivariana, demuestran, sin duda, una visión totalitaria de su participación. Más que tal o cual programación o recorte financiero, lo que dio al problema las dimensiones que ha alcanzado tiene en su centro el propio proyecto político y es parte del conflicto nacional.

Vuelvo a mi registro. Las preocupaciones que ocuparon el centro de los primeros años noventa giraban en torno a la penuria de las publicaciones, las

²⁶ Tenemos noticia de los resultados preliminares de *Quiénes escriben en Venezuela. Diccionario abreviado de escritores venezolanos (1900-2003)*, Rafael Ángel Rivas Dugarte y Gladys García Riera, y de la preparación de una recopilación grabada de voces poéticas (ambas de la Dirección de Literatura del Conac). Asimismo, la entrega gratuita y masiva de una biblioteca temática, cuyo contenido no conocemos, como parte de la promoción de la lectura y continuidad con el plan de alfabetización (Misión Robinson), realizado con asesoría y participación del Gobierno de Cuba.

²⁷ A modo de ejemplo, en el acto de respaldo al gobierno de los intelectuales, artistas y trabajadores de la cultura, el 26/7/2004, en el Teatro Teresa Carreño, refiriéndose a los intelectuales de oposición, dice Hugo Chávez: «Tienen el diablo metido en el cuerpo, se creen superiores a los demás, al pueblo, y desprecian al país y a la venezolanidad» (*El Universal*, 27/7/2004, p. 1-6).

²⁸ «El Presidente de la República Bolivariana de Venezuela, Hugo Chávez Frías, planteó este lunes, durante el acto de apoyo que recibió de intelectuales, artistas y trabajadores de la cultura realizado en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, que 'la revolución bolivariana como proceso de transformación necesita de intelectuales orgánicos, es decir, de un intelectual que sea coherente en lo que piensa, en lo que dice y lo que hace para entender el momento histórico que está viviendo el país». Radio Nacional de Venezuela, Prensa Presidencial, 26/7/2004.

dificultades de distribución de los libros, los entuertos que de vez en cuando se suscitaban en la Dirección de Literatura del Conac, o los crónicos reclamos de los escritores de las regiones frente a la posición relativamente más privilegiada de los capitalinos. Era, si se quiere, toda ella una vida provinciana, en la que nos sabíamos ausentes del diálogo interlatinoamericano, y progresivamente más aislados que en los años setenta y ochenta, durante los cuales la afluencia de recursos financieros, así como la presencia de visitantes frecuentes, daban un cierto peso a Venezuela entre los países de la lengua.

En una intervención de 1994, durante la *Feria del Libro de Caracas*, a propósito de un título tan complejo como este: «La modernidad literaria latinoamericana frente a un nuevo milenio. El neorrealismo, ¿una respuesta a lo telúrico y a la indagación textual de la narrativa?», aproveché para exponer algunas consideraciones acerca de la conciencia del escritor y de su lugar en Venezuela. Me parecía entonces –y creo que mantendría mi parecer– que la intervención del Estado en la cultura, y por ende, en la literatura, había generado efectos benéficos en la medida en que se recibieron recursos sin precedentes que permitieron crear una importante infraestructura cultural en todas las áreas; pero también efectos perversos, en tanto se produjo una suerte de paralelismo entre el sector cultural y el resto de la sociedad. Veo ahora con claridad lo que en aquel momento apenas intuía: «El sostenimiento, preservación y circulación de nuestro patrimonio literario exigirá una decidida voluntad porque quizás no contará con otro recurso que el de nuestra inteligencia». Estaba pensando entonces en la disminución de los recursos; por una parte, públicos (como ocurrió durante el segundo gobierno de Rafael Caldera que, además retrocedió el estatuto político del Conac²⁹, al quitarle la categoría de ministerio de Estado que tuvo durante el interrumpido segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez), pero también porque la así llamada «crisis financiera» detuvo la incidencia de algunas entidades bancarias en la literatura. Sin embargo, el título de aquella intervención, «Apuntes para la resistencia»³⁰, adquirió para mí un sentido premonitorio, por supuesto, completamente azaroso. No estaban en ninguna parte de las conjeturas venezolanas las circunstancias que después viviríamos, aunque, pensándolo bien, es sorprendente que no fuera así, puesto que todo aquello ocurría después del golpe de Estado de 1992.

Existen momentos premonitorios en los escritores –insistiré sobre ello más adelante– que obedecen quizás a conexiones profundas e ignoradas con el imaginario social. La novela *Si yo fuera Pedro Infante* de Eduardo Liendo, publicada en 1989, presenta a un ciudadano común, Perucho Contreras, que quiere encarnar al famoso mexicano, pero no para cantar rancheras sino para ser héroe. «Si yo fuera Pedro Infante me montaría en mi caballo negro y haría

²⁹ El estatuto político del Conac ha tenido tres modificaciones recientes: a Viceministerio del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes en 2001, a Ministerio de Estado para la Cultura en 2004 y a Ministerio del Poder Popular para la Cultura en 2005.

³⁰ Ana Teresa Torres. *A beneficio de inventario*. Caracas: Memorias de Altagracia, 2000: 76-83.

una revolución yo solo (...) porque, para mí, Pedro Infante es una suerte de Pancho Villa, pero simpático». Ese fracasado y borroso funcionario público dice así: «Lo único que puede hacer Ninguno para ser Alguien es robarse una forma (...) Por eso, lo mejor es que Ninguno Contreras se busque un ídolo popular auténtico, y secretamente se meta en su piel». Perucho Contreras, el protagonista de Liendo, quería ser nada menos que Robin Hood, el hombre-mosca, y Ezequiel Zamora, y «recorrer el país en una ofensiva victoriosa y sin tregua (...) para redimir a los menesterosos». Si el lector encuentra alguna semejanza con la realidad no es por coincidencia. Es efecto de que los escritores quizá sean desconocidos para su sociedad, pero no están ausentes de ella. Cuando revisé esta novela para una ponencia en el simposio «Venezuela, Sociedad y Cultura» de la Universidad de Brown³¹, estas prefiguraciones de Liendo captaron mi atención; las subtité «La nostalgia del héroe». Después se trasladaron de la ficción a la historia.

Durante la última década del siglo XX tuvieron lugar dos encuentros mayores para la literatura venezolana: el ya mencionado simposio de Brown (Estados Unidos), convocado por Julio Ortega en 1991, y el simposio «Literatura Venezolana Hoy», organizado por Karl Kohut en la Universidad de Eichstätt (Alemania) en 1996. No por casualidad fueron extramuros. Esa lejanía permitía distinguir mejor lo que, en la presencia cotidiana, pudiera ser inadvertido. Ambos supusieron optimismo por lo que comportaban en cuanto a exportación literaria, a las posibilidades de ser expuestos a la crítica internacional, y a la salida de la asfixia que un cierto encerramiento siempre ha impuesto a nuestra producción. Pero, más allá de esas alentadoras promesas y de su improbable cumplimiento, la importancia que desde la distancia de los años le adjudico a ambos fue la posibilidad de delinear el cuerpo vivo de la literatura venezolana. Vivo, no porque todos los escritores venezolanos estuvieran presentes (siempre son todos los que están pero no todos los que son), sino en un sentido muy concreto. Allí nos encontramos para compartir las comidas, los paseos, las lecturas, y esa dicha un tanto infantil que proponen las reuniones «fuera de casa». Más allá de lo que pudiera ser una simple evocación nostálgica, la importancia que percibo de esos dos momentos radica en que el cuerpo de la literatura venezolana se hacía visible en medio de la dispersión que caracteriza nuestro talante colectivo. Allí se congregó una buena muestra de quienes hacen nuestra escritura, con las lamentables excepciones de los que se fueron. Entre la década finisecular y los comienzos del segundo milenio se suceden notables ausencias: Juan Liscano, Lucila Palacios, Alfredo Armas Alfonzo, Miyó Vestrini, Francisco Herrera Luque, Ada Pérez Guevara, Oswaldo Trejo, Arturo Uslar Pietri, Luz Machado, Salvador Garmendia, Ida Gramcko, José Ignacio Cabrujas, Juan Sánchez Peláez, Caupolicán Ovalles, Julio Miranda, Denzil Romero, Antonia Palacios, Domingo Miliani, Hanni Ossott, Esdras Parra. Nombrar, en contrapartida,

³¹ «El escritor ante la realidad política venezolana», A beneficio de inventario, op. cit.: 138-150.

todos los nacimientos literarios sería imposible. Lo que me interesa a continuación es referirme a la noción de cuerpo literario.

Esta noción me parece atractiva y, a la vez, difícil de cercar. La entiendo asimilable a la de «comunidad imaginada» de Anderson. Una suerte de patria literaria, con su panteón y su cartografía; también como una congregación ilusoria, pero de fuerte acento sentimental, y de efectos pragmáticos. Es el sustento que nos permite decir «literatura venezolana». Por supuesto, esta noción pudiera ser rápidamente contrastada. En una hipotética discusión, alguien (¿Verónica Jaffé?) probablemente diría: no existe tal cosa como un cuerpo nacional sino autores con una nacionalidad. En todo caso, no pretendo la elaboración de una categoría tan dudosa como «lo nacional», ni de ninguna manera pienso en un repertorio de signos nacionales en los textos. Hablamos aquí de imaginarios, de una red o tapiz en el que se inscribe una escritura. Algo tan intangible como la pertenencia espiritual, pero, al mismo tiempo, tan concreto que permite escribir sobre ello.

Recientemente tenemos entre las novedades bibliográficas títulos que apuntan en ese sentido: la reedición de *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana* de Rafael Arráiz Lucca (2004); las también reediciones de obras críticas de Carlos Pacheco (2003), *La patria y el parricidio*, y de Luz Marina Rivas (2004), *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*; de Joaquín Marta Sosa (2003) *Navegación de tres siglos. Antología básica de la poesía venezolana, 1826-2003*; la publicación de Yolanda Pantin y mía (2003) *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*; los ensayos de Antonio López Ortega (2002) *Discurso del subsuelo*; además de las panorámicas trazadas en revistas, como «Narrativa venezolana contemporánea» en *Actual* (2003), dirigida por Víctor Bravo desde la Universidad de Los Andes, así como sus publicaciones en la editorial El otro, el mismo que siguen el criterio de colección de obra poética (Armando Rojas Guardia, Reyna Rivas, Patricia Guzmán, Rafael Arráiz Lucca, Luis Alberto Crespo, Esdras Parra); las de Gustavo Pereira, Reinaldo Pérez Só, Luisa del Valle Silva en Monte Ávila Editores, y *Poesía reunida* (2004) de Yolanda Pantin, en el reciente sello Otero Ediciones. La propia *Semana Internacional de la Poesía* de Caracas de La Casa de la Poesía, pudiera comprenderse como una suerte de antología en acto de la poesía venezolana, así como otros eventos de amplio espectro (los simposios de Docencia e Investigación de la Literatura Venezolana, que se han mantenido en pie, y la celebración del XXX Aniversario del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela con una extensa programación realizada a lo largo de 2004)³². En fin, el cuerpo escrito de la patria.

