

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



**ISRAEL CENTENO SOBRE DOSTOIEVSKI:** Visto en conjunto, Dostoievski no escribió tratados teológicos, sino revelaciones dramáticas. Su cristología no es académica: es narrativa. Cristo aparece como una presencia que ilumina, transforma, juzga sin condenar, sufre con el que sufre, obliga a mirar la propia oscuridad, y ofrece siempre un camino hacia la luz. El credo de Omsk fue solo la primera intuición; sus novelas son la prueba.



1926 >> LA ENFERMEDAD COMO DETONANTE DE LA CREACIÓN

# Virginia Woolf en 1926: enfermedad y escritura

“Woolf le dice a su audiencia, apenas se inicia la conferencia: confíen en el propio sentido común, no se dejen aconsejar, el lector debe preservar su independencia. Hay preguntas que se levantan de la experiencia de leer, que solo pueden ser respondidas por cada uno”

**NELSON RIVERA**

La familia en pleno está reunida en Charleston. Es 19 de agosto de 1925. Quentin Bell, segundo hijo de Vanessa Bell, cumple 15 años (tres o cuatro décadas más adelante, Bell se convertiría en el biógrafo fundamental de Virginia Woolf).

La tarde es espléndida y la celebración transcurre en una atmósfera de regocijo. Virginia Woolf, tía del cumpleaños, reina en la conversación: está en uno de esos días en los que su humor aúpa la conversación y sus frases brillantes mantienen en vilo a quienes la escuchan. De repente, intenta levantarse y se desploma. Leonard, su esposo, y Vanessa, su hermana mayor, saltan de sus sillas y la llevan a la cama. Comienza la que será una lenta recuperación.

\*\*

Diecisiete días después, el 5 de septiembre de 1925, Virginia Woolf regresa a su diario. Arranca con una interrogante: “¿Y por qué durante todo ese tiempo no me di cuenta ni sentí que me estaba agotando & que pedaleaba con una rueda pinchada? Así es como estaba; me desmayé en Charleston, en mitad de la fiesta de cumpleaños de Q., & luego he estado aquí tumbada sin hacer nada durante dos semanas, con esa extraña vida anfibia del dolor de cabeza”. En la misma larga entrada, más adelante, dice: “Todavía a mis 43 años no he aprendido cómo funciona (se refiere a su sistema nervioso), porque me he pasado el verano diciéndome ahora me siento bastante estable”.

\*\*

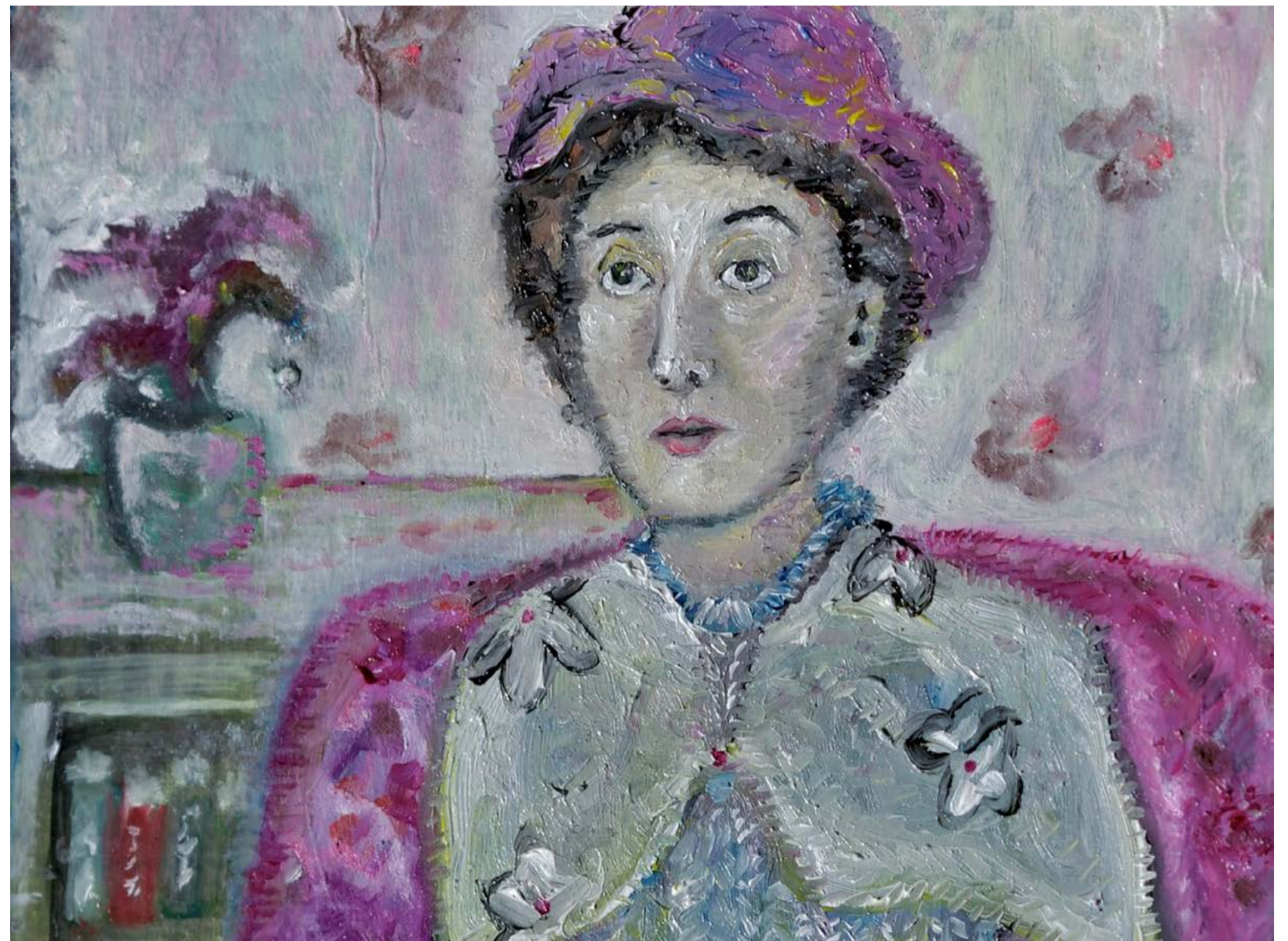
Tiene 43 años y un limitado dominio de sí misma. Su cabeza bulle, incansante maquinaria de ideas, pero muchas de ellas se le escapan de forma irremediable. A pesar de que ha alcanzado la madurez, Woolf vigila las fluctuaciones de su psique. No ha dejado –no lo hará nunca– de preguntarse por el funcionamiento de su mente. Cuando simula estar de buen ánimo, no lo hace solo para los demás, también para sí misma.

\*\*

Sin embargo, en aquellos enrevesados meses de cierre de 1925 y el transcurso de 1926, tiene lugar lo inexplicable: lucha con la depresión y, en el torrente que se desplaza por los laberintos de su mente, se gestan algunas de sus obras fundamentales. Entre mejoras y recaídas de su salud avanza con *Al faro*. En marzo ya ha escrito 40 mil palabras; en abril cierra la primera parte, en mayo ya tiene la primera versión del manuscrito (*Al faro*, que acaba sumando 70 mil palabras, se publicaría en mayo de 1927).

\*\*

En Woolf, en la espesura de su psique, en la dimensión donde depresión e imaginación ficcional operan en interacción inseparable (como si fuese las dos ruedas inevitables del engranaje de su flujo creativo), se produce una inflexión: *Al faro* constituye un salto con respecto a *La señora Dalloway*: rompe con el tiempo lineal, carga la narración de simbologías y construye mundos complejos para sus personajes. Al mismo tiempo, muchas veces sin ser consciente de ello, en su psi-



VIRGINIA WOOLF / ©ORIANA ARMAND

que comienza a fraguarse *Las olas*, la novela que se propone metaforizar el movimiento del mar.

\*\*

Tras el colapso de agosto de 1925, envuelta en la soledad, en el ensimismamiento casi impenetrable del enfermo, Woolf se pregunta por las condiciones en las que la mente es obligada a replegarse durante la enfermedad, y cómo el cuerpo asume un estatuto protagónico. No solo hay en la enfermedad algo incontrolable, sino también transformador: tras la recuperación, algo en el cuerpo ha cambiado. La enfermedad no se retira sin dejar signos de su paso.

\*\*

A pesar de que la amistad de los Woolf con Thomas Stearns Eliot pasaba por un período de silenciosa tirantez, en octubre el poeta rompe el hielo y le pide a Virginia un artículo para *The New Criterion*, revista que sería lanzada bajo su dirección. En su carta de respuesta, ella se mostró halagada: “Por supuesto que considero un honor figurar en vuestro primer número”. Fue entonces cuando Virginia comenzó a tomar las notas que darían lugar a “Estar enfermo”.

\*\*

*Estar enfermo* es el más alto, libérrimo y excepcional entre los ensayos de Virginia Woolf. Pertenece a la categoría de textos de inasible originalidad, ubicado en la periferia de las clasificaciones. No es un ensayo sobre libros o autores; no tiene voluntad histórica; tampoco se mantiene dentro de lo autobiográfico, ni se interesa por hacer uso de la ficción para sus fines; tampoco toma posición contra la guerra o a favor del feminismo. Es el fruto –como “Acerca de no conocer el griego”, “Ruta callejera”, “Horas en una biblioteca” y “Cómo debería leerse un libro”– de una mente porosa y en movimiento, sensible y ricamente cultivada, que deja transcurrir su pensamiento y lo expone con prosa admirable. Y es también, el florecimiento –una vez más– de una psique que, desde la adolescencia, ha vivido con la enfermedad como una de las realidades sustantivas de su vida.

\*\*

A finales de enero de 1926, en la primera edición de *The New Criterion*, apareció “Estar en-

fermo”. En noviembre del mismo año, Virginia publicó una versión abreviada en *The forum*, famosa revista de New York fundada en 1835 por el empresario Isaac Leopold Rice. Más adelante, en 1930, para una pequeña edición de Hogarth Press –la editorial que junto a su esposo fundaron en 1917–, Virginia le hizo podas y ajustes al texto. La versión que hoy conocemos, traducida al español, es la de 1930.

\*\*

*Estar enfermo* despegó desde la perplejidad: siendo una realidad tan poderosa en la vida humana, la enfermedad es un capítulo marginal o inexistente en la literatura.

\*\*

Copio las primeras frases de *Estar enfermo*: “Si consideramos lo común que es la enfermedad, lo tremendo que es el cambio espiritual que conlleva, qué asombrosos los países desconocidos que entonces, cuando declinan las luces de la salud, se descubren los páramos y desiertos del alma que un leve ataque de gripe desvela, los precipicios y praderas salpicadas de flores brillantes que nos revela una pequeña subida de temperatura, los robles antiguos y obstinados que se desarraigan en nosotros por obra de la enfermedad, cómo descendemos al abismo de la muerte y sentimos las aguas de la aniquilación cerrarse sobre nuestra cabeza y despertamos creyendo encontrarnos en presencia de ángeles y arpistas cuando nos sacan una muela (...) resulta de verdad extraño que la enfermedad no haya ocupado su lugar, con el amor, las batallas y los celos, entre los principales temas de la literatura”.

\*\*

Lo que sigue al voluptuoso comienzo de *Estar enfermo* (la imagen, “los países desconocidos que descubrimos cuando estamos enfermos”, pertenece al género de la revelación), no solo es imprevisible sino casi imposible de reseñar: Woolf habla del predominio literario de las obras del pensamiento; de las batallas del enfermo en la soledad de la habitación; de la disposición de la enfermedad al disfraz; de la precariedad de la lengua inglesa para atestiguar los malestares del enfermo. Y continúa.

\*\*

A la sugerencia de que un cambio de estatuto exigiría una jerarquía de las pasiones distinta (“habrá que derrocar el amor en favor de los cuarenta grados de fiebre; que los celos cedan su lugar a los pinchazos de la ciática”), le siguen frases sobre la compasión, sobre la infantil franqueza que es signo de la enfermedad, sobre la oposición entre el erguido (el sano que continúa operando a favor del desenvolvimiento del mundo) y el desdorado –el enfermo– que, hundida la cabeza en su almohada, mira a su alrededor, mira hacia arriba, “por ejemplo”, y se encuentra con el cielo.

\*\*

Llegados a este punto de su deambular ensayístico, puede ocurrir que el lector se pregunte si *Estar enfermo* fue escrito desde la cama (a Woolf le gustaba escribir sentada en un sillón, con una tablilla sobre sus piernas, con el papel, el frasco de tinta y la pluma en una mesilla al alcance de su mano derecha), pues así lo sugiere esta digresión: “La primera impresión de ese extraño espectáculo es extraña y abrumadora. Normalmente es imposible mirar al cielo mucho tiempo. A los transeúntes les molestaría y desconcertaría alguien que mire al cielo en público. Los pedazos que sacamos de él están mutilados por chimeneas e iglesias, sirven de fondo para el hombre, anuncian lluvia o buen tiempo, salpican de oro las ventanas y, entre las ramas, completan el patético deterioro de los sicomoros en las plazas otoñales. Ahora recostados, mirando hacia arriba, descubrimos que el cielo es algo tan distinto de eso, que en realidad resulta un poco aterrador”.

\*\*

A continuación, Woolf deja el cielo y baja a tierra: una digresión sobre la rosa le sirve de contraste para volver al desempeño de los erguidos, dejando aflorar su latente sentido del humor: “Mientras tanto, con el heroísmo de la hormiga o la abeja, por indiferente que sea el cielo o desdenosas las flores, el ejército de los erguidos marcha hacia la batalla. La señora Jones toma su tren. El señor Smith arregla su motor. Se llevan las vacas a la casa para ordeñarlas. Los hombres cubren el techo de paja. Los perros ladran”.

(Continúa en la página 2)

# Virginia Woolf en 1926: enfermedad y escritura

(Viene de la página 1)

★★

Y, en un giro imprevisible, Woolf sostiene: la enfermedad no es propensa a la prosa, a las demandas sostenidas de las novelas o los ensayos (“*La Historia, decadencia y caída del Imperio romano* no es el libro para la gripe”). Se aviene mejor con la poesía, incluso con un verso suelto (“nos arrastramos bajo un oscuro poema de Mallarmé o de Donne, alguna frase en latín o griego, y las palabras emanan su aroma y destilan su sabor”).

★★

Y, aunque *Estar enfermo* probablemente ronda solo unas 6000 palabras, todavía hay cuestiones que rozará o sobre las que se posará en su andar: la temeridad del enfermo; y la evocación de un pintor y escritor de nombre Augustus Hare, que le sirve para introducir la cuestión de la mediocridad, detenerse en uno de sus libros, *Historia de dos vidas nobles*, y ofrecernos un regodeo de dos o tres páginas, antes de poner el punto final al ensayo.

★★

Simultáneamente, en aquellos días de enero de 1926, mientras la enfermedad iba y venía, Woolf apuraba el paso y finalizaba *Al faro*, concluía *Estar enfermo* y retocaba otro de sus textos libérrimos: “¿Cómo debería leerse un libro?”, escrito para una conferencia en Kent, el 30 de enero.

★★

Woolf le dice a su audiencia, apenas se inicia la conferencia: confíen en el propio sentido común, no se dejen aconsejar, el lector debe preservar su independencia. Hay preguntas que se levantan de la experiencia de leer, que solo pueden ser respondidas por cada uno. Habla de contención y sugiere una línea amarilla: no debemos pedir a los libros lo que no pueden dar. Mejor adoptar la posición del cómplice, abrir la mente, detenerse en la respuesta que cada autor ha dado a su propio desafío: “Leer novelas es un arte difícil y complejo. Debemos estar dotados no solo de una percepción aguda, sino de una imaginación audaz si vamos a hacer uso de todo lo que el novelista –el gran artista– nos dé”.

★★

En alguna entrada de sus diarios Woolf cuenta cómo, durante un paseo en bicicleta, en una noche de verano, encuentra una casa que tiene las cortinas abiertas en una de sus ventanas. Describe su curiosidad y su predisposición a imaginar aquello que no se ve.

★★

Cuando Woolf vuelve a la imagen de la luz encendida, la ventana con las persianas abiertas y el deseo de saber de las vidas que transcurren detrás de esas paredes está develando el fundamento de su práctica como ensayista, como lectora y como observadora del desenvolvimiento humano. Del engranaje insobornable de curiosidad e imaginación, más el estímulo que aparece en su mente en los malos momentos de su enfermedad, provienen las energías decisivas de su escritura.

★★

En el último tercio de “¿Cómo debería leerse un libro?”, Woolf se desplaza: avanza por la ficción (“nada es más fascinante que andar a tientas y adentrarse a trompicones en la oscuridad y el esplendor eternos del Londres isabelino”); se asoma al hacer de varios narradores; reivindica lo efímero (“la mayor parte de cualquier biblioteca no es más que el registro de momentos efímeros en las vidas de hombres, mujeres y burros”); de ahí, con pasos delicados, tras mencionar asuntos como los desperdicios y los datos de la lectura, llega hasta los lindes de la poesía, para anotar “su capacidad de condensar, de ensanchar, de enunciar de una vez y para siempre”.

★★

Sin embargo, ese lector imaginario del que habla Woolf no permanece en el mismo lugar. Cuando compara, cuando sopesa, se produce un cambio en él: se convierte en una figura semejante al juez, en un tasador de lo leído. Todo este proceso resulta inseparable de los sentimientos. “Es precisamente porque odiamos y amamos por lo que nuestra relación con los poetas y los novelistas es tan íntima que encontramos intolerable la presencia de otra persona”. Clasificarlos, agruparlos, jerarquizarlos, dice Woolf, añade más placer a la experiencia de leer y la singulariza.

★★

Antes de poner el punto final a “¿Cómo debería leerse un libro?”, Woolf escribe un párrafo memorable en homenaje a los lectores. No puedo

evitar copiarlo: “Algunas veces he soñado, al menos, que cuando llegue el día del Juicio Final y los grandes conquistadores y juristas y hombres de Estado vayan a recibir sus recompensas –sus coronas, sus laureles, sus nombres esculpidos indeleblemente en mármol imperecedero–, el Todopoderoso se dirigirá a Pedro y le dirá, no sin cierta envidia cuando nos vea llegar con nuestros libros bajo el brazo: ‘Mira, estos no necesitan recompensa. No tenemos nada que darles aquí. Han amado la lectura’”.