No hay duda que la función crítica ha tomado a las literaturas nacionales como corpus, pero mi pregunta va más hacia los propios protagonistas. ¿Tienen (tenemos) conciencia los escritores venezolanos de la

³² El Simposio de Docencia e Investigación de Literatura Venezolana no ha sido cancelado pero no ha vuelto a realizarse.

importancia de esta noción? ¿Son solamente ellos, los críticos, y los escritores antólogos y editores que han abordado el cuerpo literario de la nación, para quienes ese cuerpo existe? Apuradamente respondería que los escritores venezolanos no son demasiado conscientes de la existencia del mismo. No se sentirían demasiado llamados a intentar percibir el diálogo que propone, ni se inquietarían demasiado por su marcha, su respiración, su destino. Se verían más tentados a proclamar su admiración por tal o cual nombre. Nos define más, pareciera, la identidad de escritores-islas. Resiste en el ambiente un espíritu del escritor a solas con su creación, en diálogo con su talento. Una ética un tanto solipsista, quizá fructífera para los genios, erosiva para los escritores en general (si al lector le parece una ironía, estaré de acuerdo).

Más allá de las admiraciones muy personalizadas creo percibir una implícita reticencia de los escritores venezolanos a sentirse parte de un cuerpo común, a conocerlo, a dialogarlo, a interpelarlo, y a reconocerse en alguna de sus articulaciones. Probablemente la tendencia a «nacionalizar» la literatura en la primera mitad del siglo XX³³, como un subproducto tardío de la construcción de la Nación, incidió en una ruptura a partir de los grupos renovadores de los años sesenta, generándose como una necesidad de separación de la escritura «nacionalizada». Pero la postura ha perdido justificación. Diría incluso que gravita pesadamente sobre el destino de la literatura hacia el siglo XXI. En un primer lugar anotaré que si alguna ausencia tiene la literatura venezolana es en el diálogo interpares, ya que ese ejercicio pasa inevitablemente por el reconocimiento del otro. En un segundo plano pensaría en un sentido más pragmático. Somos notables los venezolanos para acallar los méritos ajenos o, si fuera necesario, destruirlos. Llamamos la atención ante los colegas de otros países por esta característica. Probablemente no es una condición de los escritores sino una venezolanidad que también nos incluye, pero, en todo caso, desafiamos así principios editoriales. Para que una literatura se visibilice tiene que sostenerse en un cuerpo que ofrezca al posible editor la promesa de que si promociona a un venezolano no será a fondo perdido. La impiedad de los editores hace que, en primerísima instancia, quieran conocer cuánto vende un autor en su propio patio y cuán buena es la salud de la literatura en su tierra.

Los venezolanos nos preferimos excepcionales hijos únicos. Un signo un tanto heroico de que cada quien, por su cuenta y riesgo, por su talento, algún día llegará a las librerías más importantes del mundo. En este nuevo paisaje se reconocen signos que avocinan una disminución de ese sentimiento inútilmente solitario, y a veces parricida, que nos ha presentado como huérfanos ante el mundo editorial, o en todo caso, descendientes de padres ya muy avejentados. Es posible que la existencia de la literatura venezolana, no

³³ Con frecuencia los títulos incluían subtítulos alusivos a «lo venezolano. A Teresa de la Parra le negaron el primer premio del diario *El Luchador* de Ciudad Bolívar porque su cuento 'La mamá X' 'carecía de las condiciones que se estimaban características de una obra venezolana'. Ramón Díaz Sánchez. *Teresa de la Parra, clave para una interpretación*. Caracas: Ediciones Garrido, 1954: p. 35.

por emblema nacionalista sino como materia literaria de exportación, comience a ser una preocupación para las nuevas generaciones de escritores, particularmente de los novelistas del siglo XXI.

La noción de cuerpo literario como relación intangible que los escritores tienen con su patrimonio, y tan evidente en los países que son o fueron literariamente hegemónicos, o al menos en los países literarios –esa convicción indiscutible de sentirse parte de una fuerte tradición–, es probablemente más difícil en un país como Venezuela que no se distingue por su producción intelectual entre el resto de las naciones latinoamericanas, pero aun así creo que ha sido una noción desvirtuada, una noción hasta cierto punto inasimilable y permanentemente sujeta a vicisitudes más o menos caprichosas. Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra, por mencionar ejemplos paradigmáticos, han sufrido cada uno de ellos, y a su manera, el canibalismo de la tribu. Con respecto a Gallegos es digno de mención el «análisis de clase» al que lo somete la cubana Mercedes Santos, prologuista del *Cantaclaro* que forma parte de la Biblioteca Familiar (edición impresa en Cuba para el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) donada a los escolares por el propio Presidente de la República. En sus mediocres consideraciones Santos intenta erosionar el valor de una figura señera de la literatura latinoamericana que debería ser motivo de orgullo para los niños y jóvenes venezolanos, atribuyéndose, además, un conocimiento superior acerca de nuestra sociedad del que pudo tener el propio escritor y Presidente de la República³⁴.

Sin embargo, por obra precisamente de un discurso político empeñado en negar cincuenta años de historia, en desconocer lo producido para solamente iluminar lo ausente, pareciera la tribu haber iniciado la reconciliación con su genealogía; probablemente hemos, por reacción de supervivencia, comprendido que no podemos renegar de nuestro pasado literario, y que valorarlo no significa detenernos en su petrificación, sino continuar la apropiación y extensión de su cuerpo. También aquí se observa un cambio significativo en la academia. Ausente durante un largo tiempo la literatura venezolana de sus pensa, el ascenso de nuevas generaciones de profesores y de alumnos comienza a tomarla como objeto de estudio, a promover su conocimiento y su investigación. Este nuevo acento según el cual los alumnos no se avergüenzan de realizar tesis sobre autores venezolanos, ni los profesores de tutorearlas, suma en el balance positivo del nuevo paisaje.

Cabe una pregunta, si no ha sido predominante la noción de pertenencia a un cuerpo literario, ¿cuáles fueron los mecanismos mediante los cuales nos hemos sentido «escritores venezolanos»? Durante la década de los noventa, los escritores continuaron sus vinculaciones como lo habían venido haciendo, es decir, en torno a los organismos oficiales. Eran estos –

³⁴ Se dice, entre otros ejemplos, «... el punto de partida de sus personajes y situaciones sociales no es típico, esto quiere decir que sus criaturas no responden, en sustancia, a la tendencia social básica del desarrollo de la sociedad venezolana, pretendidamente analizada en la novela...».

principalmente la Dirección de Literatura del Conac, la editorial Monte Ávila, las direcciones de cultura de las gobernaciones de estados y las universidades públicas— quienes editaban libros y revistas y convocaban congresos, seminarios, simposios, talleres, jornadas, premios, lecturas y un sinnúmero de eventos. El Estado venezolano fue no solo nuestro mayor patrocinante sino nuestro principal organizador. Nos reunimos y nos hicimos visibles a través del Estado.

Esta circunstancia, que no es sino consecuencia de nuestro destino petrolero —al menos tal como ha sido conducido hasta la fecha—, y que nos define a los venezolanos como súbditos de un petroestado, merece una pausa. En retrospectiva pareciera que años de estatismo marcaron un sesgo particular en los escritores hasta cierto punto contradictorio: por un lado, anárquicos, individualistas, rebeldes a la agrupación y solidaridad gremial, insensibles a la tarea de producir su propio destino (me refiero, por supuesto, al oficio de escritor y no al producto de su creación); por el otro, hijos solicitantes del padre más rico del país (la contradicción es aparente; amparados por el mismo padre los hermanos se necesitaban menos entre sí). Se generó así una cultura poco favorable a la libre iniciativa, porque la literatura no era un interés privado de trascendencia colectiva, sino una acción cultural derivada de lo público. En cierta forma funcionamos como agentes culturales del Estado, sin duda con una libertad irrestricta, pero como actores, promotores y receptores de la acción del Estado en el ámbito cultural. Marcó esto una manera de verse el escritor como alguien que ofrece un bien para el Estado, y a cambio debe ser retribuido con la producción y difusión de ese bien. Finalmente la obra del escritor era para el Estado; el Estado era su editor, promotor y destinatario. Mucho nos hemos quejado de la débil recepción, y sin duda Venezuela es un país con pobre hábito lector, pero en ese vínculo entre el escritor y el Estado es posible que quedara sin lugar el destinatario principal: el lector-consumidor. En suma, la literatura venezolana desde hace unos cincuenta años se ha escrito en su casi totalidad fuera del mercado. El mercado no ha mediado entre el escritor y el lector; el mediador fue el Estado, pero un mediador que, por su propia naturaleza, no mercadea. De allí que todos los intentos por hacer autosustentables a las editoriales y distribuidoras estatales han fracasado. Más allá de contar con eficientes gerentes y probos funcionarios, el Estado —y menos uno de las proporciones y usos del Estado venezolano— no puede, casi por definición, ejercer un buen mercadeo.

En ocasiones he sostenido que sin el Estado la cultura venezolana no hubiera existido. Lo sigo sosteniendo, pero al mismo tiempo me parece indispensable revisar los efectos que esa condición produjo sobre todos nosotros. El siglo XXI nos sorprendió en un pasaje entre el Estado-editor y un mercado sin industria editorial. Maticemos. Existe una mínima industria editorial (Planeta, Alfaguara, Norma, Los Libros de El Nacional, la reciente

colección Debate dirigida por Sergio Dahbar para Mondadori³⁵, Comala.com y, sobre todo, Editorial Alfa que, aun cuando no preferentemente, incursiona también en las publicaciones literarias; así como editoriales dedicadas a libros para niños (Ekaré, Isabel de los Ríos, Playco) y de producción para consumo masivo, como los temas de autoayuda (Pomaire) y conocimiento general. Editores independientes con una larga trayectoria hemos tenido, entre otros, a Ernesto Armitano, Oscar Todtmann, José Agustín Catalá, Vadell hermanos y Domingo Fuentes –más vinculados con temas políticos estos tres últimos–, lo cual nos permite decir que no todos los libros producidos en Venezuela lo han sido por mano oficial³⁶.

Por otros caminos algunos escritores se agruparon para conformar lo que se llamaron editoriales «alternativas» (si bien muchas funcionaban con el patrocinio estatal), la mayor parte de las cuales ha disminuido notablemente la producción activa, bien porque les ha sido negado el subsidio (La Liebre Libre de Harry Almela) o bien porque progresivamente han dejado de solicitarlo (Pequeña Venecia de Antonio López Ortega, Yolanda Pantin y Blanca Strepponi; Memorias de Altagracia de Israel Centeno; Angria Ediciones de Verónica y Angelina Jaffé con Ana María Fernández). Eclepsidra de Carmen Verde continúa sus publicaciones, así como otros fondos de más reciente aparición: La nave va de Javier Lasarte; el ya mencionado El otro, el mismo de Víctor Bravo en Mérida, con un impresionante catálogo; Editorial Blanca Elena Pantin; Fundación Salvador Garmendia de la familia Garmendia; El pez soluble de Belkis Arredondo; Ala de cuervo de Teódulo López Meléndez y Eva Feld. El Círculo de Escritores de Venezuela ha logrado también un buen conjunto de publicaciones, sin contar un numeroso repertorio de sellos editoriales de presencia más bien ocasional³⁷.

También está la acción de las empresas privadas que han financiado ediciones diversas, entre ellas Cantv (actualmente empresa pública), Fundación Cisneros, y algunas pertenecientes a entidades bancarias como Mercantil y Provincial, pero, sin duda, el mayor peso lo tienen las colecciones de Fundación Polar, Fundación Bigott –que inició recientemente una colección literaria para poesía y novela–, y Fundación para la Cultura Urbana. Renuncio a un inventario porque con seguridad sería azaroso, pero en mi registro personal tengo que un número muy significativo de escritores han estrenado algún título en los últimos cinco años. Reseñemos, además, que Fundación para la Cultura Urbana creó en 2000 el Premio Transgénero que han merecido la poeta María Antonieta Flores y el narrador Wilfredo Machado (finalista Roberto Echeto). Editorial Alfa creó el Premio Letra Erecta (2003) para género erótico (ganadora de la primera edición fue Vivian Jiménez y finalista Valentina Saá). Fundación Bigott desarrolla talleres literarios, y Fundación Polar sostiene desde 2001 un taller de «Periodismo y

³⁵ Algunas de estas editoriales trasnacionales han desaparecido del panorama en 2012.

³⁶ Se agrega a esto una gran cantidad de ediciones de autor.

³⁷ De nuevo hay que insistir en que una gran parte de estos sellos ha interrumpido sus publicaciones.

Memoria», coordinado por Milagros Socorro. La entidad financiera Econoinvest auspicia el Premio de Novela Adriano González León creado por el Pen Venezuela en 2004³⁸.

La acción privada es rápidamente visible en estos años y ha comenzado a ocupar parte del espacio que dejó el Estado, no solo en términos de publicaciones sino de convocatorias. El conflicto anteriormente descrito entre un sector mayoritario de escritores y el Conac hizo imposible el intercambio literario a través de los organismos oficiales; por ello se realizó a través de otras instituciones tales como las universidades, las fundaciones y las entidades privadas —entre ellas el Pen Venezuela (con los programas Solo Literatura, Recitales Intergeneracionales, Visiones de la tradición literaria venezolana y Letras Libres)³⁹—, y a veces por la simple iniciativa personal, generándose así nuevas fórmulas de encuentro. Por otro lado se han realizado ferias de libros con buenos resultados como las de Valencia y Mérida, y algunas convocatorias de prestigio (Bienal José Antonio Ramos Sucre de Cumaná, Bienal José Rafael Pocaterra de Valencia) han persistido; en el 2005 reapareció la Bienal Mariano Picón Salas de Mérida después de algunos años de interrupción⁴⁰.

Queda pendiente la discusión de cómo conjugar la necesidad de editoriales oficiales que puedan llevar adelante políticas públicas de lectura y publicación para vastos sectores, y la iniciativa privada de autores y editores para producir los libros que queremos leer y escribir. Quizá sea el momento de preguntarnos quién puede competir con un Estado-editor en un país en el cual el Estado es siempre no solo el mayor capitalista dentro de un reducido mercado de lectores, sino un actor editorial que no tiene preocupación por el retorno de las ventas⁴¹. Si bien no tengo dudas en la importancia de contar con una industria editorial, así sea de modestas proporciones, tampoco de ver que no todo libro es objeto de mercado. Y en esa franja intermedia entre la edición subsidiada y la comercial, ha aparecido el criterio de la edición autosustentable. Ahora que estamos lejos de la abundancia, los escritores y pequeños editores recurren a la autoedición por demanda, produciendo los tirajes «de amigo», o al menos, los tirajes posibles. Indica esto que publicamos con el ánimo de difundir nuestros textos pero con criterios razonados (un ejemplo es Blanca Elena Pantín, quien ha trabajado exitosamente la colección Breves de su sello editorial).

Sería ilusorio decir que en un país maltrecho y empobrecido vivimos un momento de esplendor, sin embargo la literatura ha resistido. La orfandad del escritor como creador con escasas posibilidades de publicación ha sido

³⁸ El cierre de Econoinvest por parte del gobierno, junto con el encarcelamiento de sus directivos, trajo la desaparición de su mecenazgo; por su parte la Fundación Bigott interrumpió su línea editorial.

³⁹ De 2003 a 2005.

⁴⁰ Todas ellas sin ediciones recientes. En contrapartida en Caracas han surgido las ferias del libro auspiciadas por las alcaldías.

⁴¹ La aparición de un proyecto de ley del libro durante el 2005 es un factor a tomar en cuenta. Tal como estaba presentado constituye una fuerte amenaza contra la comercialización privada de las publicaciones, pero la discusión de la ley no prosiguió.

percibida como una grave pérdida, y efectivamente conlleva resultados poco favorables en lo inmediato. Por el otro lado de la moneda algunos duelos son fructíferos. Mas en cuanto al futuro de las acciones en materia literaria nos movemos en la incertidumbre. ¿Sentimos nostalgia de los tiempos pasados o queremos abrir nuevos caminos? En un escenario de resolución de la convulsión política, ¿volveríamos a ser escritores-islas, esperaríamos de nuevo la mano estatal para congregarnos, o nos organizaríamos de acuerdo a nuevas constelaciones que estos años han dibujado en el firmamento literario? Frente al cuerpo literario organizado por el Estado y la dispersión de los individuos, cruzado el eslabón de solidaridades coyunturales, cabe desembocar en nuevas maneras de entender las vinculaciones, quizá más pragmáticas, más dirigidas por alianzas en procura de beneficios compartidos. Es posible que este ciclo deje una experiencia en la concertación de intereses. Esperemos lo mejor.

Finalizo este registro preguntándome cuál ha sido la materia de la escritura en el comienzo del siglo XXI. Es una pregunta que escucho con cierta frecuencia. Por primera vez en mucho tiempo la recepción social tiene una expectativa de sus escritores. No nos engañemos, la motivación subyacente es política, pero es también una puerta que se abre. Diría que se ha escrito de todo. No siempre en el contexto de lo que ocurre. La mayoría de lo publicado, particularmente en novela y narrativa breve, forma parte de la producción represada y con seguridad no responde de manera explícita a la coyuntura. No sería el mismo caso de las novelas *El complot* (2003) de Israel Centeno y *La cruz más lejana del puerto* de Edilio Peña (2004). La primera de ellas suscitó circunstancias ingratas para el autor y ataques directos al libro⁴². La narración centrada alrededor de un atentado magnicida era obviamente legible desde una perspectiva política. La segunda contiene explícitas críticas al gobierno cubano, además de otros elementos fácilmente asimilables a nuestra realidad inmediata. También en algunos cuentos de la colección *Guerras no santas* (2004) de Eloi Yagüe probablemente se encuentren signos de la violencia política que ha atravesado Caracas. Aun cuando no he podido a la fecha leer *Una tarde con campanas*, la última producción de Juan Carlos Méndez Guédez, premiada en España donde reside, es evidente que su temática —la emigración— abre un registro insólito en la novelística venezolana contemporánea.

Lo que suscite en la imaginación ficcional la vida en estos tiempos de revolución estará por verse, y es difícil pensar que no se introduzcan nuevas claves literarias —no solo como efecto directo de la invasión política en nuestras vidas, sino porque el país queda trazado en una geografía subjetiva distinta—, pero aun así me gustaría defender el derecho a seguir construyendo los propios mundos narrativos⁴³. Vernos requeridos como testimoniantes

⁴² Entre otros el editorial de *Temas* (6/3/2003), editado por Jóvenes por la defensa de la democracia y la Constitución.

⁴³ Recientemente Miguel Gomes se ha referido a la narrativa producida en estos últimos años como el «ciclo del chavismo».

sería, en verdad, una obligación nacionalista que no tendríamos por qué asumir. En mi opinión una gran parte de los escritores venezolanos, oficialistas como opositores, han demostrado un firme compromiso con sus posiciones, pero lo han ejercido en tanto ciudadanos en sus expresiones de opinión en prensa y otras acciones y declaraciones. No sé si también deberían hacerlo en los textos literarios (¿volver al criterio de intelectual comprometido?). Y, sin embargo, ningún acontecimiento importante ha pasado sin literatura. El país se ha visto zarandeado por un trauma histórico que nos ha afectado a unos y a otros y ha constituido la más dura etapa de nuestra historia reciente; sería verdaderamente extraño que no reapareciera en la escritura. De hecho, ya se han registrado signos en la poesía. A fines de 2003 tuvo lugar en la librería Macondo un recital con el nombre *Lecturas de la Patria*, en el que participaron Harry Almela con su poema extenso «La patria forajida», Edda Armas, Jacqueline Goldberg y Yolanda Pantin, cuyo libro *El hueso pélvico* (2002) debe sumarse a la escritura premonitoria —con María Lionza, ahora destrozada, como emblema de la ciudad—, así como *Sangre* (2002) de Annabelle Aguilar.

Los novelistas son animales lentos. Imre Kertész publicó por primera vez en 1975 su novela *Ser sin destino*, que recoge su supervivencia en los campos de concentración cuando tenía quince años. La magistral *La fiesta del chivo* llegó cuando Trujillo es solo historia. La decantación de lo vivido, si se quiere literaria, no puede desembocar en el panfleto o el libelo. Me estoy refiriendo, desde luego, a «la novela de Chávez», que ya algunos comienzan a demandar. Por el contrario, pudiera muy bien desencadenarse una necesidad de escritura de la privacidad, de resguardo de lo íntimo que tanta amenaza ha sufrido y resistido.