★★

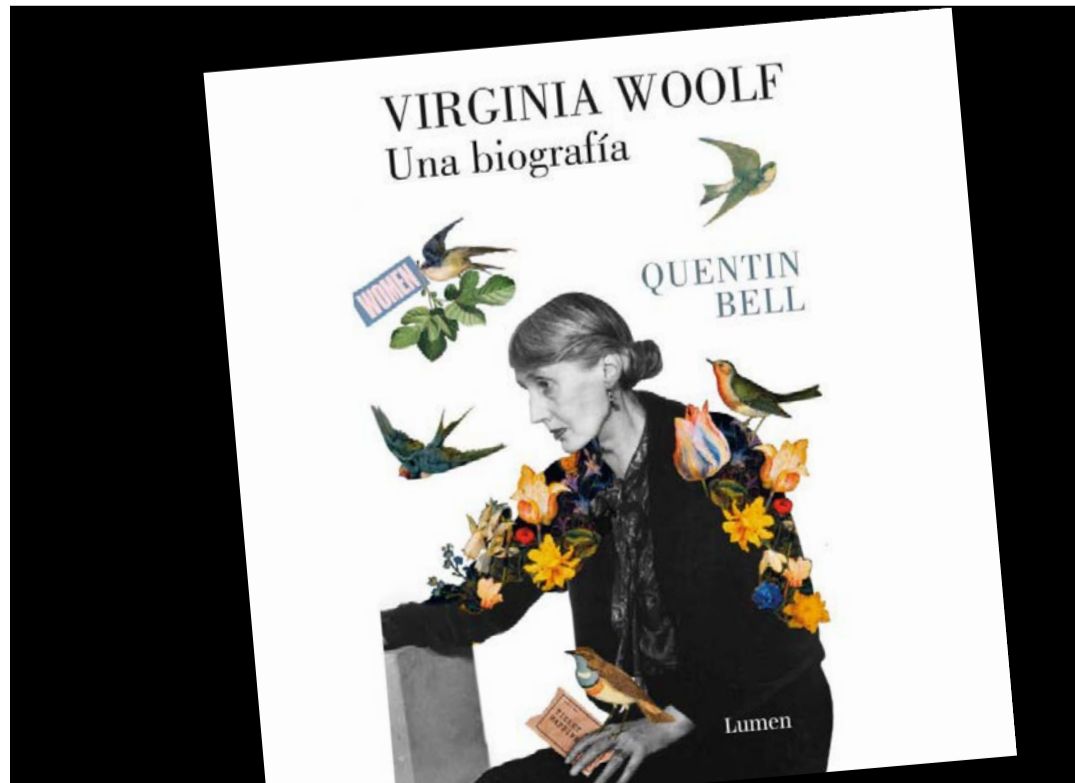
Regreso al *Diario*. Durante casi un mes, entre el 21 de diciembre de 1925 y el 19 de enero de 1926, Woolf no abre su diario. En ese periodo, ha pasado por unos días con rubeola. Las entradas se hacen menos frecuentes, pero más extensas: las cartas que recibe; el cansancio producido por la profusión creativa de *Al faro*; las notas sobre la vida social –relación de visitas y conversaciones, materia en la que Woolf es una virtuosa estilista–; las pequeñas incidencias con alguna criada; la golosina de su humor que reaparece en cualquier punto del párrafo; su inagotable empeño por comprenderse a sí misma, con el mundo afectivo y familiar de los demás como paisaje de fondo. En un fragmento de la extensa entrada del 27 de febrero se lee esta advertencia: “Todavía tengo que dosificar mi cabeza con sumo cuidado, pero, como hoy le he dicho a Leonard, disfruto de la compañía de forma epicúrea, dando sorbitos & cerrando después los ojos para saborearlo. Disfruto de casi todo. No obstante, llevo dentro de mí a una infatigable buscadora”.

★★

A partir del 5 de mayo, en varias de las entradas, registra los efectos y debates de la famosa huelga de transporte que se prolongó por casi dos semanas. El 20 de mayo se pregunta de qué trata la atracción que siente hacia Vita Saville-West. El 25 de mayo celebra haber terminado la primera versión de *Al faro* en siete meses. El 9 de junio consigna el defecto que H. G. Wells encuentra en ella: ser demasiado inteligente. El 30 de junio, la entrada arranca así: “Hoy es el último día de junio & me pilla absolutamente desesperada porque Clive se burló de mi sombrero nuevo”. El 4 de julio, entre otras muchas otras cosas, anota: “Es posible que un día húmedo me pregunte: ¿qué hago esta tarde?, & me ponga a leer a Proust como podría irme al Museo Británico”. El 22 de julio se refiere a la sucesión de asuntos corrientes y efímeros que se suceden en el *Diario*: “Esto es la vida humana, este es el material infinitamente precioso que ahora se nos presenta en estrecho rollo & que luego nos será retirado para siempre; ¡Y así los gastamos!”. El 25 de julio dedica una buena parte de la larga entrada a narrar con preciosismo y finos relieves, su visita al escritor Thomas Hardy (autor de *Tess, la de los d’Urberville*), amigo de su padre, Leslie Stephens.

★★

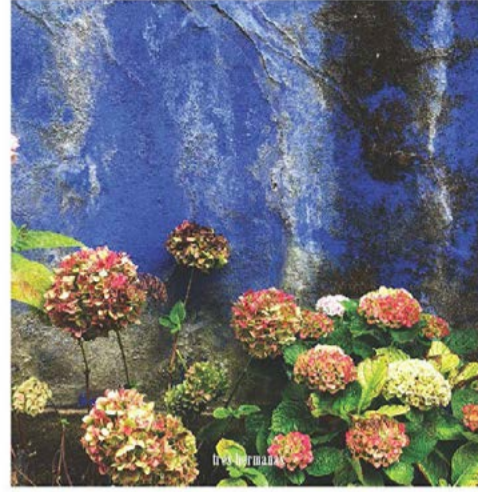
Entre finales de julio y comienzos de agosto, durante ese corto tiempo, Woolf no escribe entradas fechadas, sino una serie de anotaciones breves, cada una con su título: Arte & Pensamiento; Escritos de autores vivos (en la que se pregunta por lo efímero de ciertas obras, buenas en apariencia, que se olvidarán un siglo después: “obras que no existirán en 2026”); Proporciones alteradas; Arte de segunda fila; Salud recuperada; La relación matrimonial; y una titulada Mi propio cerebro, que resume su obsesivo interrogarse por el funcionamiento de su mente.



EL DIARIO DE VIRGINIA WOOLF  
Vol. III (1925-1930)

Edición inglesa de Anne Olivier Bell

Traducción y edición de Olivia de Miguel



★★

“Mi propio cerebro.

Este es el resumen en miniatura de mi crisis nerviosa. Llegamos el martes. Me hundí en un sillón y apenas pude levantarme: todo insípido, soso, descolorido. Enormes deseos de descansar. El miércoles, únicamente ganas de estar sola al aire libre. El aire, delicioso; evité la conversación; no pude leer. Pensé con admiración en mi capacidad de escribir; como algo increíble que le perteneciera a otra persona, algo de lo que no volvería a disfrutar jamás. Mente en blanco. Dormida en el sillón. Jueves. Ningún placer en la vida, pero tal vez me sentí más en sintonía con la existencia. Carácter e idiosincrasia de Virginia Woolf completamente hundidos. Humilde & modesta. Dificultad para pensar lo que tengo que decir. Lectura automática, como una vaca rumiando. Dormida en el sillón. Viernes. Sensación de cansancio físico, pero ligera actividad cerebral. Empiezo a tomar conciencia. Planeo un par de cosas. Incapacidad de construir frases. Dificultad para escribir a lady Colefax. Sábado (hoy) mucho más despejada & ligera. He pensado que podría escribir, pero me he contenido o me ha sido imposible. El viernes me entraron deseos de leer poesía. Esto me devuelve una sensación de mi propia individualidad. Leo Dante & Bridges sin preocuparme por entender, pero los disfruto. Ahora empiezo a querer escribir notas, pero la novela aún no. Sin embargo, hoy los sentidos se despiertan. Todavía sin capacidad de ‘inventar’ ni

deseos de proyectar escenas en mi libro. Vuelve la curiosidad por la literatura; deseo leer a Dante, Havelock Ellis & la autobiografía de Berlioz; quiero también hacerme un espejo con marco de concha. A veces estos procesos han durado varias semanas”.

★★

En este párrafo del verano de 1926, queda condensado en su *Diario*, el cristalino fluir de la mente de Woolf, el devenir corporal, anímico, perceptivo y del pensamiento durante los días en los que la enfermedad se imponía al resto de sus facultades. Cierta: a lo largo de los años, en innumerables entradas, el asedio, el miedo, la realidad de la enfermedad se había expresado en sus cuadernos: apuntes con el aire de lo incierto, anécdotas que pasan rápido o en cortas frases apuradas o huidizas. Pero en este de 1926, bajo la irradiación de *Estar enfermo*, Woolf logra un párrafo redondo y revelador, como si hubiese logrado que su *aparato narrador* fuese también un íntimo sismógrafo de su mente.

★★

Pocos días después, en la extensa entrada del 5 de septiembre, entre los muchos asuntos que consigna, recojo tres. Primero: una anotación de orden estilístico: la prosa rápida y “suelta” resulta poco convincente. Segundo: Woolf se increpa –otra de sus recurrentes fuentes de mortificación y fantasía–: no haber tenido hijos: “con un poco más de control por mi parte, podríamos haber tenido un chico que tendría 12 años y una niña de 10. Esto siempre me remueve terriblemente a primeras horas de la mañana”. Tercero: uno más de los elogios que, hasta su muerte, le haría a su esposo, Leonard Woolf: “Puedo soltarle a L. cualquier cosa que se me pase por la cabeza. Mantenemos cierta independencia, libertad y armonía”.

★★

La primera frase del 28 de septiembre escribe: “He querido registrar cada día un estado mental, pero siempre se desvanecía (típicamente) y, no obstante, era lo suficientemente recurrente para que tuviera suficiente importancia”. La anotación, una vez, a pesar de su brevedad va a uno de los nudos de la mente creadora de Woolf: la tensión entre lo que se escapa y desvanece, y lo que permanece y se mantiene siempre al acecho.

★★

Con más espacio a disposición, estas notas no podrían obviar en la revisión de 1926, aunque fuese de pasada, esa suerte de crónica impresionista y en estado de levitación que es “Un colegio de señoritas visto desde fuera”, escrito a petición de una revista publicadas por una agrupación alumnas de Edimburgo; tampoco el ensayo “El cine”, a mitad de camino entre las prevenciones y las premoniciones (“si es tan grande la parte de nuestro pensamiento y sentimiento relacionada con la vista, algún residuo de emoción visual, que no le sirve de nada ni al pintor ni al poeta, tal vez aun aguarde al cine”); ni el ensayo “Prosa apasionada”, uno de los que dedicó a Thomas De Quincey, gran maestro de la prosa en lengua inglesa (“Las escenas que planteaba eran de una agudeza visual sin límites; hacían que la vida pareciera algo aburrida en comparación; ampliaba nuestra mirada, la completaba”); y mucho menos, dejar a un lado “La vida y el novelista” (“No puede dejar de recibir impresiones, así como el pez en medio del océano no puede evitar que el agua fluya por sus branquias”), una de sus más refinadas exhibiciones de sus plásticos talentos.

★★

Pero, y con esto cierro, lo que no podría hacer, es no recordar que Virginia Woolf temía a la enfermedad, tanto como la reconocía, como una fuerza cómplice: “siempre surge la pregunta de si deseo o no evitar estos episodios de abatimiento. En cierto modo son la consecuencia de alejarse del mundo (...). Estas 9 semanas me han permitido sumergirme en aguas profundas, lo que resulta un poco angustioso, pero muy interesante”. ☺

Referencias:

\**Virginia Woolf. Una biografía*. Quentin Bell. Traducción: Marta Pessarrodona. Penguin Random House Grupo Editorial. España, 2022.

\**Estar enfermo*. Virginia Woolf. Introducción: Hermione Lee. Traducción: María Tena. Alba Editorial, España, 2019.

\*El ensayo “¿Cómo debería leerse un libro?” forma parte del volumen *El lector común*, de Virginia Woolf. Traducción: Daniel Nisa Cáceres, con la colaboración de Ana Pérez Vega. Penguin Random House Grupo Editorial, Colección DeBolsillo, España, 2010.

\**El diario de Virginia Woolf. Volumen III (1925-1930)*. Virginia Woolf. Edición en inglés: Anne Olivier Bell. Traducción y edición: Olivia de Miguel. Editorial Tres Hermanas, España, 2020.

\**Horas en la biblioteca*. Virginia Wolf. Traducción: Miguel Martínez-Lage, Editorial Seix-Barral, España, 2016.

\**El estrecho puente del arte. Ensayos literarios*. Virginia Woolf. Edición y traducción: Rafael Accorinti Gorillo. Editorial Páginas de Espuma, España, 2023.

ENTREVISTA &gt;&gt; MIRIAM REYES, POETA Y NOVELISTA DEBUTANTE

# Miriam Reyes: “La tierra nunca nos expulsó. Nos expulsó la sociedad construida sobre ella”

Miriam Reyes (1974) nació en Ourense y a los ocho años emigró a Caracas. Se graduó de licenciada en Letras en la Universidad Central de Venezuela. Entonces inició un periplo vital que la ha llevado a vivir en varias ciudades de Europa. Autora de una consolidada obra como poeta y creadora de video, ha sido reconocida con el Premio Nacional de Poesía de España en 2025. *La edad infinita* (Editorial Tránsito, 2025), asunto de la entrevista que sigue, es su primera novela

ISAAC GONZÁLEZ MENDOZA

En *La edad infinita*, la primera novela de Miriam Reyes, la narradora se dirige a un personaje que ha amado y que la ha hecho vivir profundos dolores, Venezuela, el país al que migró de niña con sus padres desde España, en el que creció, fue feliz, sufrió y del que tuvo que irse otra vez viéndolo desdibujarse entre conflictos políticos y desgracias económicas.

Si bien la autora ha excavado en su memoria para escribir este libro, no debe ser visto como una autobiografía: la ficción y la historia se mezclan aquí con la voz de la adulta que se mira a sí misma como una niña en un lugar lleno de belleza y absurdo. Es, probablemente, la historia de muchos migrantes que llegaron huyendo de un conflicto y tuvieron que irse acusados por otro.

Nacida en Ourense, España, en 1974, Reyes es poeta, editora, creadora de video, traductora y novelista. A los 8 años de edad migró a Caracas, donde estudió Letras en la Universidad Central de Venezuela, y posteriormente obtuvo el título de Filología Hispánica en la Universitat de Barcelona. Entre sus libros se cuentan *Haz lo que te digo* (Bartleby, 2015), *Prensado en frío* (Malasangre, 2016) y *Sardiña* (Chan de Pólvora, 2018). Su obra poética está recogida en el título *Extraña manera de estar viva* (Mixtura, 2022). El año pasado ganó el Premio Nacional de Poesía de España por su obra *Con* (La Bella Varsovia, 2024).

\*\*\*

En *La edad infinita*, la voz narrativa parece establecer un diálogo constante con Venezuela, no como un escenario, sino como un personaje vivo. ¿Cómo fue para usted encontrar ese tono para narrar dirigiéndose al país, y qué tanto de ese “tú” es un reproche y qué tanto un abrazo?

Fue un proceso largo, pero orgánico. Fui descubriendo la forma y el tono según iba escribiendo y releendo lo escrito. Ese punto narrativo móvil,



MIRIAM REYES / ©VASCO SZINETAR

que se desdobra continuamente, pero de una forma fluida, fue surgiendo como la manera de capturar la complejidad de los procesos transformativos que buscaba explorar en el libro. En concreto, las transformaciones a raíz de la doble migración y la transformación de Venezuela de país de acogida a país de éxodo. Ambas trenzadas en la vida de la niña. Me dirijo a Venezuela como a un ser querido al que he dejado atrás, pero que forma parte de mí. Un ser querido con el que me puedo volver a encontrar gracias a la literatura. Lo que más me preocupaba, respecto al tono, era caer en el patetismo. Siempre me ha preocupado caer en el patetismo, también en mi poesía, por eso practico la contención expresiva.

Creo que hay más intención de abrazo que de reproche hacia ese “tú”. No digo que no haya reproche en la novela, pero me parece que no es tanto hacia el tú, como hacia el yo (la narradora hacia sí misma) y hacia el ella (la narradora hacia la niña). Puede ser que con el tiempo vea el libro de otra manera. Hay cosas que quienes escribimos solo somos capaces de ver después de mucho tiempo, porque estamos demasiado adentro y nos falta perspectiva. Ahora mismo, para mí es sobre todo un abrazo. Pero sí, puede haber reproche también, como cuando reprochamos a un ser amado que nos haya obligado a alejarnos de él para protegernos.

El libro es un ejercicio de memoria donde la niña que fue observa a la adulta que es. Al escribir hoy, ¿descubrió que esa niña entendía cosas de la crisis y del entorno que la adulta de entonces (sus padres o profesores) prefería ignorar?

Los niños tienen otra visión del mundo. Todavía no están acostumbrados a resignarse. Más que entender, lo que me parece es que era capaz de ver el sinsentido de muchas convenciones, o lo injusto. La niña, como persona-

je, y esa narradora que bascula entre ella y el presente, me permitieron ser dura también, como solo pueden serlo los niños. Una dureza “inocente”, la de quien no es consciente todavía del daño y de las secuelas del daño que unas personas pueden causar a otras.

Escribir sobre el pasado requiere que las emociones se asienten. ¿Cuánto tiempo le tomó gestar este libro y en qué momento supo que la distancia, temporal y geográfica, era la adecuada para empezar a desenterrar estos recuerdos?

Diría que toda la vida. Algunas cosas fueron saliendo en poemas desde nada más irme de Venezuela hasta *Sardiña* (un poemario de 2018), pero los libros no se centraban en ellas. Luego, “la edad infinita”, como concepto, no sé con seguridad desde cuándo me acompaña; he encontrado archivos de 2010 donde ya lo trabajo, pero creo que es todavía anterior. No fui capaz de sentarme a escribir este libro hasta 2020. Entonces sí, entonces se impuso, se volvió una necesidad escribirlo. A los cuarenta y cinco años, imagínate. No era algo que hubiera podido hacer en mi juventud, precisamente por eso que comenta usted, por la falta de distancia temporal y geográfica.

La memoria suele ser selectiva y a veces tramposa. ¿Cómo gestionó el peso de lo recordado frente a lo imaginado? ¿Sintió que el libro era una forma de aliviar ese peso o, por el contrario, de hacerlo más tangible?

Esa consciencia de las trampas y las limitaciones de la memoria es la que me hizo necesitar ver el relato como una ficción. Era la única manera en la que podía sentirme con la libertad necesaria para escribirlo y, al mismo tiempo, dejar de juzgarme y de sentirme culpable por todos los sesgos que estaba segura que no sería capaz de ver y no podría evitar. Pero el libro no ha aliviado el peso al que se refiere usted,

al contrario, lo ha hecho más tangible. Ahora soy más consciente (si cabe) de los laberintos de la subjetividad, y siento más densa la niebla sobre la memoria. Eso me asusta a veces: no ver, por más que fije la vista y me restriegue los ojos.

Muchos autores hablan de la escritura como una purga o una cura. En su caso, ¿cómo le afectó física y emocionalmente el proceso de reconstruir esos años en Venezuela? ¿Hubo algún capítulo que la obligara a detenerse?

Fue un proceso muy intenso en el cual hubo mucho gozo por volver a un territorio amado y mucho dolor por volver a vivencias que en realidad preferiría no recordar. Me detuve muchas veces. Dudé mucho. La noche antes de enviar el libro a imprenta le escribí a mi editora para quitar una parte que al final no quitamos (un poco porque a ella le parecía vertebradora, un poco porque yo misma dudaba de si era por miedo que la quería eliminar). Hoy pienso que hubiera sido mejor para mí quitarla. No sé qué pensaré en unos años.