No he mencionado en mi registro las lecturas. En algún momento que ya no puedo precisar tomé la decisión de continuar leyendo por encima de la abrumadora presencia de documentos y mensajes del correo electrónico, los periódicos, los programas de televisión y las acciones de resistencia, para seguir siendo la lectora que me gusta ser. Constato, sin embargo, que en estos años leí más acerca del totalitarismo que en casi toda mi vida anterior. Comprendí así en esta edad tardía que lo totalitario consiste en obligar al ciudadano a diluirse en «el pueblo», para que luego, en nombre del pueblo, pueda hacerse cualquier cosa contra el ciudadano. Esta experiencia mía (nuestra) quedará para la literatura, pero no juguemos al comisario. Escribamos en libertad y dejemos que aparezca.

CODA: LA CULTURA EN EL FUTURO

En materia cultural el pasado es muy claro. El Estado venezolano fue desde 1959 hasta 1999 el principal patrocinante, convocante y difusor en todas las áreas, y la acción privada, si bien ha constituido –y cada vez más– una contribución importante, no representa un actor comparable en potencia y capacidad de proyección. A partir del advenimiento de la Revolución bolivariana la situación en este juego de fuerzas cambió radicalmente. Por parte del Estado se anunció la Revolución cultural, la cual tenía como propósito no solo redistribuir los recursos hacia los sectores excluidos de los bienes y servicios culturales sino establecer una nueva visión de la cultura, más dirigida a los valores populares, autóctonos, «endógenos», y alejada de lo que se estigmatizó como «elitista». Esta declarativa, que para muchos no ha pasado de la retórica al igual que otros tantos anuncios, se vio acompañada de un clima que fácilmente puede calificarse de hostil hacia quienes no se sumaron al proyecto político de la Revolución bolivariana y rápidamente fueron calificados de «intelectuales de derecha», e incluso de traidores. Por parte de los propios actores se generó una respuesta simétrica en cuanto al repudio, denuncia y crítica de los planes culturales llevados a cabo (o precisamente abandonados) por el gobierno. El resultado es bastante conocido. Se produjo un rompimiento, tácito o abierto, entre una mayoría del mundo cultural y el Consejo Nacional de la Cultura. No pudiéramos considerar que bastaría un cambio de escenario para que todo lo ocurrido perdiera importancia. En la medida en que el Estado dejó solo a un sector –a un mayoritario sector– de intelectuales, escritores, creadores y gerentes culturales, nos movemos en un paisaje distinto, imposible de definir por completo al momento, pero ciertamente indicador de nuevos signos. Y, sobre todo, de nuevos planteamientos. ¿Queremos volver al estado de cosas anterior? ¿Es eso posible? ¿Y conveniente?

No cabe ninguna duda de que la creación de infraestructura física es una acción pública, por razones más que todo realistas. ¿Quién pudiera, en la Venezuela que vive en la confrontación política y el empobrecimiento generalizado, ofrecer obras de importancia? Sin embargo, una apreciación rápida nos diría que, particularmente durante las décadas de los setenta y ochenta, se construyó una red cultural suficiente, o al menos razonable para las dimensiones del país. El problema se presenta en la generación de políticas. Si bien algunas entidades privadas, a través de la figura de las fundaciones, han sido notoriamente activas en estos últimos años, y han ocupado espacios desertados por el sector oficial, no sería posible concluir que por sí mismas estarían en condiciones de ofrecer servicios y bienes culturales suficientes para una población cercana a los 25 millones. La acción del Estado, con acento descentralizado, debería ser la fuente primordial para satisfacer la impostergable necesidad de los derechos culturales, esenciales para la cultura democrática y la construcción de ciudadanía. Entonces, cuando

se escucha decir que ya no necesitamos del Estado, es indispensable matizar dónde, cuándo y quién lo necesita.

Lo que parece reclamar una seria consideración es identificar cuáles han sido las consecuencias de que durante casi medio siglo los intelectuales y creadores venezolanos hayan tenido un mecenas plenipotenciario: el petroestado venezolano. Una primera consecuencia es que fue un mecenas despreocupado por los resultados de su mecenazgo, poco inquieto por el impacto de sus inversiones. El Estado en esta materia, como en tantas otras, actuaba desde el paternalismo populista, sin reparar demasiado en la pertinencia y racionalidad de su redistribución de recursos. ¿Y cuáles fueron las consecuencias para los beneficiarios? Se publicaron muchos títulos, se montaron obras de teatro, se realizaron películas, se exhibieron obras de arte, se escucharon conciertos. Se llevaron a cabo encuentros, simposios, múltiples convocatorias; se crearon premios, se dieron subsidios, becas y patrocinios. Todo ello suma a favor. Sin embargo, este tiempo reciente en el que se ha producido una disminución sensible de la protección a las actividades culturales ha permitido observar con más detenimiento los resultados perversos de la política anterior. El Estado nos patrocinaba, convocaba y difundía. Para algunos, incluso, debía mantenernos. Nos convertimos así en agentes culturales de un Estado democrático. Por supuesto que con plena libertad de creación, a diferencia de los regímenes en los cuales los intelectuales y creadores deben responder a una «ideología», pero funcionamos como agentes difusores de un inmenso y poderoso promotor, y ello sesgó una actitud pasiva, dependiente, de escasa iniciativa por parte de los individuos. Nos hicimos un tanto irresponsables. Los escritores —para hablar de lo que me resulta mejor conocido— se preocuparon poco por sus lectores. Finalmente nuestro patrocinante era también nuestro destinatario. Si el libro se vendía, reseñaba, y, sobre todo, leía, pasó a ser secundario. En todo caso, también esas eran funciones del Estado, quien debía producir los órganos para su difusión, distribución y promoción. Esa mentalidad nos hizo un tanto indiferentes al destino de nuestro propio trabajo, a las vicisitudes del libro como objeto de mercado. «Mercado» era una mala palabra. «Vender» una actitud antiliteraria. En nuestra queja de la ausencia de editores privados, ¿nos preguntamos alguna vez quién puede competir con un Estado-editor?

Los actores culturales también tenemos que pensar en nuevas articulaciones entre lo privado y lo público, y proponernos un replanteamiento de nuestra manera de insertarnos en las redes sociales. La acción intelectual y creadora como una iniciativa privada de trascendencia colectiva, que no pública, pudiera ser una lección de estos años.

CONVERSACIÓN CON ANTONIO LÓPEZ ORTEGA Y GUSTAVO GUERRERO

Antonio López Ortega y Gustavo Guerrero: *Mujer, escritora, venezolana y psicoanalista... ¿en qué orden le gustaría poner estos adjetivos para describir su trayectoria?*

Ana Teresa Torres: Todos forman parte de mi identidad. Lo que ha cambiado, entre escritora y psicoanalista, ha sido el acento o la prioridad en el tiempo.

Sus dos primeras novelas –El exilio del tiempo (1990) y Dona Inés contra el olvido (1992)– son novelas históricas y se inscriben así dentro de un género que, con figuras como Uslar Pietri y Herrera Luque, parece bien arraigado en la literatura venezolana. ¿De dónde procede este interés por la novela histórica entre los lectores venezolanos y, en su caso particular, qué le empuja a escribir este tipo de novela?

Existe una tradición no solo venezolana sino latinoamericana por el cultivo del tema histórico. Una tradición emparentada con la identidad del escritor, del intelectual en general, como alguien que debe «dar cuenta» del país. El crítico venezolano Víctor Bravo afirmaba que los intelectuales latinoamericanos siempre están en «crisis de pueblo» y pensando el país. Probablemente los latinoamericanos vivimos siempre con el país como sueño o como pesadilla, somos hijos de historias inconformes con su propia narrativa, y quizá nos hemos visto llevados por una suerte de mandato a intentar descifrar «el país», a veces en las novelas, otras en el ensayo, e incluso en la poesía. Hace poco una escritora de las nuevas generaciones –Gisela Kozak– me decía que para que un escritor se consagrara en Venezuela era necesario que abordara el tema de la Nación. Quizá haya sido así en el pasado, espero que no lo sea en el futuro. No quiero decir que sea un camino forzosamente equivocado, sino que de alguna manera ha sido un tanto obligado y es muy limitante.

Ahora bien, cuando yo escribí *El exilio del tiempo*, estaba pensando, mucho más que en la historia de Venezuela, en otros referentes; sobre todo en *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique, que entra también en esa tradición latinoamericana de explicarle al mundo nuestra sociedad. Recuerdo un comentario de Julio Ortega en su libro *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina* (FCE, 1997), en el que sugería que los venezolanos escribiéramos novelas como partiendo de cero, como si necesitáramos siempre empezar a explicarnos desde el principio.

Se han dado muchas razones al fenómeno de la novela histórica; una es que los historiadores solo nos contaban las crónicas de las batallas y las dictaduras, y eran los novelistas quienes entraban en el terreno de la intimidad para mostrar a los héroes y antihéroes como personas y no como semidioses. Recuerdo muy bien cuando se publicó la primera novela de Herrera Luque –*Boves, el urogallo*– porque fuimos muy amigos, y el éxito que tuvo con los lectores. Herrera Luque les contaba su propia historia a los venezolanos pero desde una perspectiva personal que gustaba mucho. De nuevo, esa no era

tampoco mi finalidad cuando escribí *Doña Inés contra el olvido*. Precisamente no quería hablar de los héroes sino de la historia privada, de la gente común, del entorno social, de la vida cotidiana, y contarla desde la perspectiva de una mujer, que creo que fue una de las razones para que la novela fuera bien recibida porque agregaba una visión diferente. Diría que esos dos primeros libros son, más que novelas históricas, sociales; o como las definió la crítica Luz Marina Rivas, intrahistóricas. En todo caso, dejo esas clasificaciones para los académicos.

Pero volviendo a la pregunta acerca del interés de los lectores por el género, mi sugerencia va por el camino de que a los venezolanos les interesa más el poder que la literatura, y lo histórico, sea en ensayo o en novela, sigue siendo exitoso porque habla del poder, de cómo se logra o cómo se pierde, del heroísmo, de la lucha, de la traición. Esos temas son muy afines a la sensibilidad venezolana.

En sus novelas más recientes –La favorita del Señor (2001) y El corazón del otro (2005)– la brújula parece orientarse hacia otros tópicos: el erotismo, el thriller policial, etc. ¿Cómo explicar esta evolución de intereses? ¿Ve usted allí una continuidad o complementariedad natural o estamos hablando de saltos mayores?

Lo cierto del caso es que después que publiqué *Doña Inés* me propuse –al menos por un largo tiempo– abandonar la historia venezolana. Primero, porque otros temas me llamaban y, segundo, porque pensé que si tomaba el mismo camino en mi tercera novela no lograría nunca salir de él. Eso me resultaba asfixiante. No puedo, por supuesto, abandonar el país; de alguna manera todo escritor está condenado a hablar desde su experiencia y su contexto, y eso es lo que permite la extraordinaria diversidad de la literatura. Aunque se ha venido produciendo un cierto traslado de los temas y los tratamientos narrativos que va desgastando la noción de «literaturas nacionales», aun así persiste una marca de fábrica, una manera de vivir el mundo que nos determina a ser lo que somos. Se me ocurre citar la última novela de Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*; a pesar de su conocimiento cotidiano de Francia o de Inglaterra, no es la novela de un francés o de un inglés, sino la de un latinoamericano que ha vivido mucho en Europa. De modo, pues, que acepto «mi destino sudamericano» –como dice Borges en su «Poema conjetural»–, pero me rebelo ante la idea de que Venezuela, el país como problema, deba ser el tema de todos mis libros.

Después de *Doña Inés* escribí *Vagas desapariciones*, cuyos personajes se desprenden más por la búsqueda o la necesidad de contar historias minimalistas, más psicológicas e íntimas. La novela no tuvo una buena recepción, pero fue para mí muy importante. Me abrió la puerta para narrar desde otra perspectiva. Siguió *Malena de cinco mundos*, en la que me propuse algunas innovaciones. La novela describe la vida de cinco mujeres: dos venezolanas, una contemporánea y otra decimonónica, y tres correspondientes a otros tiempos y lugares. De nuevo aquí se amplió mi panorama de

identidades y ello dio lugar a una novela corta, *La favorita del Señor*, en género erótico.

Esto sorprendió a los lectores porque nada en los títulos anteriores parecía anunciarlo. El cambio más significativo desde mi punto de vista no era solamente el género sino la identidad de la protagonista. Concebí el relato como una fábula oriental, en la cual una princesa árabe vive las aventuras y desventuras que se suceden a partir de que es hecha prisionera por un señor cristiano. Aquí me estaba trasladando definitivamente de época y de cultura, y ese paso me resultaba muy importante. Continuaba mi apuesta por salir de mí misma y de mis referencias más inmediatas.

Sin embargo, en 1999 publiqué *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, que vuelve al tema de la memoria nacional, aunque dentro de una historia mínima, muy personal, pero definitivamente encuadrada en los procesos sociales de la Venezuela de los años cincuenta y sesenta. Por un lado me proponía aquí una variante importante, y es que el relato depende de una voz masculina (las anteriores eran principalmente narradas por voces femeninas), y la segunda, que la narración continuamente desafía la historia. Finalmente queda en el lector la duda de si los hechos narrados son consistentes o más bien un juego de imaginación. La trama un tanto detectivesca utilizada en la construcción del protagonista me sugirió entrar en el género policial, y allí nació *El corazón del otro*. En ese caso la protagonista es canadiense, lo que me llevaba a tratar de ver Caracas desde otros ojos, y a suponer cómo se comportaba una extranjera dentro de nuestros códigos culturales.

Mi próximo título, *Nocturama*, sería para mí difícil de encuadrar en un género; tiene algo de fábula alegórica, de novela negra, de ciencia ficción. En resumen, mi proyecto principal ha sido que mis novelas no se parezcan demasiado unas a otras, y que me permitan experimentarme a mí misma dentro de diferentes registros.

Usted es coautora de un libro fundamental: El hilo de la voz (2003), posiblemente el más completo y agudo estudio antológico de la literatura femenina en Venezuela. ¿Qué legado le ha dejado ese esfuerzo? ¿El número de omisiones, anonimatos o identidades forjadas da pie como para reconstruir la historia de la literatura venezolana de los dos últimos siglos?

Fue un gran esfuerzo que asumí junto a la poeta Yolanda Pantin, pero al mismo tiempo una tarea recompensada. Se trata de un estudio más bien dedicado al lector académico, que ha circulado bien en las universidades de otros países y también fue muy bien recibido en las venezolanas. ¿Por qué lo emprendimos? Es obvio decirlo, porque el canon literario venezolano había sido construido sobre los escritores hombres —lo que desde luego no es una novedad—, pero conocíamos que en la mayoría de los países latinoamericanos las escritoras habían ya realizado el trabajo de levantar y construir su tradición, mientras que en Venezuela estaba por hacerse. Esa era la razón para emprender el trabajo, pero también la noción —que ya había sido trabajada por

Pantin en poesía— de que existía un legado original y propio de las escritoras venezolanas del siglo XX. De modo que lo ampliamos a narrativa, ensayo y teatro. El estudio y la antología que realizamos fueron extensos pero no exhaustivos, y aun así creo que el libro propone otra lectura de la literatura venezolana porque, en la medida en que muchas de las autoras fueron excluidas del canon, relegadas, o simplemente no leídas, sin ellas una parte fundamental de nuestra literatura quedó fuera de los temas, tratamientos, diálogos e inauguraciones.

Aparte de haber sido presidenta del Pen Club-Sección Venezuela por dos años consecutivos, usted ha mantenido públicamente una actitud vigilante y crítica contra todo signo de poder o censura oficial relacionado con las libertades de expresión y creación. ¿Qué significa escribir en la Venezuela de hoy? ¿Hay amenazas ciertas contra la libre creación y expresión?

Recientemente Teodoro Petkoff definió la situación venezolana como pretotalitaria, es decir, con claros indicadores de un Estado con vocación totalitaria, aun cuando se mantienen algunas libertades civiles y políticas. Esto puede ser desconcertante. Ocurre que el Estado venezolano no es plenamente totalitario porque su estrategia no ha sido la de producir una dictadura violenta y represiva —que hubiera asustado a los de adentro y escandalizado a los de afuera—, sino la de avanzar progresivamente copando los espacios de libertad hasta el final. Esto es más que evidente en lo que concierne a los poderes públicos, y vienen leyes para el próximo año con la intención de tomar los espacios privados, tales como las ONG. Es pretotalitario también porque, si bien existe la propiedad privada, esta es vulnerada cuando impunemente a los poderes públicos les conviene hacerlo. ¿Cómo hablar de censura o limitaciones a la libertad de expresión cuando existe un buen número de medios de comunicación que dedican gran parte de su cobertura a criticar al gobierno? También en esto vivimos una situación pretotalitaria. En Venezuela la retórica antioficial está permitida, el problema viene si los periodistas hacen señalamientos precisos. Allí ya tenemos unos cuantos casos de medidas judiciales e intentos de privación de libertad, cuya causal suele ser la acusación de difamación. En cuanto a los medios radioeléctricos, la autocensura, particularmente en la televisión, es bastante notoria, y se estudia la revocatoria de las concesiones de transmisión para el futuro próximo.

Es un juego del gato que deja vivir al ratón, pero mantiene la pata levantada de modo que pueda exterminarlo cuando así lo considere. Hago estos comentarios para enmarcar lo que voy a decir a continuación, contestando a la pregunta acerca del oficio de escritor y sus amenazas en la República Bolivariana de Venezuela.

Empiezo por una paradoja. Es evidente que, en comparación con los años noventa, la situación del escritor venezolano ha mejorado considerablemente. Cualquiera puede constatar que las vidrieras de las librerías están repletas de libros venezolanos —literatura, ensayos políticos e históricos, temas periodísticos—, lo que antes no ocurría en esa dimensión. Hay un

movimiento editorial privado mucho más fuerte que el que jamás hayamos conocido, y hoy en día las presentaciones de nuevos títulos son casi abrumadoras, y además plenamente concurridas por personas del mundo literario y de otros ámbitos (hablo de Caracas, naturalmente; no conozco bien la situación del libro en el resto del país, siempre más deficitaria). Trato de darle una explicación al fenómeno. Por un lado, los libros extranjeros, traducidos a bolívares y al poder adquisitivo del venezolano lector (que no coincide necesariamente con el venezolano que está surgiendo como una nueva clase) resultan muy caros en comparación con los libros nacionales – podríamos estimar una diferencia del cien por ciento. Pero las explicaciones económicas son insuficientes.

La situación no solo política, sino humana, que vivimos desde hace varios años ha generado un enorme interés por conocernos a nosotros mismos, y ha acercado a los lectores hacia textos que les ofrezcan información y comprensión de su propio país; como efecto colateral ha incidido también en el interés por la literatura venezolana, y eso ha estimulado a los editores privados, generándose un círculo que se retroalimenta. Por el lado de la producción estatal, también es constatable el aumento de las publicaciones. Además de la editorial Monte Ávila, que ha sido hasta ahora la principal editorial del Estado venezolano, hay nuevos órganos de publicación, como es la editorial El perro y la rana, que tiene la consigna de «Un día, un libro», y los anuncios del ministro de Cultura para la próxima instalación de una industria editorial que se propone producir veinticinco millones de libros al año (uno por habitante), y cincuenta para el siguiente año⁴⁴.

En cuanto a los escritores, ¿ha ocurrido algún caso de censura o persecución a algún escritor independiente, no vinculado políticamente con el gobierno? En mi conocimiento, ninguno. Entonces, la conclusión de todo lo expuesto es que no solo hay libertad de creación sino que Venezuela vive un momento optimista en cuanto a los libros. Y sin embargo, la libre creación está amenazada. De nuevo tengo que enmarcar mis comentarios.

A partir de la instalación de la Revolución bolivariana se produjo una marcada división entre los actores de la cultura, incluyendo, por supuesto, a los escritores. En cierta forma hemos llegado al divorcio perfecto (las excepciones no harán sino confirmar la regla). A los escritores que apoyan a la revolución (con distintos grados de participación, pero con una evidente aprobación) raramente les gusta publicar en las editoriales privadas. Son los invitados a representar al país en los congresos, festivales, actos culturales, ferias y premios de las instituciones públicas, así como son los anfitriones de los escritores extranjeros que nos visitan por invitación del gobierno (el espacio no me permite relatar las medidas de aislamiento a las que son confinados los escritores extranjeros). En la repartición los escritores oficiales se quedaron con las ventajas del apoyo de un Estado petrolero y gozan de

⁴⁴ Al 2012, nada de esto parece haber ocurrido.

mayor visibilidad internacional; los escritores independientes tenemos el apoyo de los editores privados, y los lectores nacionales independientes, que son la mayoría. De modo que la situación no puede definirse como censura sino como una exclusión voluntaria y oficial –las dos cosas a la vez, y de parte y parte–. Ni los escritores independientes deseamos vernos incluidos en la política cultural estatal, ni al Estado le gusta publicarnos o darnos visibilidad. Sería improbable que se nos otorgaran premios o reconocimientos. Por dar un solo ejemplo: no hubo representación oficial en los funerales de Arturo Uslar Pietri.