Para algunos capítulos, donde lo que estaba ocurriendo en el país cobra protagonismo sobre el proceso de la niña/adolescente, además de mis recuerdos, no paré de investigar, de comprobar datos y de reescribir has-

ta el final. Entre otras cosas, me preocupaba dejarme manipular por lecturas capciosas o sesgadas de la historia reciente de Venezuela. También me preocupaba ser injusta. El personaje de la narradora me permitió mostrar la lucha interna de quien asume la libertad y la responsabilidad de contar una historia. La conciencia de sus limitaciones y frustraciones. El deseo de saber qué ocurrió—de saberlo de verdad, sin dudas, sin aproximaciones—es así, a veces un motor que te mantiene viva y a veces una fuerza invisible que te arroja contra un muro una y otra vez, hasta romperte. Al final, solo llegamos a aproximaciones.

Usted creció en Venezuela siendo hija de españoles. Esa condición de “extranjera en casa” y luego “extranjera en la tierra de sus padres” es central en su obra. ¿Cómo marcó esa dualidad su percepción de los símbolos patrios y el concepto de “hogar”?

Los ha despojado de ese carácter sagrado e incuestionable que tienen para tantos. Prefiero los símbolos matris, que serían esos símbolos que nos vinculan a cada uno emocional y profundamente con una tierra y con los valores más nobles de su sociedad de forma libre, no programática. Los símbolos patrios nos vienen dados y se nos educa para amarlos, en algún momento fueron elegidos para crear el sentimiento nacional, forman parte de la oficialidad y su significado se desliza según esta oficialidad los manipule, hasta llegar a ser más un distintivo identificador, que un recipiente de valores compartidos. Pero los matris se forman por la experiencia propia, personal o colectiva, y los conservamos sin que nadie nos aleccione. La UCV es para mí un símbolo matris, por ejemplo; representa la cultura, la educación, la resistencia, la creatividad y los sueños de una nación.

Usted se formó en la Escuela de Letras de la UCV. ¿De qué manera esa formación académica y el ambiente intelectual de una Caracas que aún vibraba, antes de la fractura total, definieron la precisión de su escritura?

Siento que todo lo importante lo aprendí entonces. Mi mayor fortuna fue haber sido alumna de la Escuela de Letras de la UCV en aquellos años. El nivel de profundidad con la que se trataba cada obra y el espacio abierto a la creatividad en la lectura y en la crítica, sin dejar de lado la rigurosidad, no he vuelto a encontrarlos. Tuve los mejores profesores que pudiera soñar y los mejores compañeros. A pesar de todas las mudanzas y de todo de lo que tuve que deshacerme por no tener recursos para transportarlo o guardarlo, he conseguido conservar, como un tesoro, algunos materiales de las clases de María Fernanda Palacios, como las versiones al castellano que hizo junto a Guillermo Sucre de Mandelstam y Akhmátova; o los guiones de Tarkovski que ella misma transcribió para nosotros; o el dossier de “Ballenas y balleneros” que preparó para la lectura de *Moby Dick*. Nunca le estaré lo suficientemente agradecida. Y, antes que en la Central, también tuve la suerte de estudiar en la USB, donde también tuve excelentes profesores de literatura. Sin duda, la precisión fue un valor en el que me educaron.

Fuera de la universidad, el Ateneo de Caracas era el centro neurálgico donde me encontraba con mis amigas y amigos, íbamos al teatro o al cine. Toda mi base cinéfila se formó en la Cinemateca, en la Sala Margot Benacerraf y en los ciclos que otros centros culturales también ofrecían, como la Humboldt o el Celarg. Hasta mi primer recital de poesía ocurrió entonces, junto a compañeras de la UCV en El Patio de San Bernardino.

(Continúa en la página 4)

“  
Siento que todo lo importante lo aprendí entonces”

NARRATIVA &gt;&gt;&gt; LA EDAD INFINITA, PRIMERA NOVELA DE MIRIAM REYES

# Miriam Reyes: escribir en el umbral

“En diversas intervenciones públicas, la autora ha insistido en que, pese a los paralelos con su recorrido personal, no es prudente ignorar el componente al menos semificticio del libro, y lleva en eso razón: la convergencia absoluta entre lo experimentado y lo contado no se produce siquiera en las autobiografías, hechas de lenguaje antes que de vida en bruto; lo que hay en ellas de *bíos* no pasa de ser una representación”

MIGUEL GOMES

Miriam Reyes comienza a posicionarse como agente de un campo cultural distinto de aquel en que se dio a conocer. Hasta ahora, su carrera se había vinculado exclusivamente a la sociedad literaria española, en la que se ha destacado a tal punto que en 2025 mereció el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Ministerio de la Cultura. Su producción lírica incluye títulos en castellano como *Espejo negro* (2001), *Bella durmiente* (2004), *Desalojos* (2008), *Haz lo que te digo* (2015), *Prensado en frío* (2016) y *Con* (2024). Cuenta también con un poemario en gallego – *Sardiña* (2018) – y ha traducido poesía tanto del gallego como del catalán. Su primera incursión en la narrativa, *La edad infinita* (2025)<sup>1</sup>, de pronto la hace inevitable habitante asimismo de una zona de los círculos letrados venezolanos, en el espacio limítrofe que variantes de extranjería acumuladas han ido creando.

Particularmente en España, debido a la afinidad lingüística y cultural, los escritores hispanoamericanos han desarrollado discursos



identitarios que abarcan a la vez el entorno presente y el de su origen: desde casos ilustres como el de Rubén Darío la especie abunda; basta pensar, cerca de nuestros días, en Mario Vargas Llosa o autores aún activos como Cristina Peri Rossi o Andrés Neuman. Entre los venezolanos no podemos evitar pensar en Rafael María Baralt y Rufino Blanco Fombona, pero sobre todo en un grupo reciente en el que descuellan Juan Carlos Méndez Guédez o Juan Carlos Chirinos, integrados en la cotidianidad cultural española desde fines del siglo pasado sin haber cortado lazos con el sitio donde se dieron a conocer como escritores. Miriam Reyes, pese a haber nacido en Orense en 1974, llegó a Caracas en su infancia, como parte de una familia de inmigrantes, y en la capital venezolana, antes de regresar a Galicia, vivió veintiún años decisivos para su formación: este solo hecho justificaría que intuyéramos una pertenencia dual<sup>2</sup>. *La edad infinita* lo ratifica desde las inmediaciones de lo novelesco.

En diversas intervenciones públicas, la autora ha insistido en que, pese a los paralelos con su recorrido personal, no es prudente ignorar el componente al menos semificticio del libro, y lleva en eso razón: la convergencia absoluta entre lo experimentado y lo contado no se produce

siquiera en las autobiografías, hechas de lenguaje antes que de vida en bruto; lo que hay en ellas de *bíos* no pasa de ser una representación. Y ¿qué se representa en *La edad infinita*? Reyes esquivo tanto el simple inventario de los avatares de una inmigrante como la retórica que ha ido tejiéndose en torno a los desarraigos desde que la mundialización se tornó objeto de apetito intelectual entre expertos universitarios – con derrames constantes en los medios literarios y editoriales. Su voz memoriosa se contiene deliberadamente; encontraremos el retrato de años de juventud vividos en Caracas, solo que no organizados con rigor narrativo total, prevaleciendo una tendencia a lo fragmentario: cuadros, capturas de atmósferas, anécdotas dispersas que dan pie a la reflexión. La urbe en la que la niña desea asimilarse a toda costa – a diferencia de sus padres, que mantienen el proyecto del regreso, así se desdibuje – surge menos como el marco de una *bildungsroman* que como fuente de autenticidad existencial contra las fuerzas centrípetas familiares y acaso contra lo que ciertos psicólogos entenderían como regresiones devoradoras que impiden la individuación. Y esta consiste en el uso de una lengua, una particular relación con el tiempo, además de modos personales de percibir. El posterior

retorno a Galicia de la protagonista no liquida dichas vivencias, sino que las replantea desde la peculiar perspectiva de la pérdida o, más bien, de un sentirse siempre desubicada y escindida, con carriles de ida y vuelta en el mapa vial de la sensibilidad. El sueño final, en que la protagonista parece atrapada en Maiquetía, lo ilustra sin torpes explicaciones:

“Se me acerca una mujer y me dice que estoy sufriendo una cromointerferencia de color aditivo. Me anima a pisar fuera de los mosaicos de colores. No puedo. *Pues no mires al piso*, me dice. Si lo miras no vas a poder salir” (p. 115).

El título, por algo, no apunta con precisión ni a la niñez ni a la adolescencia, instalándonos en un referente tan indeterminado como el de la identidad y sus traumas: quizá los momentos que engendran ser, momentos en que nos reconocemos como una criatura que en el incesante comercio de los signos ancla en el “yo”, mirador del mundo que, no obstante materializarse como humilde monosílabo, infunde coherencia en las movilizadas y frágiles piezas que componen nuestra vida. En *La edad infinita* se verifica un tenso entramado de subjetividades donde un “yo” meditabundo convive con un “ella” actuante para recrear los mecanismos – tan bien descritos por Lacan – que permiten la consolidación especular del sujeto. Y la pareja de la primera y la tercera persona que perfila progresivamente a la protagonista se complementa casi de inmediato con un “tú” interlocutor en el cual entrevemos a Venezuela humanizada, o lo que esta produce en la sensibilidad de la niña que crece en ella. Tengo para mí que en dicho triángulo enunciativo está la clave de la consistencia afectiva, el motor de una expresión que, como he apuntado, no se agota ni en lo documental ni en la confesión. Los años caraqueños inciden en la madurez gallega, justifican que la subjetividad se entienda como pluralidad de pertenencias y no una fractura o una herida.

(Continúa en la página 5)

NOTAS

- 1 Miriam Reyes, *La edad infinita*, Madrid: Tránsito, 2025.
- 2 Dicho parecer lo corrobora Sofía Morante Thomas: la poesía de Reyes “se nutre de poetas venezolanos y latinoamericanos (referentes tempranos antes incluso de conocer el contexto literario español), lo que confiere a su voz un carácter fronterizo” (“Coronada de estrellas, expropiada de sí: la representación de la no-maternidad como agencia autoral en *Espejo negro* de Miriam Reyes”, *Revista de Literaturas Modernas*, 55-2, 2025, pp. 223-251).

## Miriam Reyes: “La tierra nunca nos expulsó. Nos expulsó la sociedad construida sobre ella”

(Viene de la página 3)

**Después de tantas mudanzas y de haber puesto por escrito su historia, si hoy le preguntaran de dónde se siente, ¿respondería con un lugar en el mapa o con una lengua?**

Me gusta que me lo pregunte así, de dónde me siento y no de dónde soy. De dónde soy es una pregunta que me sigue resultando muy incómoda y que no me veo capaz de responder, como si no fuera yo quien tuviera potestad para decirlo. Está demasiado ligada a la legalidad y a los “derechos” obtenidos por nacimiento o por genealogía. En cambio, cómo me siento sí que es algo que nadie me puede negar (aunque lo intenten). Después de tantos años en España, me siento medio española medio venezolana. No podría renunciar a ninguna de las dos identidades culturales que me conforman, aunque haya habido etapas de mi vida en las que haya escondido una u otra. Por supuesto que, como toda poeta, vivo en esta lengua que compartimos, en este territorio diverso e infinito, lugar de origen y residencia.

**En el libro conviven un tierno amor por la tierra con la crudeza de la economía, los golpes de Estado y la polarización. ¿Cómo se logra amar un lugar que se está deshaciendo ante tus ojos? ¿Es posible una reconciliación con la tierra que nos vio crecer pero que nos expulsó?**

Creo que pocas personas eran conscientes de lo que estaba sucediendo, de adónde nos llevaría. Y no se hizo caso a las voces que prevenían del desastre. Cada vez nos adaptábamos a las nuevas condiciones de vida y seguíamos adelante. No nos faltaban motivos para seguir amando al país, a pesar de todo. Hasta que el amor no fue suficiente, como en esas relaciones que acaban destruyéndonos.

La tierra nunca nos expulsó. Nos expulsó la sociedad construida sobre ella. Una sociedad que acabó albergando demasiada violencia, demasiado resentimiento y demasiada codicia. Cada historia es diferente y habrá para quien la reconciliación sea psicológicamente imposible todavía o muy difícil. Pero creo que es la única manera de sanar esa herida del todo.

**Aparece en el texto la figura de “rrei” y una conflictividad con lo masculino y sus abusos. Esto transforma el libro en un viaje de madurez y autocuidado. ¿Es *La edad infinita* también una forma de denunciar un desarraigo de género, más allá del geográfico?**

Mi experiencia vital y mi mirada sobre el mundo están marcadas por mi género. Ser mujer mientras yo crecía era más difícil que hoy en día (en el mundo occidental). Y en las generaciones anteriores a la mía, todavía era peor. Cuando me he encontrado con mujeres mayores que yo en los clubes de lectura, es apabullante ver cómo todas ellas vivieron esa predatización socialmente legitimada o permitida. Que no se nos olvide. No hace tanto que somos consideradas por nuestras sociedades tan humanas, tan cognitivamente capaces y tan ciudadanas como cualquier hombre.

**Usted se ha destacado por integrar tecnología y video en sus recitales. ¿Qué le aporta la imagen proyectada al poema que la palabra escrita no alcanza a cubrir? ¿Busca con ello completar la memoria o fragmentarla aún más?**

El video, en mi caso, está ligado al recital, por eso no se puede relacionar con la palabra escrita sino con la palabra dicha. Quiero que el poema acontezca. Dejo de ser quien lo escribí



para ser su intérprete. Y ante mí no veo lectores sino espectadores. Con el video busco multiplicar significados, tirar de alguno de los hilos de los que nació el poema escrito y ver adónde me lleva en ese otro lenguaje. El poema escrito es otra cosa y permanece inalterable en el libro, por mucho que lo transforme en la escena. Y no necesariamente tiene que estar conectado con la memoria. A no ser que consideremos que toda escritura es memoria, que también puede ser una forma de verlo.

**¿De dónde provienen sus influencias más profundas? ¿Siente que hay una tradición venezolana que sigue presente en su obra actual?**

Eso es difícil de contestar sobre una misma. Có-

mo saber hasta qué punto una lectura nos moldea. Puedo hablarte de poetas fundacionales a los que sigo volviendo, como Ramos Sucre; de libros que no he dejado de recomendar con el paso de los años, como *Cuerpo* de María Auxiliadora Álvarez; de poéticas que siguen siendo ejemplo, como “que cada palabra lleve lo que dice / que sea como el temblor que la sostiene” de Rafael Cadenas; y de versos que se grabaron en la juventud y nunca más se borrarán. También está ahí toda una larga tradición en la poesía venezolana donde está presente la condición migrante como herencia o como experiencia propia. Esa raíz dividida de poetas nacidos en otros rincones del mundo o que nacieron en el país, pero fueron hijos o nietos de migrantes: desde Gerbasi, hasta Miyó Vestriani, Hanni Ossott o Margara Russotto.

**¿De qué modo debemos buscar a la Miriam Reyes real en las páginas de este libro? ¿Es este su texto más autobiográfico o es acaso el más ficcional por el hecho de tener que reconstruir una infancia que ya no existe?**

Preferiría que no me buscaran en mis textos, sino que cada lector/a se busque a sí mismo. O busque un ángulo desde el que mirar el mundo y mirarse, otro encuadre. Entiendo el impulso porque antes que nada yo soy lectora. Quien me conozca supongo que me verá, como yo veo en sus textos a las amigas y amigos que escriben. Me gustaría que mis libros (no solo este) se sostuvieran a sí mismos. Y que no necesitaran de ningún tipo de contexto, al menos mientras sean contemporáneos de sus lectores y lectoras. El libro que se sostiene a sí mismo es el que no necesita de una persona detrás mitificándose.

Respecto a si es más autobiográfico o más ficcional, es cierto que podemos verlo como el más ficcional, junto con *Sardiña*, porque ambos trabajan con lo que ya no existe. En el resto de mis libros el momento de escritura y el momento de vida están más cerca en el tiempo. Aunque eso tampoco es garantía de autobiografía porque todo ejercicio autobiográfico presenta un grado de ficcionalización del yo (aunque no sea consciente o voluntariamente). ●

# Miriam Reyes: escribir en el umbral

(Viene de la página 4)

De esa ontología, sin embargo, no se ausenta ni la estética ni la política. Por una parte, hemos de reparar en que en gran medida la pertenencia se decide lingüísticamente y este libro se erige, hasta cierto punto, como apasionado reclamo de una manera específica de vivir en español que la voz narrativa descubre en su primera fase de extranjera, al llegar a Venezuela. De allí, las numerosas listas de términos o modismos que celebran la inconfundible sonoridad de su dialecto:

“Decir [...] que el chiriguare tiene rabo de burro y boca de bagre; que sin dinero un puente se repara con cáscara de huevo; que va a comer gusano si nadie la quiere y todos la odian; que amarillo, azul y rojo la bandera de los piojos o que el cacique Guaicaipuro puro puro ha matado a su mujer jer jer porque no le dio dinero nero nero” (p. 12).

—“Llévame pa Los Chaguaramos, chama, pa Chacaíto.  
—Pa Chacao cao.  
—Pa Chi chi ri vi che.  
—En Chichiriviche como mucho chipichipi” (p. 31).

Por otra parte, *La edad infinita* no se abstiene de trazar una trayectoria vital privada hacia la consolidación de un individuo que paradójicamente es simultánea a la de un proyecto estatal en picado, rumbo al estrepitoso fracaso. El último tercio del libro es contundente en ese respecto y modula con más frecuencia que los dos tercios anteriores hacia lo ensayístico:

“Todo comienza a ser posible para mí. Consigo mi primer trabajo [...]. Vivo mi libertad de burbuja aunque la crisis económica haya desembocado en inestabilidad política y militar y el año se abra y se cierre con sendos golpes de Estado” (p. 86).

“Por amables o épicos que sean sus nombres, existe el peligro de que las revoluciones monten, directa o indirectamente, a tiranos en el poder. Los tiranos, se les llame con el título que se les llame, acostumbra a cambiar la Constitución para no irse nunca, y suelen perseguir, silenciar o encarcelar a quienes disienten. ¿Habrá tomado en cuenta estos peligros sus amigos [los de la protagonista, en sus años universitarios]? ¿Sabrán qué hacer cuando tengan el poder?” (p. 93).

Reyes, como su personaje, vivió en Venezuela entre 1983, o sea, el año de la abrupta devaluación del bolívar que desvanece el espejismo “saudita” en que estuvo sumido el país, hasta el período cuando el chavismo, tras los frustrados golpes de Estado de 1992, se articula. Pero no solo por dibujar con cierto detenimiento ese arco y lo que significa en la historia venezolana puede recalcarse la importancia de un registro argumentativo en su escritura. Muchas veces, de manera indirecta, también hallaremos puestas en escena de ideologemas. Para mencionar un solo ejemplo, ello sucede cuando se analiza la conducta del inmigrante que quiere asimilarse y se esbozan episodios en que la niña recién llegada aprende a despreciar a otros grupos de inmigrantes haciendo suyos los prejuicios de los locales —que se sienten superiores a quienes se dedican a trabajos manuales o comerciales (p. 55)—, sugiriéndose lo que sociólogos o antropólogos, valiéndose de un lenguaje más técnico, llamarían “xenofobia internalizada” u “hostilidad horizontal”. Ese y otros momentos rozan, por su claridad, el didactismo político. Uno de los inconvenientes de reducir *La edad infinita* a una novela radicaría en que nos forzaría a entrever una obra edificante y ramplona por tantas buenas intenciones demasiado explícitas.