Pudiera pensarse que esta situación un tanto extraña es una forma de vivir las diferencias políticas que en nada amenaza la libertad de creación. Pero ocurre también que si el Estado –aún en situación pretotalitaria–, en algún momento considerara que le molestan algunos escritores independientes, o que, en general, le incomoda la industria editorial privada, tiene varios recursos para desaparecernos de un modo sutil e invisible. Uno ya está en marcha: la ley de derechos de autor. Cuando se aprobó hace más de un año en primera discusión en la Asamblea Nacional, me correspondió como presidenta del Pen Venezuela asistir a varias reuniones de la Cámara Venezolana del Libro, así como conocer las implicaciones legales que los abogados y editores encontraban en la ley. Para resumir, la ley combate la producción de libros como negocio rentable, y las ventajas para los escritores serían de tal naturaleza que ningún editor –salvo el Estado venezolano– asumiría el riesgo⁴⁵. Una estrategia dirigida a impedir la comercialización del libro sería muy similar a la que ya se está aplicando con la educación privada. Está permitida, pero se limita el monto que las instituciones pueden cobrar, lo que eventualmente llevará a la quiebra a muchos colegios y los padres se verán obligados a inscribir a sus hijos en las instituciones oficiales, que, de acuerdo al ministro de Educación, deben impartir una educación ideologizada acorde con la revolución. En cuanto a los libros extranjeros, si se quisiera eliminar la importación para evitar el flujo de ideas no bienvenidas, sería muy sencillo fijar tasas arancelarias que desanimaran a cualquier distribuidor. O imponer tales condiciones a las librerías que hicieran inviable el negocio.

Todo ello muy dentro del espíritu de la ley de derechos de autor. En la Feria del Libro de Bolivia, el pasado agosto, ocurrió un incidente que habla por sí solo. El Centro Nacional del Libro retiró a Venezuela de la feria de la cual era el país de honor porque consideró que estaba «bajo la hegemonía del mercado». El texto oficial dice así: «Escribir y leer son esencialmente prácticas socialistas [...] En Venezuela, país donde el pueblo construye cada día su Revolución bolivariana y socialista, ser consecuentes con este compromiso es algo que debe expresarse en todas las instancias». Quizá fue una pequeña lección socialista que se le quiso dar al señor Evo Morales.

⁴⁵ Al 2012, esta ley no tuvo continuidad en la discusión parlamentaria.

De modo que no es necesario temer persecuciones como las vividas por los escritores cubanos. Afortunadamente nuestra desaparición puede ser más «limpia», y desde luego, menos cruenta. En el escenario que perfilo nos veríamos obligados a elegir entre permanecer inéditos o publicar con el Estado y, por lo tanto, a formar parte de su propaganda política. Llegado ese momento, a cada quien su elección⁴⁶.

⁴⁶ Al 2012, estas especulaciones felizmente no se materializaron.

EL PAÍS SEGÚN LA ESCRITURA

Comienzo por decir que el otorgamiento del Doctorado Honoris Causa en Literatura por la Universidad Católica Cecilio Acosta, que hoy recibo, compromete mi gratitud con esta casa de estudios, con la persona de su rector, el doctor Ángel Lombardi, y el honorable Consejo Universitario, así como con toda la comunidad académica. No quiero preguntarme si es un reconocimiento inmerecido sino disfrutar plenamente este honor que ustedes me han concedido y que llevo muy en alto. La vida universitaria, lo que en ella se produce, lo que ella representa es en mi opinión el reservorio más importante de la civilidad venezolana, y pertenecer a esta universidad con el título de doctora en Literatura me brinda la mayor alegría en mi vida de escritora. Pero ustedes no esperan solamente mis agradecimientos, han tenido la paciencia de solicitarme unas palabras. Las que he preparado para esta ocasión intentan un breve recorrido por los textos de algunos escritores cuyo pensamiento acerca de Venezuela y sus problemas me parece fundamental. No me referiré al inagotable acervo que tantos académicos han producido desde el inicio de nuestras muchas universidades nacionales –que debería ser de permanente recordación a la hora de juzgar su lugar en la vida venezolana–, sino al testimonio intelectual de escritores cuya pertenencia es sobre todo literaria; tampoco pretenderé ser exhaustiva en la materia. Es solamente una breve visita dentro de los linderos de la contemporaneidad con senderos que he trazado desde la limitación de mis gustos y mis lecturas.

Así como las familias felices no son un buen tema para las novelas, los países felices no requieren tanta gente sumada a la tarea de pensarlos sino de construirlos. Pero los latinoamericanos, y muy particularmente los venezolanos, pareciéramos vivir siempre con el país como sueño o como pesadilla. Pensar el país es una suerte de herencia, quizá maldita, que hemos recibido. La tradición de la que nosotros venimos marca un camino según el cual los escritores y los intelectuales –términos que se confunden y que usaré alternativamente– están de alguna manera obligados a pensar el país. Escritores se llamaba en el siglo XIX, y buena parte del XX, a los opinadores de prensa, a los ilustrados, a los que en un país analfabeta podían esgrimir el uso del lenguaje. Los escritores latinoamericanos heredamos la obligación de ser pensadores de nuestros propios países porque pertenecemos a naciones irresueltas, en búsqueda de soluciones ideológicas que no llegan, o desgraciadamente llegan. Somos hijos de historias inconformes con su propia narrativa, en espera de alguna utopía que nos reclama desde siempre un destino inalcanzado. En Venezuela, quizá porque los problemas políticos terminan siendo ficciones, somos requeridos a una tarea mayor, la de tener respuestas para las indefiniciones de la patria. Algo en mí se rebela contra ese destino y, al mismo tiempo, algo me impide rechazarlo.

Al fin y al cabo, ¿qué es lo que los escritores pueden aportar a los problemas nacionales? Haciendo las salvedades de aquellos que han

incursionado directamente en la política —entre los que tendríamos que mencionar principalmente a tres integrantes de la Generación de 1928, que de alguna manera representaban el espectro ideológico de la época: Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva y Rómulo Gallegos—, la mayor parte de los intelectuales que han tomado posiciones públicas lo han hecho como adhesiones a un partido, o a una ideología, o como expresiones personales de sus opiniones. Pero, sin duda, el mayor aporte que los intelectuales pueden dar a los problemas nacionales no es protagonizar las acciones políticas, sino, precisamente, pensar. Esto pudiera parecerle a los pragmáticos una labor un tanto inútil; no es infrecuente que los intelectuales sean vistos como seres más o menos innecesarios por su poca eficacia en las tareas consideradas importantes; lo que concurre con la valoración de las universidades como instrumentos de generación de profesionales especializados en las ramas científicas y tecnológicas. Qué duda cabe que ello es indispensable para la marcha de cualquier sociedad, pero no lo es menos la producción del pensamiento, la existencia de ideas que esperan por ser incorporadas a la corriente vital del país. No tengo la menor duda de que muchos de nuestros problemas políticos y sociales tienen una deuda con el mundo de las ideas. Si lo que se piensa acerca del país no forma parte del diálogo social, no es tramitado de alguna manera por sus líderes, y todo se reduce a encuestas y estrategias coyunturales, la sociedad experimenta una mengua considerable en sus posibilidades de juicio y crítica, y termina siendo pasto fácil de las aventuras de cualquier signo. Se dice a veces que esto es una responsabilidad incumplida por parte de los intelectuales que viven en ese extraño mundo llamado «torre de marfil»; no conozco ese lugar, ni a ninguno de sus habitantes. No, los escritores viven en el mismo terreno que el resto de los ciudadanos y cumplen su misión cuando escriben. Sus libros están allí y son la prueba de ello. Es responsabilidad de los demás leerlos. Es el deber de quienes pretenden dirigir el país intentar comprenderlo profundamente. Hubo una vez en Venezuela una clase política ilustrada, en la que convivían personas de diferentes tendencias ideológicas, y quizá su pérdida sea una de las mayores fallas que experimentamos hoy. Pero dejemos este espinoso tema y vayamos a la escritura.

No me detendré en las obras de ficción que reflejan el país; en ese caso serían pocas las excepciones que pudiéramos hacer, y por otra parte, que una novela o un cuento incluya referencias de la sociedad a la que pertenece no es de ninguna manera una condición particular de la escritura venezolana, sino una marca universal. Me refiero, pues, a los escritores que en sus obras de no ficción colocan al país en primer plano y lo convierten en objeto de sus consideraciones.

Para respetar un orden más o menos generacional comienzo con Elisa Lerner, quien, a finales de los años cincuenta, se inició en el escenario literario como única mujer participante del Grupo Sardo; integrado, entre otros, por Adriano González León, Salvador Garmendia, Guillermo Sucre, Efraín

Hurtado, Rodolfo Izaguirre y Luis García Morales. Su escritura irrumpe en un mundo un tanto provinciano y todavía aferrado a sus usos tradicionales con una mirada de extranjería. Hija de emigrantes judíos, su visión cosmopolita atina a percibir el país múltiple en que se ha convertido Venezuela a raíz de los contingentes migratorios de la posguerra, y a la vez, inspecciona en los renglones del tejido social de un nuevo paisaje. Sus crónicas inauguran lo que consideramos el pensamiento articulado con respecto a las relaciones entre los géneros. Extraordinario es este comentario de un tema que ahora está en el tapete; quizá, el primer texto venezolano en el que se vincula la violencia de género con la violencia política:

Durante mucho tiempo, el general Gómez ha sido el primer machista. Porque de él, no solo aterra su cruel conducta política. No menos terrible es su bronca intimidación. Es decir, para mí el actual machismo venezolano es solo la variante sexual o erótica de nuestra más empecinada dictadura (1984: 81).

Lerner limpia el espejo de una metafísica urbana en la que podemos leer los problemas de la modernidad: cómo era una Venezuela que entraba en la democracia arrastrando los vicios autoritarios del pasado. En un artículo de prensa de 1959, titulado «Diálogo y teatro en Venezuela» relacionaba la ausencia de teatro en la cultura venezolana con el silencio social que producen las dictaduras. Por eso pienso que le debemos la primera escritura política de la ciudad, sustentada no en la retórica sino en la acuciosa mirada de la cotidianidad que descubría las dificultades venezolanas para el diálogo, frecuentemente confundido con nuestra proverbial facilidad para la conversación.