Si, por el contrario, optamos por una lectura menos rígida en lo que a géneros atañe, los resultados son muchísimo más satisfactorios. Uno de los aspectos que sitúan a Reyes en cercanía con autores venezolanos de hoy es su marcado gusto por lo híbrido, como si el horizonte social al que aluden reclamara la indagación en formas literarias capaces de dar cuenta de una realidad precaria e inconstante o arrastrase al sujeto a procesos de iniciación en lo desconocido. En el ámbito de la poesía, esas preferencias se han exacerbado en las últimas décadas. Sin ánimos de exhaustividad, resulta pertinente recordar *El señor de la muralla* (1991) de María Antonieta Flores, cuyos versos, apenas dos años después de los saqueos de 1989, convocaban la ruina o la desaparición de un reino impreciso y espectral, cualidades análogamente manifiestas en los dibujos intercalados de la propia autora. De



CALLE REAL DE SABANA GRANDE, CARACAS, C.1970 / ©TITO CAULA – ARCHIVO CULTURA URBANA

igual modo, no deberían pasarse por alto los recitales multimediales y performáticos de Blanca Strepponi a lo largo de los noventa en torno a poemarios como *Las vacas* (1995), donde distintas artes dialogaban, alcanzando ese procedimiento extremos transgresores en *Balada de la revelación* (2004), conjunto en el que lo lírico, el collage, dibujos y fotografías se superponían mientras la voz poética se internaba en las zonas oscuras del inconsciente, luego de fugaces aproximaciones a la violencia y los escombros de la realidad caraqueña exterior. Una apuesta transmedial no menos evidente se observaba en el quehacer de Willy McKey, especialmente en *Paisajeno* (2011), proyecto que yuxtapuso una autobiografía fragmentada del sujeto, la historia política y la literaria de Venezuela. La intensa condición liminar de esos ensamblajes a los que se añadían la Internet y la *performance* se anunciaba desde el título, calambur lexicalizado que admitía lecturas como “país ajeno” o “paisaje no”, y cuyas resonancias se desarrollan en los textos: país o paisaje enajenado o extraviado, país de otros, país expropiado.

Debido a las rígidas expectativas de editores temerosos de ahuyentar lectores desconcertados, la narrativa venezolana ha sido más discreta que la poesía, pero incluso así, sin haber apostado con frecuencia a la intermedialidad, se ha atrevido en diversas ocasiones a maniobrar con la impureza genérica. Imposible pasar por alto la importancia de la convergencia de códigos en un volumen tan inclasificable como *Pasillos de mi memoria ajena* (2007) de Mario Morenza, cuya estructura descentrada, tan rizomática como la Internet misma, se dispara en numerosas direcciones, juntando el diario íntimo con la crónica, el poema en prosa con el pasaje ensayístico, el cuadro de costumbres con el cuento y el minicuento. Tampoco ha de soslayarse *Arqueología sonámbula* (2020) de Juan Cristóbal Castro, obra donde se suceden las secuencias narrativas y las ensayísticas, acrecentada la sensación de heterogeneidad con la incorporación de una plétera de materiales visuales. Y no está de más pensar en la imposibilidad de asignar un carácter genérico único a *Atrás queda la tierra* (2024) de Arianna

de Sousa-García, reportaje lírico a medio camino entre el testimonio y la creación.

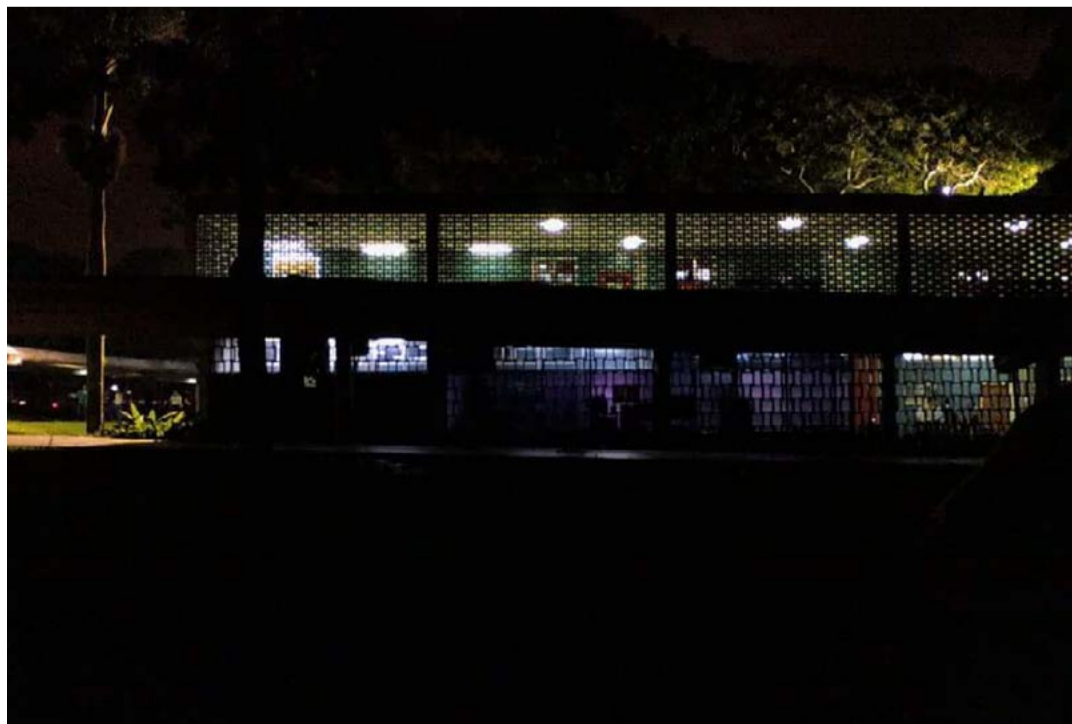
¿Puede la Venezuela de los últimos tiempos solo expresarse plenamente con esos vertiginosos desencuadros, con esas radicales búsquedas de un discurso a la medida de una realidad fluctuante? No me atrevo a aseverarlo, pero no conviene ignorar que los intereses experimentales y multimediales de Reyes se remontan a los inicios de su carrera, cuando las vivencias venezolanas todavía no se habían decantado. *La edad infinita* ofrece razones adicionales para sospechar un vínculo traducido no en un programa consciente, sino en ciertas estructuras de sentimiento que cristalizan en la forma, y ello explicaría su compatibilidad absoluta con la tradición venezolana. Me parece justificado que en diversas entrevistas e intervenciones en la prensa la autora haya rechazado la tendencia de sus interlocutores a etiquetar su libro. Un somero conocimiento de los circuitos editoriales españoles basta para entender que su índole novelocéntrica pretenda, con móviles crematísticos, sujetar *La edad infinita* a la estrecha categoría de novela. Y es cierto que algunos de sus elementos coinciden con la gama de asuntos que afloran comúnmente en la novelística española de entre siglos. Para subrayar un solo caso, he allí la reaparición de historias de abuso sexual de menores: algunas de las páginas más indelebles de Reyes tienen que ver con eso, tal como ocurre en dos novelas españolas fundamentales de los últimos tiempos, *Escarcha* (2018) de Ernesto Pérez Zúñiga y *Bajo el sol de los muertos* (2019) de Roberto Cabrera. Con todo, la genealogía del motivo nos conduce a títulos que no pertenecen al terreno de la ficción, como ocurre con *Coto vedado* (1985) de Juan Goytisolo; e incluso este vínculo se impone como más sólido, pues en el relato de Reyes los abusos se solapan con el incesto. Me atrevería a decir que uno de los aspectos más fascinantes de *La edad infinita* es su incongruencia con las clasificaciones usuales y que el empeño en someterla a ellas solo opaca sus méritos: si como novela a secas el peso que tiene la argumentación forzaría a admitir un exceso de discursividad, como ensayo sobre las migraciones que marcan

el fin del siglo XX y se metamorfosean en el XXI, la potencia de las anécdotas o la riqueza de la exploración psicológica de la protagonista solo sugieren inexcusables desvíos. *La edad infinita* es sencillamente —más valdría decir *complejamente*— un artefacto verbal heteróclito como los que suelen cultivarse en otros idiomas: en alemán, Jean Améry lo hizo en *Lefeu oder der Abbruch* (*Lefeu o la demolición*, 1974) y *Charles Bovary*, Landarzt (*Charles Bovary, médico rural*, 1978); en inglés, más recientemente, J. M. Coetzee en *Elizabeth Costello* (2003) y Adrian Nathan West en *The Aesthetics of Degradation* (“La estética de la degradación”, 2016), “no novelas” o “no ensayos” que acaban recibiendo nombres compuestos con guion. En ese sentido, el parentesco tipológico de la empresa de Reyes con la ya mencionada *Arqueología sonámbula* de Juan Cristóbal Castro es patente. *La edad infinita* persigue su propia forma a medida que nos imbuje en su mundo y nos obliga a imaginarlo, entenderlo, vivirlo con el amplio repertorio de que es capaz la buena escritura para glosar las sinuosidades de nuestra experiencia. Y acudo al plural porque un vistazo es suficiente para entender que el limitante pacto autobiográfico carece aquí de vigencia y la escritora apuesta por lo transpersonal.

Lo anterior es crucial para apreciar lo conseguido por Reyes en esta primera incursión en los vecindarios de la narrativa. Los géneros narrativos habitualmente se debaten entre el polo de lo testimonial y el polo de lo ficticio, con búsquedas intermedias de cariz más bien oportunista, como la *non-fiction novel*, con la que Truman Capote y algunos contemporáneos intentaron acumular capitales simbólicos de dos campos sociales con leyes distintas, el cultural y el comunicacional, lo que les facilitó una conversión fluida, constante, de lo simbólico en lo pecuniario. *La edad infinita*, con todo, no recae en las astucias comerciales y populistas de la *non-fiction novel* original o las de las proliferantes “autoficciones” actuales cuando percibimos que su talante testimonial queda a propósito suspendido en una virtualidad lírica, lo que no habría de extrañarnos dada la carrera de Reyes. Sin duda hay semejanzas entre la autora y el personaje principal, pero estimo que han de tratarse como recomienda Dominique Combe que tratemos el “yo” de un poema, como un significante de significado desdoblado: más que intentar fijar las obras en categorías genéricas rígidas como “autobiografía” y “ficción”, sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un juego; así, “el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o al menos en vías de ficcionalización y, recíprocamente, un sujeto ficticio que se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular”<sup>1</sup>.

Me parece, pues, que para leer *La edad infinita* debemos hacernos de un instrumental múltiple pidiéndoselo prestado a nuestras interacciones con tres géneros diferentes: la novela de formación, el ensayo y la poesía. Solo de esa manera se le hace justicia a un libro desde muchos puntos de vista excepcional, que —tal como su protagonista o la escritora que la concibió— a duras penas se confina en casillas preexistentes. ☉

1 Traduzco de “La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie”, en *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté, ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1996.



ESCUELA DE LETRAS DE LA UCV / ©HENYERSON JESÚS ANGULO

ENSAYO &gt;&gt; SOBRE EL CAMINO, DE CORMAC MCCARTHY (1933-2023)

# El Apocalipsis, el camino y el triunfo de la palabra sobre la nada

“Varios pasajes de la novela *El camino* (Cormac McCarthy, *The Road*, Vintage International Edition, 2006), una distopía conmovedora, coincide con pasajes del Apocalipsis de Isaías (siglo VIII a. C). El profeta, en su visión, describe una devastación casi total de la tierra, ‘ciudades arruinadas, habitantes quemados, pocos hombres que aún subsisten y unos pocos que son redimidos’. En la novela *El camino*, galardonada con el Premio Pulitzer 2006, un padre y su hijo, personajes principales de esta historia, avanzan a través de un paisaje arrasado, quemado y casi vacío”

EDGAR CHERUBINI LECUNA

El término distopía se popularizó en la década de 1950, en un contexto marcado por la Guerra Fría, el miedo a un conflicto nuclear y en especial con el éxito editorial de 1984 de George Orwell. “Distópico”, se refiere a un entorno “sombrio”, “en decadencia”, “aterrador” o “autoritario”, ha sido un uso común desde mediados del siglo XX<sup>1</sup>.

Varios pasajes de la novela *El camino* (Cormac McCarthy, *The Road*, Vintage International Edition, 2006), una distopía conmovedora, coincide con pasajes del Apocalipsis de Isaías<sup>2</sup> (siglo VIII a. C). El profeta, en su visión, describe una devastación casi total de la tierra, “ciudades arruinadas, habitantes quemados, pocos hombres que aún subsisten y unos pocos que son redimidos”. En la novela *El camino*, galardonada con el Premio Pulitzer 2006, un padre y su hijo, personajes principales de esta historia, avanzan a través de un paisaje arrasado, quemado y casi vacío de un mundo que languidece por un cataclismo nuclear que ha devastado el mundo.

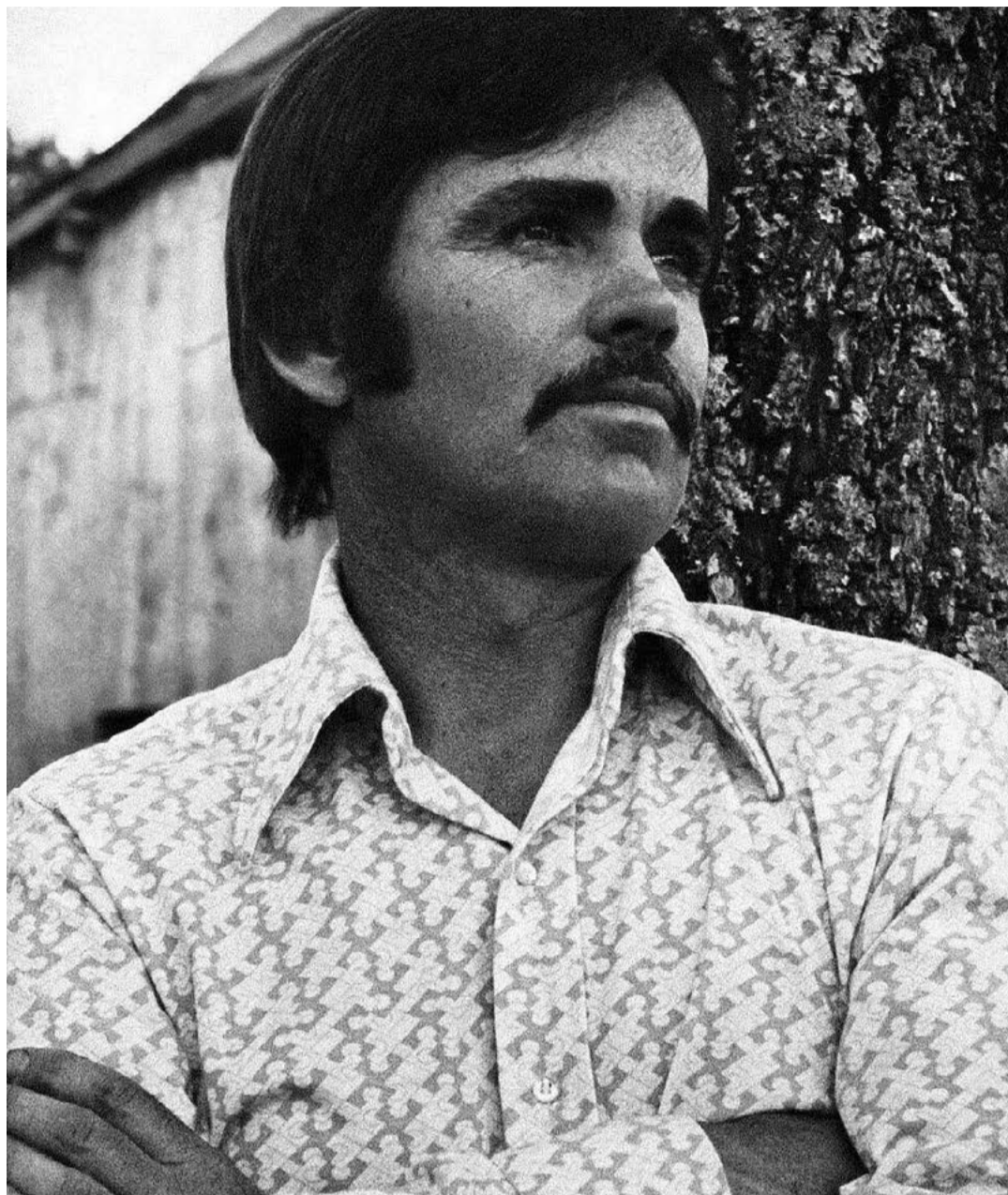
*El camino* es una historia apocalíptica que espanta por su cercana posibilidad en el presente cuando observamos a unos psicópatas amenazando al mundo con sus armas nucleares. A la vez nos descubre la belleza de los sentimientos, la compasión y el inmenso amor de un padre por su hijo en quien ha puesto la esperanza del mundo que habrá de reconstruir de otra manera, para no repetir el desastre.

Es la narración de un apocalipsis posatómico, un libro que combina una gran crudeza con párrafos maravillosos. El padre y su hijo viajan desde el norte hacia el sur de los Estados Unidos tras una explosión atómica que cambia el mundo para siempre: “los relojes se detuvieron a la 1:17. Un largo rayo de luz y luego una serie de pequeñas sacudidas”. En la historia, tras dar a luz al niño, la esposa del hombre, presa de la desesperanza de haber parido a su hijo en un mundo destruido, se suicida. Desde entonces, el hombre se hace cargo del niño y cuando ya puede valerse por sí mismo emprende con él una travesía plena de acechanzas, comiendo lo que pueden rescatar de la devastación, en la que los sobrevivientes se han convertido en caníbales despiadados. Sus viajes son limitados por días sin sol, “ciegos e impenetrables. Una oscuridad que te lastima los oídos al escuchar... Sin otro sonido que el viento entre los árboles desnudos y ennegrecidos”.

“En este camino” —dice el padre—, “no hay hombres de Dios. Se han ido y se han llevado el mundo consigo, pero yo resisto. ¿En qué se diferencia lo que nunca será de lo que nunca fue?”. El padre utiliza sus habilidades de supervivencia para mantenerse a salvo.

—Papá, ¿tu olvidas cosas?

—Sí. Olvido lo que quisiera recordar y recuerdo lo que quisiera olvidar.



CORMAN MCCARTHY (1973) / ARCHIVO

—Todo va a estar bien, ¿no, papá?  
—Sí. Estaremos bien.  
—Y no nos va a pasar nada malo.  
—Así es.  
—Porque llevamos el fuego.  
—Sí. Porque llevamos el fuego”.

Isaías habla de una tierra arrasada y de un “camino de santidad” por el que solo transitan los redimidos, excluyendo a los impuros y protegiendo del peligro a los caminantes justos. Esta imagen dialoga bien con la idea de ser portadores del fuego como una metáfora de un tránsito hacia la salvación, resaltando la marcha indoblegable del padre con su hijo por una ruta inhóspita que se convierte en un camino moral. Diversas secciones en el libro de Isaías insisten en la idea de los pocos que sobreviven al juicio final y en los que se mantiene la posibilidad de renovación, análogos a la condición de la pareja protagonista que todavía preservan amor y compasión. Isaías y *El camino* se relacionan, aunque McCarthy no lo cite ni lo formule en lenguaje explícitamente teológico. En la novela, esa fidelidad se expresa sobre todo en “llevar el fuego” y negarse a volverse como los criminales que pululan en derredor; lo que funciona como una forma narrativa de caminar por una “senda santa” en medio del caos, protegidos del mal. *El camino*, es un trayecto físico lleno de peligros donde, en varias oportunidades, el padre se ve obligado a disparar a matar en defensa propia, porque su salvación no consiste en escapar del mundo, sino en mantenerse en él con una forma de vida distinta, sin comer carne humana y proteger al débil, una vía moral reservada a los que buscan la rectitud y que al final serán redimidos<sup>3</sup>.

En la novela no hay un “milagro” visible que regenere la tierra, pero sí pequeños signos de salvación: la supervivencia del niño, la compasión del padre y el hallazgo final de una familia que acoge al chico, lo que funciona como un anticipo de reconstrucción en medio del desierto moral y físico. Algunos interpretan al niño de la novela como una figura providencial, asociada a la luz. La frase recurrente de “llevar el fuego”, que el autor deja a la libre interpretación del lector, es una especie de signo de pertenencia a un intangible orden del bien, lo que hace de ellos unos seres redimidos hacia una salvación, no tanto política o ecológica, sino ética y espiritual.

El padre abriga al niño con infinita ternura, lo alimenta a costa de su propia hambre, lo mantiene seco y caliente y trata sus heridas. El niño, en varias ocasiones, se muestra deseoso de ayudar a algunos extraños con quienes se topan, en un mundo donde los otros representan una amenaza. Esto nos lleva a indagar en el concepto de compasión. Para Schopenhauer, toda virtud verdadera se basa en la compasión, pues supone que todos somos uno y un mismo ser. La compasión,

término proveniente del griego, significa literalmente “sufrir juntos” o el sentimiento que implica la comprensión del dolor que padece otro ser y el deseo de aliviar o eliminar tal sufrimiento. Si nos preguntáramos qué es contrario a la compasión, es decir la crueldad, la inhumanidad, la insensibilidad, hallamos que estos antónimos provienen del mal, ese mal que amenaza, que aniquila, que infunde terror, que corrompe, que divide y destruye, que produce ogros totalitarios y terroristas sanguinarios, que depreda y profana la naturaleza, que viola los derechos fundamentales del ser humano, que produce guerras y arrasa la tierra con armas atómicas.

Hacia el final, el padre moribundo, le encarga al hijo que “lleve el fuego”<sup>4</sup>, que siga siendo portador de luz en medio de la oscuridad. La escena en que una familia compasiva recoge al niño tras la muerte del padre es quizá el momento más claro de redención. Según Isaías, “un caminante exhausto encuentra compañía, protección y una especie de hogar al final del camino”. Varios análisis ven en esa familia un signo de que la esperanza y la gracia persisten. El niño no solo sobrevive, sino que se unirá a una comunidad donde el amor mutuo puede curar el trauma y el miedo, proporcionando bienestar y seguridad.

## La palabra para reconstruir el mundo

Al final de *El camino*, el niño repite de memoria una frase que su padre le dice antes de morir: “Una vez hubo truchas en los arroyos de la montaña. Podías verlas en la corriente ambarina allí donde los bordes blancos de sus aletas se agitaban

suavemente en el agua. Olían a musgo en las manos. Se retorcían, brúñidas y musculosas. En sus lomos había dibujos vermiformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa que no tenía vuelta atrás. En las profundas canchales donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba misterio”.

Ese pasaje funciona como una visión de la creación armoniosa que existió una vez y que, memorizada por el niño, reordena el dolor dentro de una memoria de belleza y misterio más trascendente que la catástrofe. Como lo señala acertadamente otra reseña sobre este pasaje, “La trucha aparece como símbolo de un ecosistema intacto: agua clara, vida abundante, formas y colores llenos de energía, en contraste radical con el paisaje gris y quemado que han transitado. Recordar esa escena sugiere que la destrucción no tiene la última palabra sobre el sentido del mundo”<sup>5</sup>.

Las marcas sobre el lomo de la trucha hacen del pez un icono de la historia de la vida y de la complejidad de la creación. Esto nos dice claramente que la realidad fue y es más rica que la ruina presente, y que esa riqueza queda inscrita en la memoria y en la propia estructura del mundo. Fijar la belleza de la trucha en el arroyo la vuelve casi sagrada, ofreciendo consuelo y sentido, el de aceptar la pérdida sin negar el valor de lo perdido. He allí, la relación con Isaías. El profeta imagina la salvación como “un desierto que florece y aguas que vuelven a correr”, una naturaleza rebosante de vida. El recuerdo de la trucha sostiene interiormente la esperanza del niño y evita que el horror destruya del todo la capacidad de asombro y de fe en un orden bueno, justo y equilibrado. Las marcas de la trucha como “mapas y laberintos del mundo en su devenir” y la mención del “misterio” que “zumbaba” en aquellos lugares remiten a una dimensión sagrada. La creación aparece como portadora de un misterio divino, algo que se contempla más que se entiende<sup>6</sup>. En la cosmovisión de McCarthy, la imagen de la trucha induce a que naturaleza, tiempo y lenguaje se cruzan y revelan cómo el narrador entiende lo real como algo misterioso, valioso y en gran parte perdido, pero aún activo en la memoria y en los símbolos<sup>7</sup>.

Las reflexiones del padre y las experiencias vividas por el niño, que solo ha conocido esa distopía, lo convierten en un aspirante a un nuevo estado de conciencia, a una nueva manera de ser interior, de pensar y de leer el mundo, de hablar y obrar. El padre ha conducido al hijo a insertarse en un orden trascendente, dándole las herramientas para una nueva forma de ver el mundo que él no conoció.

Cuando McCarthy habla del “idioma sagrado despojado de sus referentes”, la trucha es uno de esos antiguos referentes sagrados, un fragmento de una naturaleza que otorgaba contenido concreto a palabras como belleza, vida, creación; al desaparecer, deja a esas palabras flotando, cargas de esperanza de realización. El lenguaje parece vaciarse, pero a través de la memoria todavía puede transmitir y reconstruir una verdad sobre lo que el mundo significó<sup>8</sup>. La trucha, vista así, marca el cruce entre lenguaje que se agota (porque ya no encuentra mundo al que referirse) y lenguaje que se vuelve casi litúrgico: nombrar esa trucha perdida es un acto de testimonio que intenta salvar algo de significado frente al silencio creciente<sup>9</sup>. “En su transcripción lapidaria de la desesperación más profunda, cercana a una inimaginable aniquilación total, este libro anuncia el triunfo de la palabra sobre la nada”<sup>10</sup>. Más allá del triunfo del lenguaje, es el triunfo de la esperanza encarnada en la inocencia del niño.

Gracias a mi hija Natalia, que me envió la edición original en inglés, pude leer este libro y reflexionar sobre el presente cargado de amenazas y sobre cuál debe ser el camino que debemos transitar. Descarté leerlo en español porque tradujeron el título como “La carretera”, borrando así el sentido casi místico del contenido. ☛

1 Ophélie Siméon, “Utopie, dystopie”. *La vie des idées*, 21/05/2020.

2 Sagrada Biblia. Libro de Isaías. Versión directa de lenguas originales (Nacar, Colunga, Cicognani). Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1964.

3 *The Road* <http://www.hopkinsandcompany.com/Books/The%20Road.htm>

4 “Carrying the fire is God present in the post-apocalyptic world.” <https://www.methodist.org.uk/documents/7909/epworth-review-gordon-leah->

5 “The Sacred Idiom Shorn of Its Referents”, *DIVA* portal <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1486589/FULLTEXT01.pdf>

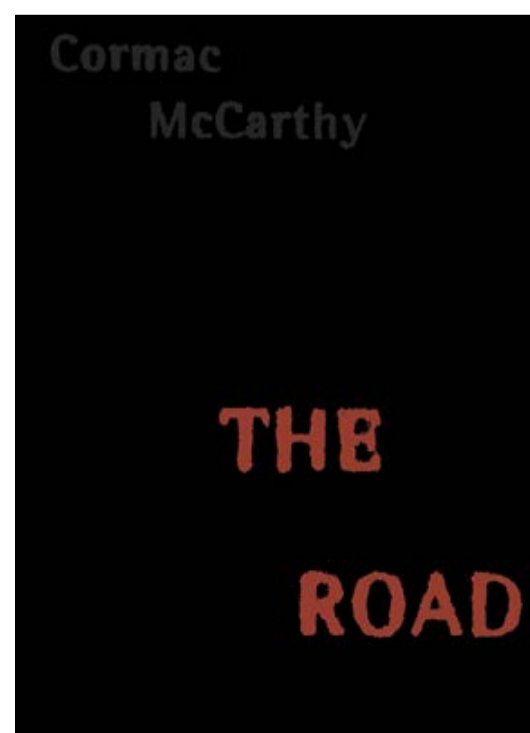
6 “The Sacred Idiom Shorn of Its Referents” <https://www.jstor.org/stable/26586312>

7 “The Trout in The Road”. <https://www.shmoop.com/study-guides/the-road-mccarthy/trout-symbol.html>

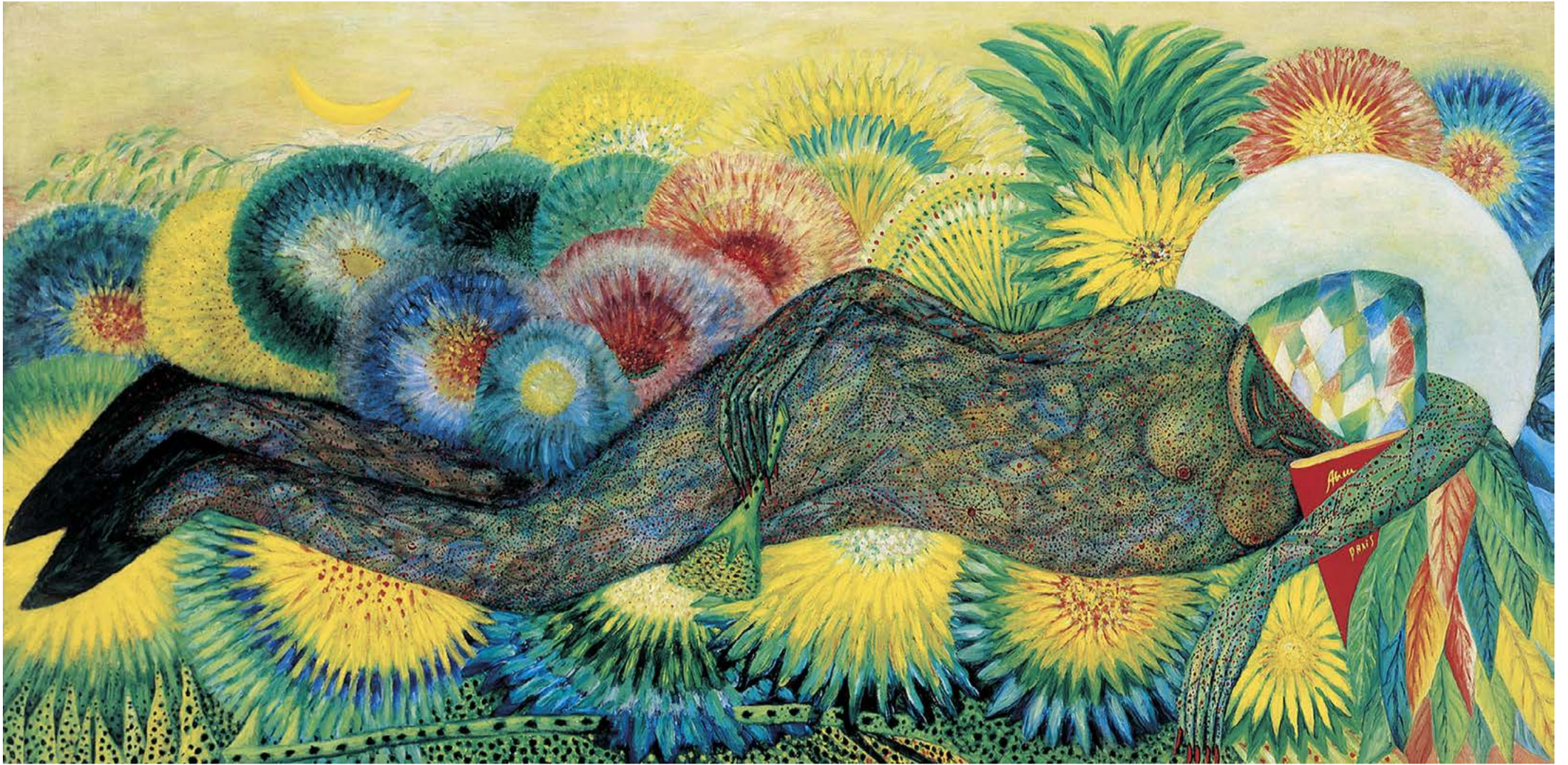
8 “The Frailty of Everything. Memory, Meaning and the Paradox”. <https://tidsskrift.dk/lev/article/view/112680>

9 “Cormac McCarthy’s *The Road*: A bleakly beautiful journey”. <https://scroll.in/article/864065/cormac-mccarthy-the-road-a-bleakly-beautiful-journey-across-a-devastated-american-wasteland>

10 Alan Cheuse, “*The Road*. McCarthy’s dark tale shine”, *Chicago Tribune*, 24/09/2006.



## ENSAYO &gt;&gt; DEL RE-LIGAR A OTROS



MUJER VEGETAL (C.1954) – MARIO ABREU / GALERÍA DE ARTE NACIONAL

# Las pequeñas bondades

“Son las personas corrientes las que llevan en sus corazones el amor por todo cuanto vive; aman y cuidan de la vida de modo natural y espontáneo”

HELENA ARELLANO MAYZ

*We have so little of each other, now.  
So far from tribe and fire.  
Only these brief moments of exchange.  
What if they are the true dwelling  
of the holy, these  
fleeting temples we make together when we say,  
“Here, have my seat,”  
“Go ahead — you first,” “I like your hat.”  
Small Kindnesses - Danusha Laméris*

*Tenemos tan poco el uno del otro, ahora.  
Tan lejos de la tribu y el fuego.  
Solo breves momentos de intercambio.  
Y si estos son la verdadera morada de lo sagrado,  
estos fugaces templos  
que juntos hacemos cuando decimos,  
“Aquí, tome mi asiento”, “Pase, usted primero”,  
“Me gusta tu sombrero”*

Hace unos días me encontré con la hermana de una excompañera de colegio. Al verme, me abordó para saludarme. “¿Cómo estás?”, le pregunté. “Me siento inútil”, contestó con un rostro apesadumbrado. “No digas eso”, repliqué, “tú con sonreírle a los demás das alegría”. Y, la hice sonreír.

Ella no estudió conmigo; sin embargo, desde siempre ha estado presente en lo que yo recuerdo como mi paisaje colegial, en las reuniones o en los encuentros, acompañaba a su hermana, mi compañera de salón. M. es algo diferente a las demás. Por decir, menos ágil que yo para los idiomas o para el escribir. Mas no por ello, menos necesitada de un otro con quien hablar. Ella suele buscar acercarse a saludar; así como yo, admito que mi mejor amigo es imaginario, a veces le hablo sola. Si de ella pueden pensar que tiene alguna deficiencia, pues que sepan que yo también tengo mis cojeras.

Una sonrisa puede parecer poca cosa. Y, a la vez, en el gesto desinteresado, el de una pequeña bondad, yace el meollo de ser humano.

A través de ese sonreír, compartido, he vuelto a pensar en una conferencia que escuché hace ya algún tiempo bajo el título: “¿Qué es aquello que nos re-liga?”. Precizando que no se trata del caldo común que nos liga, nos une, tal un pasado compartido, sino en aquello que nos re-liga, aquello con lo que podemos volver a tejer, anudar, lazos que nos reúnan.

“Los niños vienen de un Infinito. Al nacer, el mundo les impone un ‘universo finito’ que les proporciona cuadros de referencias. Sin embargo, no debemos dejar de respetar sus partes que vienen del Infinito”, le escuché a Éric Fiat, el filósofo conferencista. En cada hombre existe un fondo íntimo extranjero que nosotros no elegimos. Pues, nadie nos pregunta si queremos nacer, ser, cuándo, dónde, las circunstancias que nos tocan, la familia, la lengua, la cultura, el co-

lor de piel, el género, la creencia, en fin, todo aquello que constituyen los parámetros de referencia que se imponen al nacer. La pregunta que surge es: ¿existe algo alienante al estar “ligados” a aquello que no hemos elegido?

En la capacidad de decir no a lo “no elegido” se ejerce la libertad de decir sí. El sí es libre si podemos decir no. Una alianza implica independencia, si no se trata de una adhesión. Al mismo tiempo es imposible negarlo todo. Ser un negativista absoluto. Dejar la sociedad por ser eremita. Ese hombre eremita en algún momento siente hambre, sueño, sed, siente el llamado de su naturaleza humana. Se debe, entonces, convertir en asceta. Sin embargo, al quedar reducido a sus pensamientos se da cuenta de que él tampoco eligió su lengua, el idioma en el que piensa. Debe optar por ser silencioso. Y cuando se pregunta: ¿estoy al origen de mi ser? Entonces, si para él Dios no existe, vislumbra un acto de libertad suprema: el suicidio. ¿Pero qué es la libertad de un cadáver? Hay que ser para ser libre.

El negativista nos enseña que efectivamente no nos podemos “desligar” de aquello que no elegimos..., pero siempre queda la libertad a nuestras “lealtades”, a las determinaciones que no elegimos, aquello con lo que sí decidimos quedarnos de todo lo que llegó por azar. “El amor es un azar al que el corazón dijo: sí”.

Desde la Ilustración se nos llama a la “emancipación” de los vínculos, los lazos que se suponen cadenas, aquello que no le permite al hombre ser sí mismo. Emancipación viene de: “levantar la mano que toma”. Esto remite a cuando, en los mercados romanos, era suficiente que un hombre libre le pusiera la mano a un esclavo para que fuese considerado suyo. Por otra parte, necesitamos que otros nos tiendan la mano para ayudarnos a ser. El yo despierta por la gracia del tú.

Cuando meditamos si estamos ligados a lo local vs lo universal, Fiat mencionó que Kant en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* consideró la polis del cosmos, una república de orden “humana”. Siendo la humanidad una, debería de haber un solo Estado. Sin embargo, el filósofo alemán observó que el sentimiento de pertenencia local es importante para el hombre. Llega a pensar que, si se abolieran todas las fronteras, el ser humano se sentiría “perdido en lo ilimitado”. Por lo que concluye que el vínculo necesario para el hombre a su lugar de nacimiento, familia, y demás, no debería permitirle olvidar su vínculo a la humanidad entera.