La interlocución social es un ejercicio difícil porque surge, precisamente, de las fracturas y no de las homogeneidades; conversar con quien piensa o siente más o menos lo mismo que nosotros es una tarea grata, pero insuficiente si pensamos en los contradictorios actores de una sociedad. La vida democrática exige un ejercicio continuo del diálogo, que no fue suficientemente atendido, ni practicado, aun cuando las condiciones políticas lo auspiciaban. Se estableció —y aquí estoy hablando en primera persona y no desde las ideas de Lerner, pero sí desde sus implicaciones— una suerte de comunicación vertical entre el poder y los ciudadanos, que permitía la bidireccionalidad del discurso pero sin la horizontalidad que incluyera las voces de los distintos actores entre sí. Nos acostumbramos a hablar con el poder, y a que el poder nos hablara, pero no a hacerlo entre nosotros mismos. Allí se encuentra una grave dificultad para construir ciudadanía democrática. Quizá como herencia de un largo pasado autoritario la conversación transcurría entre los hijos demandantes y los padres poderosos; no fueron padres autoritarios pero sí omnipotentes —puesto que representaban a un Estado omnipotente—, y nos acostumbramos a creer en el poder y a desconfiar

de la sociedad –es decir, de nosotros mismos– como terreno para encauzar las demandas y expresiones de un país, que sin saberlo del todo, se fue haciendo demasiado complejo y exigente para una interlocución tan simple. En el imaginario democrático el Estado heredaba la relación paterno filial de los procesos históricos anteriores. «El Estado –observa Miguel Ángel Campos (2005: 9-10)– ha sido el gran educador, los desheredados de la República lo presintieron como el espacio donde los hombres adquirirían forma, donde los deseos y aspiraciones eran posibles, y cuando ha faltado o ha sobreactuado, entonces la sociedad tiende a autodestruirse». En fin, cosas del pasado, pero una herencia que nos pesa y sigue viva.

Con María Fernanda Palacios, notable ensayista y académica que ha hecho de la enseñanza de la literatura una razón de vida, nos seguimos adentrando en esta trama subjetiva de la venezolanidad a través de sus sugerentes reflexiones sobre la historia venezolana, y el imaginario que se desprende de ella, en un libro curiosamente dedicado a la literatura, específicamente a Teresa de la Parra, *Ifigenia. Mitología de la doncella criolla* (2001: 34-35). Dice así:

En una historia contenida casi toda en empresas militares, donde el ingrediente titánico parece sustituir la configuración heroica: revueltas, levantamientos, montoneras, conspiraciones y alzamientos, la casa se convierte en símbolo casi único de estabilidad, permanencia y continuidad (...) Quiero decir que ese mundo manso y nostálgico de la casa no es más que la otra cara de esa otra Venezuela alzada y feroz.

El habitante de esa casa «mansa y nostálgica» admira y cultiva el mito de los héroes, y no siéndolo, se refugia en la intimidad para protegerse de una historia que parece expulsarlo, que no lo acoge como hijo legítimo de la patria, y en la que debe hacer su vida, casi avergonzado de no estar a la altura de su historia. Una patria, entonces, que pertenece a los héroes guerreros y no a los ciudadanos pacíficos. Pero, además, una patria que ha crecido escindida entre dos campos comunicados:

... a un lado estaría esa frágil Venezuela moderna, institucional y política, triunfalista y futurista, y por lo tanto desmemoriada, hija de la Independencia y la Ilustración, aún sin coser, como sujeta por alfileres a una pura pantalla retórica, sin asideros reales, hecha de declaraciones y proyectos, pero templada por las violencias y arrebatos de ambiciones sin forma. Y al otro lado quedaría la vieja Venezuela hacendosa y provinciana, estrecha de medios y de miras, nostálgica, sentimental y anacrónica, recelosa y arisca, irremisiblemente resentida y frustrada, incapaz de hacer pasado, y por lo tanto desconectada del presente y condenada, sin saberlo, a morir.

Más adelante añade Palacios que el eslabón faltante de la sociedad venezolana es el «vivir de la ciudad, el vivir político, [que] supone el reemplazo de lo tribal y familiar por lo individual». Ese elemento faltante es la conciencia individual de la modernidad para reemplazar el vivir heroico y gregario de la tribu. De allí esa precariedad en la relación con la ciudad, esa dificultad para ser ciudadanos de la polis, que tan indispensable resulta en la conciencia de modernidad. Silverio González Téllez (2005: 121), desde una perspectiva sociológica, coincide con estos planteamientos cuando sugiere que las dificultades para construir una sociedad democrática tienen relación con que la comunicación y el sentido en Venezuela no emergen de los espacios públicos.

Siempre cultivador del ensayo, Rafael Arráiz Lucca ha incursionado innumerables veces en territorio venezolano para contribuir a la construcción de nuestra cultura; otra forma, pudiera decirse, de ejercer la obsesión por Venezuela. Pero también para pensar en el tema que venimos tratando, cuáles son nuestros fantasmas. Y sin duda encuentra el culto a Bolívar, del que dice ser una «extraña paradoja», porque «avanzamos hacia la modernidad, pero profesamos un culto dogmático por el padre de la patria»; de lo que se deriva, a su vez, una consecuencia fatal: lo que denomina «el bacilo de los salvadores de la patria» (1999: 83).

Con frecuencia, estos mismos enfermos se procuran la visita imaginaria del Libertador y se creen a pie juntillas que deben seguir el ejemplo heroico de Bolívar. Pero no puede extrañarnos: en Venezuela no educamos con el ejemplo de los ciudadanos sino con el ejemplo de los héroes militares.

Esta suerte de enfermedad que consiste en promover el ejemplo bolivariano, entendiendo por eso el del hombre heroico que impondrá su poder sobre los demás para salvar a la patria, es parte de la desmesura de una historia heroica que se impone sobre la historia civil; la de los guerreros sobre los constructores.

Continuamos con José Balza, autor de una extensa colección de novelas y libros de relatos que le ha merecido no solamente el Premio Nacional de Literatura sino el reconocimiento de varias generaciones de lectores y críticos literarios. He aquí que recientemente nos entrega un libro de ensayos titulado *Pensar a Venezuela* (2008) en el que el escritor se sumerge en las profundidades del imaginario nacional. No es un texto político, en el sentido de presentar opiniones acerca de lo que acontece, sino una indagación en algunos de nuestros complejos más ocultos y, al mismo tiempo, más reveladores. Es un «ejercicio narrativo», como al propio Balza le gusta calificar su escritura, que trata acerca de nuestra identidad. En sus palabras:

No nos estamos refiriendo a la cristalización de una «identidad», de algo esencial, rígido y definitivo, a patrones fijos de conducta (aunque los

haya), sino a un perfil humano –flexible, práctico que estructure nuestro sentido del trabajo, de la responsabilidad y la legalidad: nos referimos a la organización de todo un pueblo para la realización de su bienestar.

Y en ese perfil encuentra dos de las condiciones que fácilmente reconocemos como propias de la venezolanidad: el deseo de una permanente sustitución, de un constante culto por la revolución, que nos lleva a la permanente creación de proyectos y planes que siempre se frustran porque son sustituidos por otros más novedosos que, a su vez, serán desplazados en corto tiempo. Y una excesiva preocupación por los gobernantes, en perjuicio de las agrupaciones civiles, como si el país fuese solamente el reflejo de sus mandatarios, lo que termina por presentarnos un «rostro confuso, inestable, siempre a punto de comenzar».

Y es que, de acuerdo con Balza, nuestro origen ha sido constituido en la interrupción. Esta condición de permanentes interrumpidos me parece un hallazgo digno de recordar para quien quiera pensar en Venezuela. Señala una primera, cuando se produjo el momento de la Conquista, y ambos mundos, el de los conquistadores españoles y el de los aborígenes, quedaron interrumpidos en su curso sin que nunca más pudieran ser los mismos de allí en adelante. La segunda se produce en la independencia:

Lo que parecía más firme –¿Dios?– también fue desplazado. Interrumpir condujo a un nuevo comienzo. El héroe aparece como inamovible en su pasado, pero su huella en la vitalidad cotidiana nos impone la ley de lo que no debe continuar. Necesitamos recomenzar siempre, desarticulados bajo la sombra de esta paradoja.

El ejemplo bolivariano pareciera obligar a la discontinuidad. En tanto la independencia se concibió como ruptura radical con el pasado, la noción de continuidad quedó abolida. Nada bueno podría seguirse de lo anterior, y bajo ese axioma se ha construido la historia. En efecto, esta consigna ha sido típica de los gobiernos republicanos, incluidos los democráticos, y los cambios políticos con frecuencia se acompañaron de la apostilla «revolución».

Planteamientos similares encontramos en *Venezuela, el país que siempre nace* (2008), publicado al mismo tiempo que el de Balza, pero escrito por una autora nacida en 1963. Nos referimos a Gisela Kozak, crítica literaria que ha destacado en el ensayo y en los textos de ficción. Si Balza había señalado la historiografía como una de las fuentes en la que era posible encontrar el gusto por reflejar a los mandatarios en desmedro de los ciudadanos, Kozak entra en un terreno controversial al señalar a los propios intelectuales como responsables de otra de las condiciones que marcan la identidad social venezolana, y no de una manera beneficiosa.

De este modo, Venezuela, país interrumpido según Balza, aclara más su rostro al comprender con Kozak (2008: 9-10) que es también un país negador de sí mismo.

El pensamiento, la literatura y el arte en Venezuela (...) para nuestro infortunio, se han prestado en demasiadas ocasiones para justificar la rebelión, el espíritu contrario a la institucionalidad, la violencia, el caudillismo o el rigor dictatorial como destino inevitable.

Sobre las razones que explican por qué los venezolanos cultivan una actitud de escepticismo y de negación ante los logros acumulados, apunta Kozak que «ese juicio lapidario nos convierte en una horda, que no en una sociedad, dispuesta a cualquier cambio incierto y a cualquier conjura. Esta es la desgracia del país que siempre nace...». La visión negadora de la experiencia democrática es, en su criterio, uno de los mejores ejemplos de este caso.