Al abordar el “amor” que nos religa a un lugar, nación, patria, surge la diferencia entre patriotismo y nacionalismo. El amor a “lo de uno” y odio a “lo otro”. El conferencista acentuó que para hablar de amor es útil usar el griego, a pesar de que los franceses se tilden tan conocedores, cuando se refieren a la materia amorosa. Ellos, así como en castellano, solo tienen un verbo: *amar*. Mientras que en griego se hace la

distinción de los diferentes sentimientos: *eros*, *philia*, *agape*.

El *eros*, en el deseo, jerarquiza, discrimina y llama a un vínculo exclusivo. La *philia* también discrimina, requiere constatar la “amabilidad” moral del otro, la reciprocidad, para que haya amistad. Queda como único sentimiento que puede acercarse a lo universal: el *agape*, el amor al prójimo de la cristiandad. El *agape* llama a amar aun cuando el otro me disgusta, y no es amable. Es un sentimiento en el que se sale de la dialéctica prosaica del “dar por recibir” para entrar en la esfera “poética del don”. En la *poiesis*, que significa creación, se pasa de la lógica de la equivalencia y nos acercamos a sobreabundancia del dar.

Así llegó al meollo, a lo sencillo que nos re-liga, las *pequeñas bondades*. Noción que Fiat dijo extraer de *Vida y destino* de Vassili Grossman. Dar lo pequeño es aquello que nos puede re-ligar a otros. Más allá de la noción de bien, “es la bondad particular de un individuo hacia, otro, es una bondad sin testigos, pequeña, sin ideología. Podríamos denominarla bondad sin sentido. La bondad de los hombres al margen del bien religioso y social. Pero si nos detenemos a pensarlo, nos damos cuenta de que esa bondad sin sentido, particular, casual, es eterna”.

Pasados casi dos años de haber escuchado esta conferencia, busco como “sostener intelectualmente” mis palabras a M.: “No eres inútil al sonreírle a los demás”. Fue un llamado a encontrar en el *gesto sencillo*: un puente hacia ese otro que ella y todos necesitamos.

Leo en las palabras de Vassili Grossman: “El bien no está en la naturaleza, tampoco en los sermones de los maestros religiosos ni de los profetas, no está en las doctrinas de los grandes sociólogos y líderes populares, no está en la ética de los filósofos. Son las personas corrientes las que llevan en sus corazones el amor por todo cuanto vive; aman y cuidan de la vida de modo natural y espontáneo. Al final del día prefieren el calor del hogar a encender hogueras en las plazas.

Así, además de ese bien grande y amenazador, existe también la bondad cotidiana de los hombres. Es la bondad de una viejecita que lleva un mendrugo de pan a un prisionero, la bondad del soldado que da de beber de su cantimplora al enemigo herido, la bondad de los jóvenes que se apiadan de los ancianos, la bondad del campesino que oculta en el pajar a un viejo judío. Es la bondad del guardia de una prisión que, poniendo en peligro su propia libertad, entrega las cartas de prisioneros y reclusos, con cuyas ideas no congenia, a sus madres y mujeres [...]. Esa bondad, esa absurda bondad, es lo más humano que hay en el hombre, lo que le define, el logro más alto que puede alcanzar su alma. Esta bondad es muda y sin sentido. Es instintiva; ciega [...]. Es fuerte mientras es muda, inconsciente y sin

sentido, mientras vive en la oscuridad viva del corazón humano, mientras no se convierte en instrumento y mercancía en manos de predicadores, mientras que su oro bruto no se acuña en moneda de santidad. Es sencilla como la vida [...]. Pero, perdida la fe en el bien, comencé a dudar también de la bondad. Me da pena su impotencia. ¿Para qué sirve entonces? No es contagiosa. Me pareció que era tan bella e impotente como el rocío. ¡La bondad es fuerte mientras es impotente! Si el hombre trata de transformarla en fuerza, languidece, se desvanece, se pierde, desaparece. Ahora veo la auténtica fuerza del mal. Los cielos están vados. El hombre está solo en la Tierra.

¿Cómo sofocar, pues, el mal? ¿Con gotas de rocío vivo, con bondad humana?

No, esa llama no puede apagarse ni con el agua de todos los mares y las nubes, no puede apagarse con un pobre puñado de rocío recogido desde los tiempos evangélicos hasta nuestro presente de hierro...

Así, habiendo perdido la esperanza de encontrar el bien en Dios, en la naturaleza, comencé a perder la fe en la bondad.

Pero cuanto más se abren ante mí las tinieblas del fascismo, más claro veo que lo humano es indestructible y que continúa viviendo en el hombre, incluso al borde de la fosa sangrienta, incluso en la puerta de las cámaras de gas.

Yo he templado mi fe en el infierno. Mi fe ha emergido de las llamas de los hornos crematorios, ha traspasado el hormigón de las cámaras de gas. He visto que no es el hombre quien es impotente en la lucha contra el mal.

En la impotencia de la bondad, en la bondad sin sentido, está el secreto de su inmortalidad. Nunca podrá ser vencida.

Cuanto más estúpida, más absurda, más impotente pueda parecer, más grande es. ¡El mal es impotente ante ella! Los profetas, los maestros religiosos, los reformadores, los líderes, los guías son impotentes ante ella. El amor ciego y mudo es el sentido del hombre.

La historia del hombre no es la batalla del bien que intenta superar al mal. La historia del hombre es la batalla del gran mal que trata de aplastar la semilla de la humanidad. Pero si ni siquiera ahora lo humano ha sido aniquilado en el hombre, entonces el mal nunca vencerá”.

Yo he retornado en estos días a un país desvinculado, desgarrado, descompuesto, donde aún prevalece la maldad contra aquel que disiente. En mi quehacer, también, muchas veces, me siento “inútil”. Hago libros de artista que no aportan mucho en la “reconstrucción” de un país. Opto, entonces, por regresar al teclado prendada de la noción de las *pequeñas bondades*, de la bondad sin testigos, sin sentido, sin propósito de interés, esos gestos cotidianos, anodinos, como una sonrisa o un agradecer mirando a otro a los ojos. Agradecer a ese otro tan lejano a mí, en su historia y circunstancias, me ayuda a no olvidar mi humanidad. Recordar lo “eterno” que yace en la semilla de la pequeña bondad. *La verdadera morada de lo sagrado, el fugaz templo que hacemos juntos* durante un encuentro furtivo, con una simple palabra de aliento, un gesto, una sonrisa. He allí aquello que nos re-liga, a los hombres, ayer, hoy y siempre. ☺

i *Vida y destino*, Vassili Grossman, Galaxia Gutenberg  
ii Arteletrasumartinblogspot.com, Vassili Grossman

## ENSAYO &gt;&gt; LITERATURA Y CRISTOLOGÍA



EL CUERPO DE CRISTO MUERTO EN LA TUMBA (1520-1522) – HANS HOLBEIN / KUNSTMUSEUM BASEL

# Una lectura cristológica de Dostoyevski

“Pero es en *El idiota* donde Dostoyevski intenta lo más audaz: crear un personaje que encarne a Cristo. El príncipe Myshkin no es un símbolo, ni una alegoría, ni un moralista. Es un ser humano que ama con una transparencia dolorosa. Su presencia revela, sin acusar, las oscuridades ajenas: la envidia, la violencia, la hipocresía, el deseo. Myshkin es el Cristo posible en la historia humana y, por lo mismo, el Cristo condenado. Su fracaso no significa que Cristo sea imposible: muestra que el mundo no soporta la inocencia”

## ISRAEL CENTENO

A Camila, mi hija

*Crear que no hay nada más hermoso, más profundo, más entrañable, más razonable, más valiente y más perfecto que Cristo; y me digo con un amor celoso no solo que no hay nada, sino que no puede haber nada. Es más: si alguien me probase que Cristo está fuera de la verdad, y que la verdad estuviera fuera de Cristo, entonces preferiría quedarme con Cristo antes que con la verdad.*

F. Dostoyevski, Carta a N. D. Fonvizina, 1854

### El rostro que sostiene la oscuridad

I  
Para comprender a Dostoyevski en toda su hondura, hay que empezar por aquel credo escrito en Siberia, cuando el escritor se encontraba reducido a lo esencial: frío, miseria, humillación y un pequeño Evangelio guardado como último refugio. Allí afirma que no existe nada más hermoso, profundo, razonable, valiente y perfecto que Cristo, y que si la verdad estuviera fuera de Él, preferiría quedarse con Cristo antes que con la verdad. Esa frase, nacida de un presidio y no de una cátedra, revela la verdad central de su vida: la fe no le llegó por comodidad, sino por choque, por abismo, por necesidad existencial. Ese credo no es un argumento: es un descubrimiento. Y ese descubrimiento será el eje dramático de toda su obra madura: un Cristo que no se demuestra, sino que se vuelve imprescindible.

II  
En *Crimen y castigo*, esa intuición adquiere forma narrativa. El Cristo de Siberia –aquel en quien la verdad se vuelve rostro– reaparece en la figura de Sonia, no como doctrina sino como presencia. Raskólnikov intenta fundar la verdad en un cálculo frío sobre la vida humana y termina enfrentando el desastre moral. La conversión no sucede cuando entiende algo, sino cuando alguien lo mira con misericordia. Sonia no argumenta: ama. Y en ese amor, que repite en voz temblorosa la resurrección de Lázaro, Cristo vuelve a entrar en la historia. Para Dostoyevski, Cristo es siempre una persona que se acerca al sufrimiento humano desde abajo. Sonia es el primer gran intento de encarnar, literariamente, al Cristo del credo: una verdad que no humilla al culpable, sino que lo hace capaz de volver a ser humano.

III  
En *Los demonios*, esa verdad se vuelve combate. Aquí aparece el reverso del credo: la vida humana cuando Cristo es expulsado. Dostoyevski muestra con una claridad casi profética que la negación de Cristo no produce libertad, sino nihilismo. Stavrogin es la imagen del hombre que ha perdido su centro; Kirílov, la del hombre que quiere ocupar el lugar de Dios; Shigaliyov, la del que convierte la razón en tiranía. El mal no surge como monstruo sobrenatural, sino como lógica sin misericordia. Si en *Crimen y castigo* Cristo salva, en *Los demonios* su ausencia destruye. La frase del credo –“me quedaría con Cristo antes que con la verdad”– se ilumina por contraste: la verdad sin Cristo se convierte en fanatismo, en destrucción, en ideología. La novela entera es una demostración narrativa de lo que ocurre cuando la verdad deja de ser un rostro para convertirse en un proyecto.

### IV

Pero es en *El idiota* donde Dostoyevski intenta lo más audaz: crear un personaje que encarne a Cristo. El príncipe Myshkin no es un símbolo, ni una alegoría, ni un moralista. Es un ser humano que ama con una transparencia dolorosa. Su presencia revela, sin acusar, las oscuridades ajenas: la envidia, la violencia, la hipocresía, el deseo. Myshkin es el Cristo posible en la historia humana y, por lo mismo, el Cristo condenado. Su fracaso no significa que Cristo sea imposible: muestra que el mundo no soporta la inocencia. Myshkin revela que la belleza sin poder –la belleza humilde– es insostenible para quienes viven bajo la lógica de la fuerza o del cálculo. En este sentido, *El idiota* es la novela más teológica de Dostoyevski: un experimento sobre qué ocurriría si Cristo caminara entre nosotros sin la protección del mito. Lo que descubre es devastador y profundamente cristiano: la luz no es rechazada por sus errores, sino por su pureza. Myshkin es la confirmación literaria del credo: si Cristo es lo más perfecto, también es lo más vulnerable en un mundo que se ha acostumbrado a la dureza.

### V

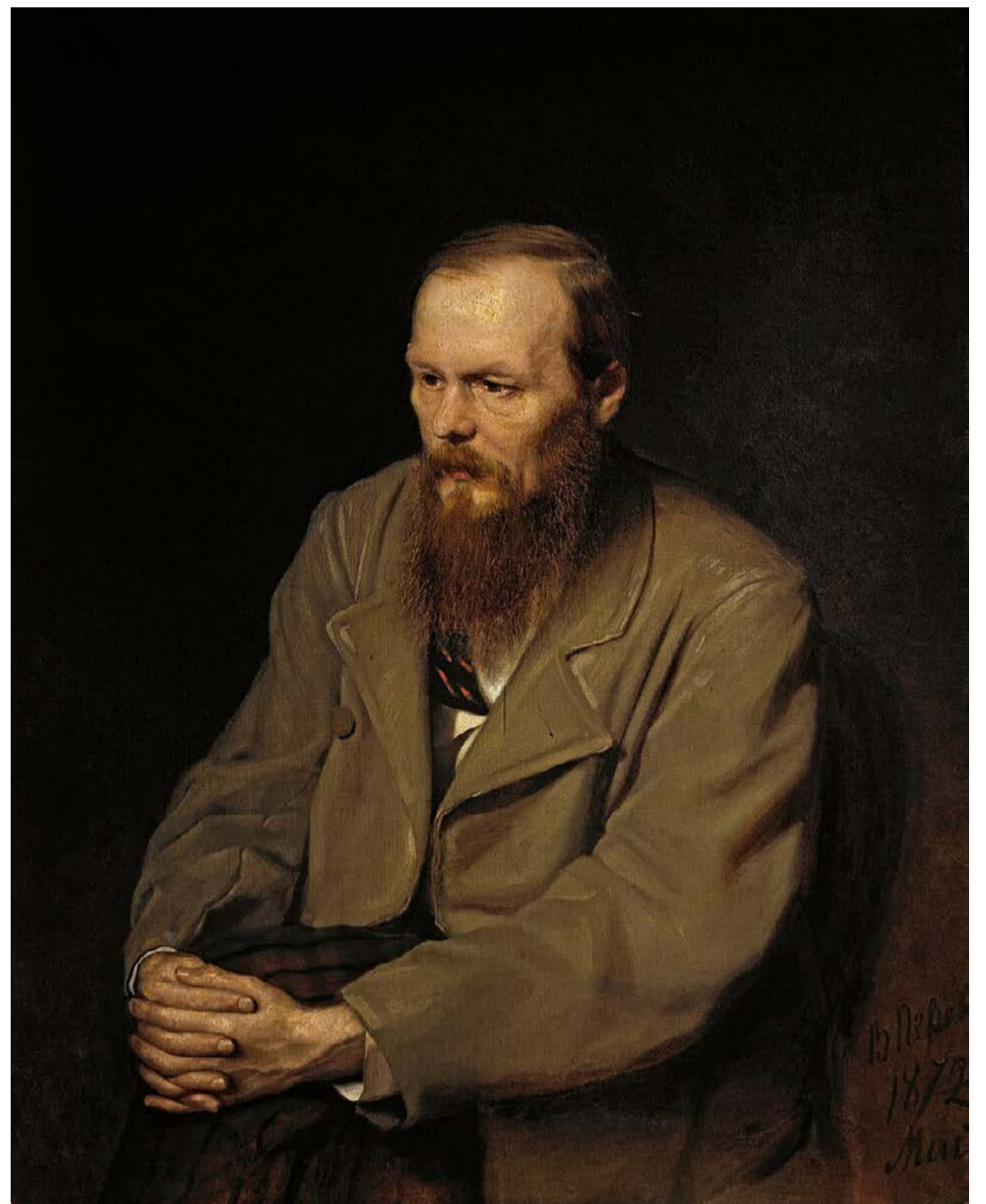
En *Los hermanos Karamázov*, el credo alcanza su forma más plena. Si Myshkin encarna la pureza de Cristo, Alyosha encarna su misericordia madura, su capacidad de sostener a otros desde la mansedumbre. Iván representa la protesta metafísica contra Dios y es la voz más inteligente que jamás haya cuestionado el cristianismo. Su rebelión se basa en la compasión: no soporta el sufrimiento de los inocentes. Es un Job sin esperanza. Frente a él, la respuesta no es una teoría, sino un gesto: el beso del Cristo silencioso en la leyenda del Gran Inquisidor. Ese beso es el corazón de la cristología dostoyevskiana: Cristo vence no por poder, sino por mansedumbre. Su respuesta a la razón desgarrada de Iván es un acto de amor que no explica, pero que salva. En esa escena, Dostoyevski declara que la verdad absoluta no se impone por fuerza, sino por cercanía.

### VI

Visto en conjunto, Dostoyevski no escribió tratados teológicos, sino revelaciones dramáticas. Su cristología no es académica: es narrativa. Cristo aparece como una presencia que ilumina, transforma, juzga sin condenar, sufre con el que sufre, obliga a mirar la propia oscuridad, y ofrece siempre un camino hacia la luz. El credo de Omsk fue solo la primera intuición; sus novelas son la prueba. Cada una, desde un ángulo distinto, sostiene la misma convicción: la verdad no puede ser impersonal. Si no tiene un rostro, destruye; si lo tiene, salva. Y ese rostro –humano, frágil, luminoso, paciente, humilde– es Cristo.

### VII

Por eso, para Dostoyevski, quedarse con Cristo antes que con la verdad no es una renuncia a la verdad, sino el reconocimiento de que, sin Cristo, la verdad se vuelve inhumana. Cristo es la verdad que puede ser vivida. La única lo suficientemente compasiva para sostener al pecador, lo suficientemente valiente para cargar con el mal, y lo suficientemente humana para no destruir a quienes se acercan a ella. En esa visión, todas las novelas de Dostoyevski se unen en un mismo gesto: mostrar que el corazón humano, herido y contradictorio, solo encuentra descanso en un amor que entiende su herida.



FIÓDOR DOSTOIEVSKY (1872) – VASILY PEROV / TETRYAKOV GALLERY

Myshkin, Sonia, Alyosha, Zósima son variaciones de ese amor. Y en cada uno de ellos se escucha, como eco profundo, la frase del presidio: Cristo es lo más perfecto. Cristo es la verdad que puede abrazar. Cristo es el rostro que sostiene la oscuridad sin dejar de ser luz.

### Epílogo: el Cristo de Holbein y el temblor de Myshkin

Hay una imagen que Dostoyevski llevó clavada en la sangre durante toda su vida: *El cuerpo de Cristo muerto* de Hans Holbein. Lo vio en Basilea, y su reacción fue casi física, como si el cuadro lo hubiese arrojado al centro mismo de la duda. No es un Cristo dormido ni sereno: es un cadáver rígido, hinchado, derrotado por la materia. No hay rastro de resurrección en esa tabla; solo la exactitud implacable de la carne vencida por la muerte. Dostoyevski quedó tan perturbado que temió que la visión le provocara un ataque; y no era metáfora, era vértigo espiritual.

Ese cuadro reaparece en *El idiota* no como decoración narrativa, sino como detonante teológico. Myshkin lo contempla y dice, con una mezcla de horror y reverencia: “Ese cuadro podría hacer perder la fe a cualquiera”. No porque niegue a Cristo, sino porque lo revela sin gloria. El cadáver de Holbein es la objeción visual más radical contra el credo de Omsk. Si Cristo está muerto así –sin luz, sin esperanza,

sin milagro– ¿qué queda del rostro perfecto?

Pero Dostoyevski no se detiene allí. La verdadera pregunta no es si el cuadro destruye la fe, sino si la transforma. Myshkin, que encarna la transparencia de Cristo, ve allí no solo la brutalidad del final, sino la profundidad de la entrega. El Cristo de Holbein es Cristo reducido a objeto: un cuerpo, un peso, un residuo de humanidad. La fe, entonces, debe pasar por ese realismo extremo. No puede saltarlo. Debe atravesar el cadáver.

Holbein obliga a la fe a despojarse de toda estética dulce.

Obliga a ver que la redención no empieza con un triunfo, sino con un despojo.

Obliga a reconocer que la resurrección solo tiene poder si la muerte fue absoluta.

En ese sentido, el temblor de Myshkin es el temblor de Dostoyevski, y quizá el nuestro: ¿cómo unir este cadáver con el Cristo del credo?

La respuesta, para Dostoyevski, es esta: si Cristo venció la muerte, tuvo que descender hasta la forma más cruda de la muerte.

Si su belleza es perfecta, debe incluir incluso lo que no tiene forma.

Si su amor es total, debe abrazar también lo que la humanidad rechaza.

El cadáver de Holbein no desmiente el credo. Lo lleva a su límite

Y en ese límite, donde la carne ya no promete nada, la fe se vuelve un acto puro, una adhesión sin reservas a un Dios que aceptó ser cosa, peso, materia vencida.

Allí, donde la belleza se desintegra, la verdad se revela más honda.

Por eso Myshkin tiembla: no porque el cuadro destruya la fe, sino porque la vuelve imposible de fingir.

Holbein exige una fe que pueda mirar a la muerte a los ojos sin mentirle. Y solo la fe en Cristo –justo Cristo, y no otro– puede sobrevivir a ese cadáver.

El rostro perfecto que sostiene la oscuridad debe, necesariamente, haber sido abandonado allí.

En esa rigidez.

En esa derrota.

En ese silencio sin gloria.

Y desde ese silencio, resucitar. ©

“

La verdadera pregunta no es si el cuadro destruye la fe, sino si la transforma”

MEMORIA &gt;&gt; UMBERTO ECO (1932-2016)

# Umberto Eco: periplo por Venezuela y otros apuntes

**MARÍA DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO<sup>1</sup>****Milán, Piazza Castello 13,  
19 de febrero 2016**

Hace justo ahora diez años decenas de flores amancieron en la puerta del elegante edificio que albergaba, en su segunda planta, el "Studio UE". Atesoraba aquel inmueble milanés una inmensa biblioteca laberíntica, con estanterías en niveles, a la que su dueño había bautizado como "Bibliotheca semiologica curiosa, lunatica, magica et pneumatica". Coleccionaba ejemplares raros, desde códices medievales hasta valiosas obras incunables e impresas en los siglos XVI al XIX, incluyendo un ejemplar autografiado por James Joyce de la primera edición de su *Ulysses*. Tenía 84 años y a muchos les tomó por sorpresa porque no se había hecho público el cáncer de páncreas que padecía. "È morto lo scrittore Umberto Eco. Ha modernizzato la cultura italiana", tituló el *Corriere della Sera*.  
32 años atrás...

**Caracas, Complejo Cultural Teresa  
Carreño, 28 de junio de 1994**

Todas las localidades de la sala Ríos Reyna se llenaron a rebosar, unas 2.500. Los asistentes hicieron una larga cola para entrar al recinto. La conferencia iba a celebrarse originalmente en el Ateneo de Caracas pero la demanda de asistencia superó todas las expectativas por lo que hubo que buscar un espacio con mayor aforo. La Fundación para las Artes y la Cultura – Fundarte, a través de su Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas, contaba con un célebre invitado. La iniciativa había sido de su entonces director, Tulio Hernández, que había logrado traer a este lado del Atlántico a uno de los más afamados intelectuales del momento. Venía a impartir una conferencia en el marco de un ciclo en el que participaron, además, otros grandes pensadores. El acto contó con traducción simultánea y con programa impreso de mano. La entrada era libre y gratuita... cultura accesible y de alto nivel en la Venezuela de aquellos tiempos. El invitado era Umberto Eco y habló de "Personajes imaginarios y ciudades reales" a través de notables intersecciones entre ficción, realidad y sus significados. Durante su visita a Caracas, Eco conoció la Universidad Central de Venezuela y admiró el mural cóncavo de Fernand Leger ubicado en plaza cubierta del Rectorado. También reparó en las nubes flotantes de Calder del Aula Magna y alabó, expresamente, el marco conjunto de la Ciudad Universitaria diseñada por Carlos Raúl Villanueva. Fue agasajado por unos y por otros, visitó la maravillosa Librería Ludens y, en busca de lo común y corriente, comió en una tasca en La Candelaria fingiendo ser un turista italiano cualquiera.

**Maracaibo, Centro de Bellas Artes,  
29 de junio de 1994**

En su más temprana juventud Umberto Eco había leído todas las novelas de aventuras del escritor italiano Emilio Salgari. En el *Corsario Negro* aparecía referenciada Maracaibo, lugar al que el señor de Ventimiglia, Emilio di Roccanegra, viaja ya como pirata para vengar la muerte de su hermano a manos del gobernador de la ciudad. Los filibusteros de La Tortuga habían quedado grabados a fuego en su memoria literaria, así que tenía interés en conocer aquellos espacios tropicales de ficción. Sombrero de ala, Eco paseó aun sin su bastón por la ciudad recordando aquellos corsarios de tierras calientes. De hecho, al parecer la visión del lago de Maracaibo le aportó inspiración para finalizar su novela *La isla del día de antes* que aparecería a finales de ese mismo año. De nuevo tuvo un enorme éxito de público con la conferencia que dictó bajo el título "Los límites de la interpretación".

**San Rafael de Mucuchíes,  
30 de junio de 1994**

El siglo XX dio la entrada con el nacimiento en 1900 de Juan Félix Sánchez, uno de los artistas más originales y polifacéticos de las artes plásticas en Latinoamérica. Nació en el corazón del Páramo y desde allí construyó un universo propio con expresión en la arquitectura, el muralismo y otras manifestaciones pictóricas, escultura y la talla, tejidos y tapices y piezas de carácter utilitario. Umberto Eco pidió a sus anfitriones conocer a esa especie de anacoreta que era Juan Félix Sánchez. Había quedado fascinado con sus construcciones de piedra, madera y barro, elaboradas con técnicas tradicionales-artesanales, en una obra no institucionalizada integradora de lo popular con lo religioso. El encuentro duró entre diez y quince minutos dominados, sobre todo, por el

"Umberto Eco pidió a sus anfitriones conocer a esa especie de anacoreta que era Juan Félix Sánchez. Había quedado fascinado con sus construcciones de piedra, madera y barro, elaboradas con técnicas tradicionales-artesanales, en una obra no institucionalizada integradora de lo popular con lo religioso. El encuentro duró entre diez y quince minutos dominados, sobre todo, por el silencio. Sánchez le preguntó si era italiano y le envió saludos al papa. En su lecho de enfermo, el artista ya muy envejecido se quedó adormilado; Eco salió sin hacer ruido de la habitación para no despertarle"



UMBERTO ECO / ©VASCO SZINETAR

silencio. Sánchez le preguntó si era italiano y le envió saludos al papa. En su lecho de enfermo, el artista ya muy envejecido se quedó adormilado; Eco salió sin hacer ruido de la habitación para no despertarle. Cuenta Tulio Hernández, su principal anfitrión en aquel periplo, que al momento de la despedida en el Aeropuerto de Maiquetía le preguntó a Umberto Eco qué era lo que más le había impresionado de este viaje a Venezuela. Él le contestó sin titubear que había sido la visita a Juan Félix Sánchez en el páramo merideño, a quien definió como un genio.

**Mérida, Universidad de Los Andes,  
1 de julio de 1994**

El programa de la visita incluía tres actos: una recepción en el Rectorado, un encuentro con académicos en la Facultad de Humanidades y Educación en el Campus de Liria y un acto central en el Aula Magna. En esta ocasión la conferencia se titulaba "La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea". En la misma Eco hizo un recorrido por una de sus reflexiones recurrentes sobre cultura occidental: la aspiración a una lengua perfecta, originaria y adánica, pérdida tras la confusión de la Torre de Babel.

**Salto en el tiempo...**

La primera vez que escuché hablar de Umberto Eco era yo muy joven y fue gracias a mi querida Gioconda Espina, profesora de la Universidad Central de Venezuela. Creo, si no me equivoco, que transcurría el año 1986. Gioconda recomendó efusivamente en clase la novela *El nombre de la Rosa* (1980), obra que daría a Eco fama internacional con su traducción a más de cuarenta idiomas y millones de copias vendidas. Compré de inmediato el libro en los pasillos de Ingeniería y lo leí con voracidad, quedando atrapada en

aquel fascinante *thriller* detectivesco de la Edad Media protagonizado por Guillermo de Baskerville, fraile franciscano, y por el joven novicio Adso de Mel. Umberto era un experto medievalista. Aquella serie de asesinatos en una abadía italiana, con secretos escondidos en una biblioteca prohibida, me pareció una obra excepcional.

Después Umberto Eco y su brillante producción teórica formaron parte de mi vida académica, no siendo yo una excepción porque su obra ha sido siempre referencia obligada para quienes investigan en el ámbito de la comunicación. ¡Cuánto debemos en mi opinión a sus *Apocalípticos e integrados* (1964) y a *La estructura ausente* (1968)! Cuando hice mi tesis doctoral sentí profundo agradecimiento en especial por su *Tratado de semiótica general* (1975). Allí Eco resolvía con enorme clarividencia problemas que me atormentaban entonces estudiando imágenes situadas en esa frontera entre la Edad Media y la Modernidad: el juicio de semejanza entre la imagen y su referente se pronuncia en función de criterios de pertinencia establecidos social y culturalmente. Los seres humanos vemos e interpretamos de acuerdo a modelos estereotipados preexistentes y transmitidos. Mi investigación no utilizaba como metodología la semiótica pero el Professore me dejaba sus claves. Ver es haber visto...

**Sevilla, Universidad de Sevilla,  
18 de febrero de 2010**

La Universidad de Sevilla dispone de un reglamento específico sobre concesión de doctorados *honoris causa* que estipula que quienes lo reciben sean "personalidades excepcionalmente cualificadas en los ámbitos académico, científico, artístico, cultural, social o político". La iniciativa de proponer a Umberto Eco fue promovida en aquella ocasión desde la Facultad de Comu-

nificación, en la que imparto docencia desde hace más de veinte años. El espacio más solemne de la universidad hispalense, su Paraninfo, acogió aquel día el acto de investidura. Ese día soleado, Eco, ataviado con toga y birrete, recibió todos los elementos característicos de este acto cargado de simbolismo. Así, el rector le hizo entrega del libro de la Ciencia, de la medalla doctoral, del birrete laureado (en este caso gris, color de los estudios en Comunicación), del anillo académico y de los guantes blancos. La *laudatio* introductoria estuvo a cargo del catedrático Manuel Ángel Vázquez Medel, que le definió como el "último gran humanista europeo" destacando su capacidad integradora de la erudición medieval y la cultura contemporánea y su enorme aportación como teórico de la comunicación y como novelista. Umberto Eco habló con profunda sabiduría de libros, cultura y memoria, pasando por Internet, por la crisis del periodismo y por la necesidad de pensamiento crítico para ser libres. Esta máxima distinción universitaria vino a sumarse a los otros más de treinta doctorados *honoris causa* de distintas universidades que el insigne Eco recibió a lo largo de su vida.

**Sevilla, dieciséis años más tarde, 2026**

Ha pasado una década desde el fallecimiento de Umberto Eco. Había nacido en la ciudad piamontesa de Alessandria en 1932, hijo de Giulio y de Giovanna. Aquel 19 de febrero sus admiradores colmaron la entrada de su edificio de flores en recuerdo de ese hombre que lo sabía todo..., de ese intelectual total al que le agradeceremos siempre su trabajo y obra. ☉

<sup>1</sup> Catedrática de la Universidad de Sevilla. Consejera del Consejo Audiovisual del Andalucía. X @marramirez - IG @marramirez0

LECTURAS &gt;&gt; NARRADORES DE AMÉRICA LATINA

# Al oeste del Edén. Sobre *El rehén* de Gabriel Mamani Magne

"El de Mamani es un humor tímido y honesto, que en mi insolencia caribeña me atrevería a tildar más bien como *andino*; un humor tal vez involuntario, a través del cual ofrece a su terruño una mirada inquisitiva y sin embargo nunca exenta de ternura"

GABRIEL PAYARES

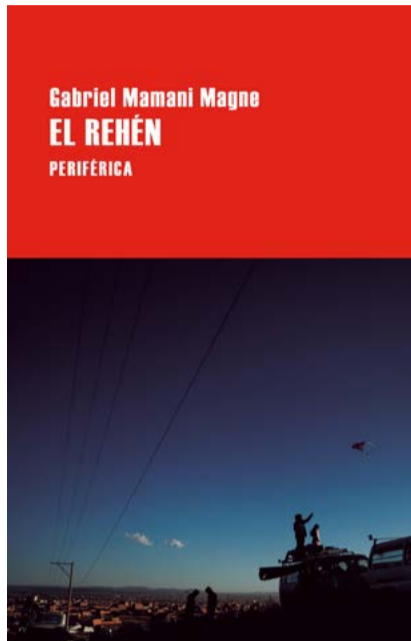
Quiero empezar estos breves apuntes sobre la novela que esta noche nos convoca leyendo un fragmento de *Al este del Edén*, la obra cumbre del novelista estadounidense John Steinbeck, en donde se explica el final de la infancia en los siguientes términos:

"Cuando un niño comprende a los adultos -cuando por primera vez se abre paso en su solemne cabecita la

noción de que los adultos no tienen inteligencia divina, ni juicios siempre sabios, ni razonamientos verdaderos y decisiones justas- entonces su mundo se hunde en el pánico y la desolación. Los dioses han caído y no existe ya seguridad posible. Y si algo es cierto respecto de la caída de los dioses, es que estos no caen de a poco, sino que se estrellan y colapsan o se hunden para siempre en una ciénaga vercosa. Reconstruirlos es un trabajo tedioso, pues nunca vuelven a brillar, y el mundo de los niños jamás vuelve a ser el mismo".

La novela de Steinbeck, como se sabe, gira en torno a la naturaleza del mal, comprendida en los términos del idealismo anglosajón, y a la lucha perenne del ser humano por domarla. Un abordaje moral que bien podría resultarle naif a un lector latinoamericano contemporáneo, pero que a la vez constituye una invitación a explorar las crueldades de nuestra época y nuestra cultura. Invitación a la que el narrador boliviano Gabriel Mamani (La Paz, 1987) parece responder con una velada sonrisa.

Lo digo así porque, al igual que en su novela anterior, *Seúl, Sao Paulo* (Periférica, 2019), en *El rehén* (Dum Dum Editora, 2021) plantea una suerte de *bildungsroman* -novela de formación- de las clases populares bolivianas, en que la crueldad, el egoísmo y la injusticia constituyen eventos inherentes a la vida cotidiana, a los



que se hace frente sin solemnidades ni dramatismos, a menudo mediante una dosis necesaria de humor. El de Mamani es un humor tímido y honesto, que en mi insolencia caribeña me atrevería a tildar más bien como *andino*; un humor tal vez involuntario, a través del cual ofrece a su terruño una mirada inquisitiva y sin embargo nunca exenta de ternura.

Este retrato boliviano insiste en tres aspectos fundamentales: la música (cumbia, chicha, merengue, en ocasiones el k-pop), el fútbol (la liga boliviana, los equipos del mundial, la partida que juegan los jóvenes en el patio) y una cierta precocidad sexual, propia

de las infancias que culminan muy antes de tiempo. Todo esto proyectado sobre el telón inexorable del racismo, del cuestionamiento constante respecto a qué significa ser boliviano, pues, como suele ocurrir, con el nombre de Bolivia se puede hacer alusión al mismo tiempo a distintos países.

Tal y como en la cita de Steinbeck, la premisa de *El rehén* gira en torno a la caída en desgracia de un padre: el Chuño Yupanqui, autobusero y antiguo futbolista derrotado por la vida, quien ante un apuro económico -ha malogrado en una riña de bar a un colega y se ve exigido a pagar los gastos de su hospitalización- decide fingir el secuestro de sus dos hijos para obligar a su exesposa a producir diez mil dólares de rescate. Un ardid con tintes de venganza amorosa en el que Cristian, su hijo mayor y el narrador del relato, se ve obligado a participar, fingiendo un llanto torpe en la llamada telefónica extorsiva: "[Estamos] Bien, mamá, hemos comido pollo" es lo primero que se le ocurre decirle.

Pero si en la novela de formación tradicional la figura del padre encarnaba los valores sociales a desafiar por el protagonista en su camino singular hacia la autorrealización, el Chuño Yupanqui se muestra desde el comienzo como alguien que ha perdido su lugar en el mundo: sin su carrera deportiva, ni sus pasiones políticas revolucionarias, ni su matrimonio, "Papá es el [volcán] Illimani sin la vaina poética. Frío, grandote, colli-

ma, distante. Papá es la anticumbia". Así lo describe el narrador. Y en ese sentido, su caída steinbeckiana no contiene el colapso de un orden que se asumía como perfecto, sino el fracaso de un plan de resarcimiento, de un eventual ajuste de cuentas con la vida. Con la plata del rescate, promete el padre, les comprará a sus hijos una PlayStation original. Y sus falsos rehenes celebran en antelación.

La experiencia del secuestro, por otro lado, inaugura para el narrador y para su hermano menor, Tavo, un mundo nuevo y más pleno, rodeado de los niños y adolescentes que habitan la casa adonde los han llevado a esconderse. Es allí, y no entre los adultos, donde el protagonista entrará en contacto con la crueldad, el egoísmo y la violencia, conforme la idea del secuestro y la extorsión se abra paso en sus solemnes cabecitas. No hay en *El rehén* romantizaciones de la infancia. Lejos de oponer al mundo turbio y egoísta de los grandes la existencia prístina y sincera de los niños, Mamani nos propone un juego de espejos.

El final de la infancia, en ese sentido, se ubica en la novela en el nacimiento de la culpa, sentimiento superador de la ambigüedad moral de la niñez, de su incapacidad para asumir una postura frente a los hechos. Los hijos comparten la derrota del padre, se sienten cómplices de un modo u otro en su destino. Pero el recuerdo de ese instante hace nacer también en ellos la poesía: la que veinte años después escribirá el narrador de la historia, queriendo darle forma a lo vivido, y cumpliendo al mismo tiempo los deseos del librero y estudiante que en *Seúl, Sao Paulo* se quejaba: "Tengo todo el sentimiento de este pueblo, pero no tengo las palabras". Esta noche celebramos que Mamani en sus novelas ha emprendido la labor maravillosa de encontrarlas. ☺

## Martín Kohan: lectura de dos de sus novelas

*Cuentas pendientes* fue publicada en 2010, *Bahía blanca* en 2012. Martín Kohan (Argentina, 1967) es novelista, cuentista y ensayista, ampliamente reconocido en los tres géneros

NELSON RIVERA

**La primera: *Cuentas pendientes***  
Se permanece en 'estado de sonrisa' a lo largo de sus ciento setenta páginas. Apenas uno se asoma al mundo de Lito Giménez, se expone a quedar atrapado en el carácter menesteroso de su cotidianidad. Se avanza un poco, es decir, no más de dos o tres páginas, y uno se descubre 'incorporado', metido en el meollo de la vida precaria de Giménez y de su familia. Lo diré pronto: la sonrisa de la que hablo no distancia. No desplaza al lector al punto de presenciar desde afuera la precariedad en la que transcurre la sobrevivencia de Giménez. Se mira desde adentro, como si el narrador nos hubiese ubicado en algún lugar del mínimo departamento en el que vive Lito Giménez, para hacer al lector parte de la estrechez, testigo *in situ* de la demolición de las esperanzas que cerca la vida del personaje.