Otro narrador que ha tratado con frecuencia, tanto en la prensa como en sus libros, los temas venezolanos es Antonio López Ortega; algunos de sus textos escritos entre 1995 y 2000 se recogen en el volumen *Discurso del subsuelo* (2002). De entrada, en el capítulo «Fin de siglo: Sociedad venezolana y extremidades culturales» (p. 13 y ss.) coloca las cosas en su lugar: «Nuestros logros son culturales pero nuestras ineptitudes también»; la frase es contundente y nos extiende una invitación a comprender el hecho cultural como el dispositivo generador de nuestra vida colectiva en sus logros y en sus negaciones. Este punto de vista me parece revelador porque la falta de diálogo a la que me refería antes puede engeuecer la mirada del país, poniendo en relieve nuestras virtudes, como hijas de la cultura, y exiliando los vicios como si de causas exteriores y extemporáneas se tratara. López Ortega, al pensarnos como portadores culturales de ambos extremos, y más aún, al definir la crisis que comenzó a gestarse a finales del siglo XX como «esencialmente cultural», nos conmina a estar atentos a lo que los escritores dicen de nosotros:

... nuestra entidad está perturbada, no sabemos desde dónde hablamos, que lo patrio nos resulta hueco, que son fallidas las tentativas de apropiación de lo que es distinto a nosotros, que la irrupción de lo urbano ha violentado nuestras maneras y hábitos, que el futuro es una dimensión incierta (...) Cada día que pasa somos cada vez más dos países: el porcentaje minoritario que, en las esferas de lo político o de lo económico, diseña proyectos y apuesta al futuro, y el porcentaje mayoritario que cada día se siente más excluido de las formas colectivas de convivencia y que solo apuesta a la inmediatez.

Finalizaré con la poesía de la que nos viene un libro singular, precisamente titulado *País* (2007), de Yolanda Pantin. Ya antes nos había entregado *El hueso pélvico* (2001), nombre que alude a la estatua de María

Lionza, pero sobre todo a la muerte presente en las calles de Caracas.
Comienza así:

Yo venía a través de la ciudad
Desde mi casa al centro,
Al otro extremo de aquel valle,
Cuando se me urgieron respuestas
Para nuestra inconsistencia.

En País la obsesión por Venezuela se hace más retorcida e invasiva. Resumir un poemario no es tarea fácil, por eso creo mejor citar algunas de sus frases que caen como piedras impasibles de lucidez. «Yo no sabía que había tanto odio bajo esos samanes», por ejemplo; o este otro brevísimo poema:

—Te conozco, ¿qué te incomoda?
—El silencio, pero mi voz lo colma.

No pueden esperarse de la poesía, ni tampoco del ensayo, ni de una novela, es decir, no pueden esperarse de la literatura grandes soluciones a grandes problemas. Ni nada nos autoriza a suponer que los escritores seamos más inteligentes o perspicaces que los demás, pero de algo debe servir dedicar un buen tiempo a pensar. Elisa Lerner recomendaba a los políticos de la joven democracia la lectura de *El castillo de Kafka*; quizá la recomendación sigue vigente.

En todo caso, como decíamos al principio, de alguna manera se espera de los escritores grandes respuestas. Y las han dado. Lo que ocurre es que con frecuencia son convocados en calidad de «asesores», de personas cuyas opiniones se recogen un poco a la carrera, como hacemos casi todo, para no decir algo más duro, como que a veces son un mero adorno cultural con el que se pretende aderezar los caminos de la «política real». En los textos de nuestros contemporáneos, de los que apenas he recogido una pequeña muestra, brillan suficientes luces para esclarecer los temas de la identidad, de la construcción de imaginarios, de los mitos políticos, de las contradicciones sociales. Son las luces de una política ilustrada que quizá sea la esperanza de los escritores.

REFERENCIAS

- Arráiz Lucca, Rafael (1999). *El recuerdo de Venecia y otros ensayos*. Caracas: Editorial Sentido.
- Balza, José (2008). *Pensar a Venezuela*. Caracas: Bid & Co.
- Campos, Miguel Ángel (2005). *La fe de los traidores*. Maracaibo: Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres».
- González Téllez, Silverio (2005). *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Kozak Rovero, Gisela (2008). *Venezuela, el país que siempre nace*. Caracas: Alfa.
- Lerner, Elisa (1984). *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea Editores.
- López Ortega, Antonio (2002). *Discurso del subsuelo*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.
- Palacios, María Fernanda (2001). *Ifigenia. Mitología de la doncella criolla*. Caracas: Angria.
- Pantin, Yolanda (2001). *El hueso pélvico*. Caracas: Eclepsidra.
- . (2007). *País*. Caracas: Fundación Bigott.

FUTURO COMO PAISAJE

Una montaña oscurecida por una nube descendiente como si fuera uno más de los edificios que rodean mi ángulo de visión. Una promesa de lluvia, quizá, pero también, como es frecuente, un inesperado regreso de la luz esta tarde de sábado silencioso. Sí, ahora mismo, entre los árboles se iluminan al fondo las balaustradas de la terraza de una casa («quinta» decimos en Caracas) que impenitente ha resistido su demolición. No por mucho tiempo. Delante del mínimo recuadro que puedo ver de esa terraza un muro, al que me parece le está haciendo falta una mano de pintura, delimita de nuevo mi perspectiva. A la izquierda algunos ventanales del edificio vecino, a la derecha la continuidad del muro, y en frente unos postes de luz y una mancha de grama que los niños han abandonado. No hay ninguno jugando esta tarde de agosto, probablemente están de vacaciones.

En el interior mi visión limita con la pantalla del monitor al frente, y a derecha e izquierda estantes de libros que siempre esperan mi misericordia para ser ordenados. En desorden, pero al menos leídos, pienso. Al alcance de mi mano izquierda un teléfono del que espero una llamada que no llega, y cerca de mi mano derecha un portahojas que me regaló mi hija hace tiempo y que ha resultado ser muy útil para almacenar notas, memos y papeles de trabajos que escribo o pretendo hacerlo próximamente. Más arriba, en la pared que enmarca la biblioteca, una foto de mi hija cuando cumplió quince años, y abajo una de mi hijo a los siete. La ventaja de la maternidad es que siempre se sigue queriéndolos como entonces, cuando niños. En la pared contraria, una caricatura de Freud analizándose a sí mismo, obra del artista Pancho, que ilustró mi primer artículo de prensa en 1983, y me regaló Miguel Otero Silva. Encima un afiche del Día del Escritor, de 1991, en recuerdo de un congreso de escritores que no tuvo continuidad pero fue muy bueno. Y a la derecha, pegado de la ventana, otro afiche, este de una señorita decimonónica que lee poemas de Víctor Hugo y le hace publicidad a la librairie Romantique; no recuerdo cuándo lo adquirí. El futuro de todos estos objetos en cierta forma me preocupa.

Trato de ir más allá del túnel de mi visión y encuentro varios obstáculos. Esfuerzo mis ojos para divisar por encima de los árboles y sospecho que vería rostros endurecidos. El cinismo tiene la propiedad de endurecer el rostro. La montaña que alguna vez amé (y sigo amando por momentos) me parece ahora una pared recubierta de cartulina verde y marrón, dispuesta para hacernos creer que es natural, pero no es así, es la cerca que se aproxima. Si levanto la vista puedo observar que continúa aproximándose con su paso ineluctable (por usar un adjetivo muy del gusto de García Márquez). Debo, entonces, si no quiero quedar aplastada entre ella y las estanterías, las que quedan detrás de mí y que no he descrito por ser similares a las ya mencionadas, alejarme. Los seres humanos tienen dos respuestas básicas –

recuerdo de cuando era estudiante de psicología—, que comparten con los animales: la lucha y la huida. Elegiré la huida porque veo inútil mi posibilidad de enfrentarme a la montaña, cada vez más pegada del marco de la ventana. Ahora que estamos tan cerca, la montaña y yo, puedo detallar que, en efecto, es una escenografía. Alguien la ha colocado allí, y ladrillo a ladrillo ha construido su opacidad. Alguien, supongo, a quien no le gusta que las personas vean el futuro.

La montaña, que ahora sé es una cerca, está a punto de tocarme y puedo distinguir los rostros. No los nombraré. La nominación es una forma de dignidad. Están allí para decirnos que son el futuro. Por el contrario estoy convencida de que son el pasado, pero, he allí el problema. Pasado y futuro son solamente puntos referenciales. Nada hay absoluto en ellos. Por ejemplo, veo las fotos de mis hijos y me hablan del futuro. Entonces, cuando se tomaron las fotografías es ya pasado, pero ahora ellos han llegado a su futuro. Esa frase me inquieta porque la cerca que era la montaña también se aproxima a su ventana aunque no lo sepan, o prefieran decirme que no lo saben. Otra ventaja de la maternidad es que los hijos nos aman como entonces, cuando niños.

Así que —dirá el lector— tantos proyectos y prefiguraciones para un país vulnerado como pudiese haber anotado, y a esta mujer no le importa otra cosa que sus hijos. Vaya decepción, qué escritora tan sentimental. Recuerdo un verso de un poeta que alguna vez me gustó y ahora no sería capaz de leer: «cuando ya nada se espera personalmente exaltante». Pero miento. Vivo exaltada. Espero el futuro más que nunca. En la juventud todo es el mismo paisaje. La visión es tan amplia que detrás de cada montaña hay un valle, o el mar, y luego otra orilla. Hay, a cada paso, una nueva visión que despliega sus inagotables imágenes. Llegados a la cima, y comenzado el descenso, pensaríamos que se desvanecen, pero no es así, milagrosamente persisten.

REFERENCIAS

- «La soledad de la conciencia». Discurso de recepción del Premio Anna Seghers. Berlín, 17 de noviembre de 2001. Caracas: *El Universal*, Verbigracia, año V, N° 10, 8 de diciembre de 2001.
- «La resistencia de la literatura». Discurso de inauguración del XXVIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 30 de octubre de 2002. Caracas: *El Nacional*, Papel Literario, 30 de noviembre de 2002.
- «Disidencias y oficialidades». Caracas: *El Nacional*, 9 de mayo de 2003, p. A-15.
- «La cultura en el futuro». Revista *Veintiuno*. Caracas: Fundación Bigott, año 1, N° 1, oct.-nov. 2004.
- «Literatura comprometida. A 70 años de André Gide». Caracas: Revista *El Puente*. Diciembre 2006/5: 18-22.
- «Poder y literatura». Revista *Veintiuno*. Caracas: Fundación Bigott, año 2, N° 8, dic. 2005-ene. 2006: 8.
- «Futuro como paisaje». Revista *Veintiuno*. Caracas: Fundación Bigott, año 3, N° 13, oct.-nov. 2006.
- «Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI», *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (coordinadores). Caracas: Fundación Bigott, Banesco y Editorial Equinoccio, 2006: 911-925.
- Conversación con Antonio López Ortega y Gustavo Guerrero. «Cinc réponses a Gustavo Guerrero et Antonio López Ortega». Paris: *La Nouvelle Revue Française*, avril 2007, N° 581: 177-186. Traducción al francés de Gersende Caminen.
- «El país según la escritura». Discurso de recepción del Doctorado Honoris Causa en Literatura por la Universidad Católica Cecilio Acosta. Maracaibo, 27 de mayo de 2010.