Lito Giménez es un viejo arruinado, endeudado, un antiguo *facho*, miembro de una mínima y modesta familia. Vive en los malestares que los años le han procurado. Padece la brecha que sus fantasías sexuales le



MARTÍN KOHAN / ©VASCO SZINETAR

provocan: su cuerpo ya no responde a las exigencias de sus deseos. No solo Lito Giménez, también los miembros de su familia pasan los días sin rumbo, reducidos a una existencia marcada por lo que ya no está, por lo que se ha perdido, por lo que no llegó nunca.

De la múltiple inteligencia de *Cuentas pendientes* (Editorial Anagrama, España, 2010) me detendré en dos de sus vetas admirables: una, ya mencionada aquí, que es su modo imperceptible de ubicarnos en una suerte de mirador interno desde el cual seguirle los pasos a Lito Giménez, sin el intermedio de la compasión; otra, que es el vehículo con que nos desplaza por los meandros del pensamiento de Giménez, por su cuerpo venido a menos o por su impotencia ante los hechos: el irónico tejido de la lengua, la maravilla de su ensamblaje de pa-

labras que parecen ver, tocar, oler, escuchar y paladear en ese devenir sin perspectivas.

*Cuentas pendientes* es novela de sutilezas, de leves juegos narrativos, de atmósferas controladas. Su anterior *Ciencias morales*, que obtuvo el Premio Herralde en 2007, era también una novela donde predominaban 'lo interior' y los espacios cerrados. He leído dos brillantes ensayos de Kohan, *Zona urbana* (dedicado a Walter Benjamin y su vínculo con las ciudades) y *Narrar a San Martín*. Sobre estas específicas cuatro lecturas (pues Kohan es autor de otras novelas y libros de relatos) me permitiré una hipótesis: mientras su ensayística parece proyectarse hacia el espacio común, hacia el coto de lo público, su narrativa parece resguardarse, replegarse puertas adentro. Unos y otros tienen como privilegio el mismo punto de partida: el decir atinado y diverso de Kohan, su armonioso talento para ir de principio a fin, con el pensamiento o con la narración.

**La segunda: *Bahía blanca***

Un hombre huye, en lo primordial, de sí mismo. Lo persiguen sus propios recuerdos. Por un corto tiempo sale de su ciudad, Buenos Aires, y se traslada a *Bahía Blanca* (Editorial Anagrama, España, 2012). En el marco de una realidad distinta, nuestro protagonista, Mario Novoa, se propone olvidar. Conectar su mente a otro aire, a otras rutinas, a los rostros de gente desconocida, gente con la que no tiene historia previa. Su objetivo se sintetiza en este deseo: que pensar sea "más que nada pensar en otra cosa".

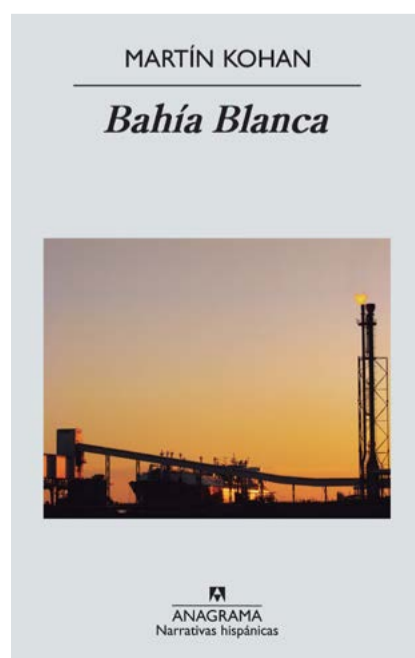
Y así el narrador Martín Kohan (Argentina, 1967) logra que su personaje Mario Novoa ingrese, al menos temporalmente, en un universo mental distinto, en cierto modo ajeno (fingido), que le sirve a su propósito de olvidar: rápidamente nuestro hombre se engancha en una cotidianidad diferente en apariencia, otros personajes capturan su interés. El esfuerzo

por dejar atrás su historia de amor se convierte, por algunas semanas, en el sentido o el sinsentido de su vida.

Pero este transcurrir de Novoa no ocurre muy lejos del lector: al contrario, uno se ve inducido, introducido en los devaneos de Novoa, en sus modestos vaivenes, en sus elucubraciones, en la decantada lengua con la que habla de sus fobias: "Yo le temo a la compenetración más que a nada; le temo más que a la fiebre, más que al sopor, más que al mareo, le temo incluso más que al insomnio y a sus torturas. De hecho, me pongo de inmediato a ahuyentar este pensamiento, como quien aleja a patadas a un perro curioso, para hacer que se diluya y permita que aparezcan otros".

Lo he escrito en otra parte: Martín Kohan ha publicado una decena de títulos como narrador. También es autor de al menos dos magníficos ensayos: *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin y Narrar a San Martín*. En el año 2007 fue reconocido con el Premio Herralde, por *Ciencias morales*. Luego publicó *Cuentas pendientes*, que es la novela anterior a esta precisa, cuidada y sorpresiva *Bahía Blanca*.

Quien haya seguido la trayectoria a estas tres magníficas novelas suyas recientes (de las anteriores no puedo hablar, no las he leído), podrá constatar la profundización, la búsqueda creativa de este escritor argentino, que ha hecho de la escenificación de los pensamientos y las tribulaciones de la mente, un potente arte para concebir y narrar historias, describir y hacer visibles los vaivenes, las obsesiones, los circuitos y las pequeñas glorias que constituyen a sus personajes, sujetos solitarios, a menudo incrustados en la silenciosa ordinariez de todos los días: seres casi periféricos, siempre a punto de una siguiente derrota, quienes, como los buenos ajedrecistas (la analogía es de Kohan), abandonan la partida en curso, no para perder, sino porque antes del juego ya estaban perdidos. ☺



## CATÁLOGO &gt;&gt; NARRADORES DE VARIAS GENERACIONES

## La narrativa de una década

“Esto significa, consecuentemente, que la importancia que se le ha dado al género sobrepasa las expectativas que se tenían en un principio”

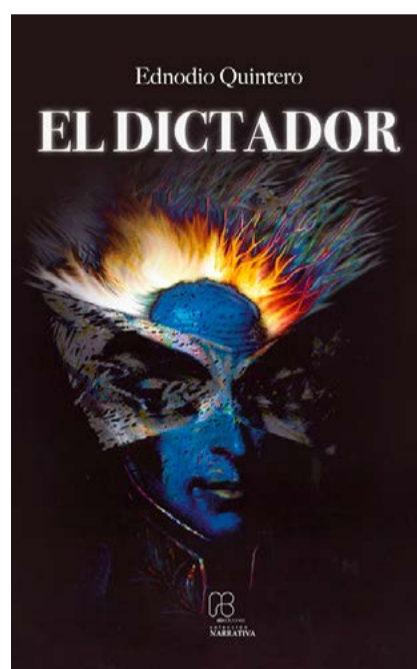
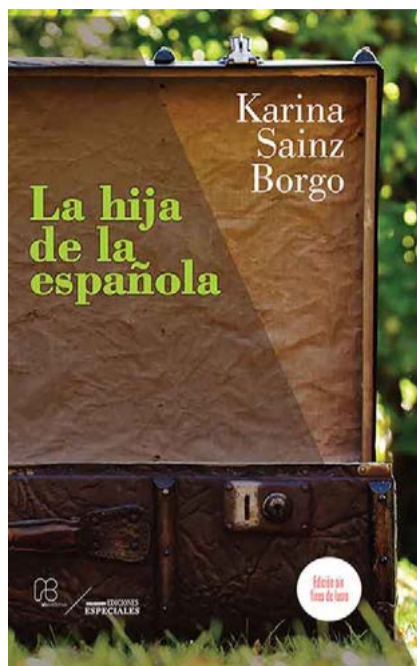
## VICTORIA VELUTINI

La colección Narrativa de nuestra editorial, abediciones, ha obtenido, con el paso del tiempo, el protagonismo que habíamos predicho en algún momento. Para el año 2025 –año en que se cumplen diez años de su creación formal– la editorial de la Universidad Católica Andrés Bello, cuya línea de producción se acerca más a las Ciencias Sociales y cuyo género predilecto es el ensayo, tiene bajo su sello una cantidad significativa de novelas, crónicas, antologías y diversas publicaciones infantiles. Esto significa, consecuentemente, que la importancia que se le ha dado al género sobrepasa las expectativas que se tenían en un principio, cuando la colección era un proyecto para albergar las obras –de gran valor– que cada vez llegaban con mayor frecuencia a la bandeja de entrada.

Quizá el mensaje sea repetitivo, sin embargo, hacemos énfasis en lo mucho que nos sorprende como equipo la magnitud de su crecimiento y relevancia. Hace ya más de un año comentaba que una de las posibles razones por las que esta colección ha sido tan bien recibida por los lectores es porque la narrativa es parte de nuestras vidas, construye lo que somos y también es un elemento fundamental de la realidad en la que nos desenvolvemos. El público venezolano (por lo que hemos podido observar), nuestro público principal, desea sumergirse en un lenguaje propio, el cual solo puede ser producido por sus iguales. El resultado de esta comunicación activa entre productor y, como se diría en inglés, *target*, lo que se traduciría a objetivo, es una genuina conexión que se ha mantenido con el tiempo. Es por ello que, de alguna forma, debemos celebrarlo rindiendo cuenta de los ejemplares que, hasta el momento, son parte de ella.

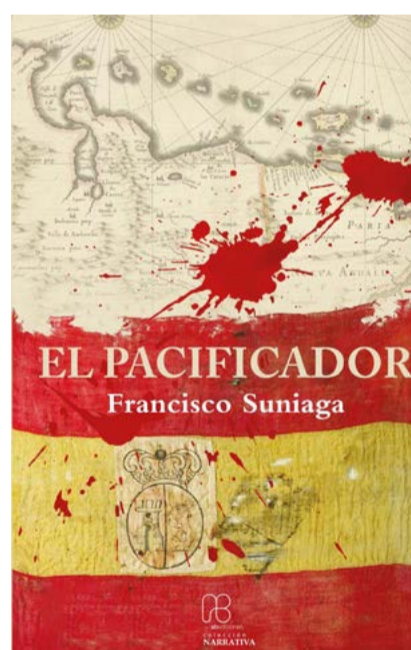
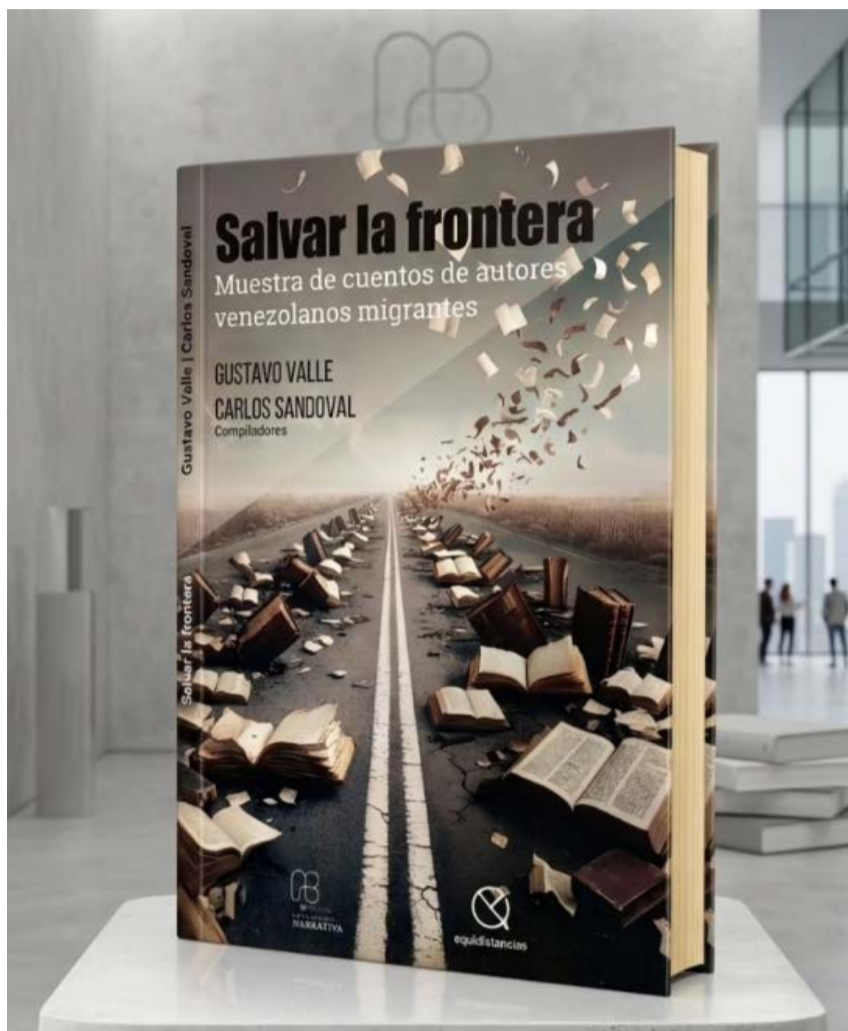
## El comienzo de algo grande

En 2016 se publicó la primera novela bajo el sello ab. Se trata de *El cielo invertido*, de José Napoleón Oropeza. Entonces perteneciente a la colección Baciuelmo. La novela se encuentra dividida en tres partes y su trama es dirigida por el personaje principal o “guía” de la historia: Salvador Montes de Oca. Es, además, una historia real que tiene un peso importante en la Iglesia y la política venezolana. Posteriormente, en 2017, la editorial se aventura con un clásico de la literatura venezolana contemporánea: *Rocanebras*, de Fedosy Santaella, también de Baciuelmo. *Rocanebras*, además de ser la primera novela de Fedosy, es uno de los ejemplos que más se mencionan al hablar de narrativa detectivesca en el país. Este texto narrativo toma a un personaje real, Vito Modesto, “conde de Rocanebras”, y lo convierte en una suerte de detective en el asesinato del miembro de mayor poder en el gobierno venezolano en ese entonces. El año 2019 se da la oportunidad de obtener los derechos de la que luego se convertiría en una renombrada novela en el mundo hispanohablante. Hablamos de *La hija de la española*, Gran



Premio de la Heroína Madame Figaro (2020) otorgado por la editorial francesa Gallimard, de Karina Sainz Borgo, egresada de nuestra universidad. Dicha novela pasó a ser un gran hit entre la comunidad venezolana fuera del país y también los lectores extranjeros, que deseaban comprender nuestra compleja situación interna, mas no tenían a su alcance un lenguaje que los acercara a ella. Sainz Borgo proporciona lo necesario para transformarse en una voz sin limitaciones que, sin lugar a duda, fue escuchada. 2020 añadió una novela más, *Dos espías en Caracas*, de Moisés Naim, cuya trama tomaba una postura bastante alejada de las otras, pues combinaba ficción, misterio, historia y espionaje. *Dos espías en Caracas*, obra de ficción, se basa en las acciones de redes secretas que intentan revocar un régimen revolucionario. Después apareció *Los inmateriales*, de Óscar Marcano, obra que pasó a ser icónica entre los ejemplares narrativos de abediciones, por la jornada que narra y la emotividad de su mensaje. En donde el personaje principal decide arriesgarse y embarcarse en un aventura por Europa en la que la visión que tenía sobre la vida se ve afectada radicalmente.

La última novela que la escritora Victoria De Stefano publicó antes de su fallecimiento, *Vamos, venimos*, fue publicada por la editorial en 2022. Dicha novela sigue la trayectoria identitaria existencialista de la autora, en donde cada pasaje es un cuestionamiento al ser. En ese mismo año también se publicó *Llévame esta noche*, de Miguel Gomes. Como la novela de De Stefano, transita en el eje temático de las jornadas interiores mucho más que en las exteriores, es decir, el personaje principal se adentra en el conocimiento de sí mismo y es esta introspección la que lo hace llegar a diferentes destinos. Fue también el momento en que obtuvimos una novedosa adquisición para el público más pequeño: *Juancho, el cocodrilo*, de Cecilia González. Este ejemplar lleva en él una historia, aunque sorprendente, real, y tiene ilustraciones silueteadas en negro para ser coloreadas.



## La Narrativa que conocemos

2023 fue el año en que se creó, formalmente, la colección Narrativa, dada la visible demanda. En el mismo salieron al mercado *Conspiración y obsesión*, de Antolín Sánchez Lancho –basada en pruebas reales de una cuasirevolución a principio de los años ochenta–, *Casa natal*, de Antonio López Ortega –antología del trabajo literario del autor desde 1982 hasta 2008, el cuento infantil *Un milagro en el páramo*, de Sofía Avendaño –propuesta que aborda la madurez, la infancia y el duelo a través de la fe–, y *Las libretas*, de Fedosy Santaella –reflexión semidiario, semiensayo, sobre la función de las libretas no solo en la vida del escritor, sino en la de todos.

A partir del establecimiento de la colección en la editorial el avance fue extraordinario. Saber que poseíamos las herramientas para hacernos cargo de textos narrativos impulsó a los autores y también al propio comité editorial a recibirlos con entusiasmo. En el año 2024 se publicó la edición centenaria de la gran novela de Teresa de la Parra, *Ifigenia*, lo que supuso un desafío, en cuanto a preservar su contenido, pero también facilitar su lectura. La diferencia de la edición que publicamos residió en el añadido de pies de página que indicaran la traducción de los diversos términos en francés que se encuentran prácticamente en toda la novela y, a su vez, imágenes de la escritora pertenecientes a la Biblioteca Nacional. Hemos de mencionar, a su vez, dos novelas de Francisco Suniaga, la primera, una reedición de *Adiós, Miss Venezuela*, historia ficcional que intenta desentrañar el asesinato de una antigua rei-

na de la belleza, y la segunda, su más reciente creación literaria, *El pacificador*, novela histórica que cuenta cómo la corona española intenta mantener la Capitanía General de Venezuela en su poder tras los levantamientos independentistas en la región, asignando la ardua tarea a Pablo Morillo, “El pacificador”. En este periodo salió la segunda edición del libro del cocodrilo Juancho, titulado *Juancho, el caimán carupanero*.

Así como una obra colaborativa entre abediciones y la editorial argentina equidistancias, que logró recoger distintos cuentos de escritores venezolanos en la diáspora, *Salvar la frontera. Muestra de cuentos de autores venezolanos migrantes*. Ese año recibimos la que sería la última novela del querido escritor Eduardo Liendo, quien falleció hace ya casi un año, *Doy por vivido todo lo soñado*. Dicha obra es un recuento de los sucesos más importantes de su vida y también de las influencias literarias que lo acompañaron en su vocación. Pero no podíamos dejar atrás las versiones digitales de la colección Narrativa que, por supuesto, tuvieron un lugar importante en el acontecer del 2024: *Cumbe: crónica de un sarapampán afrocaribe*, de Néstor Luis Garrido, *Con la urbe al cuello*, de Karl Krispin y *La advertencia del ciudadano Norton*, del mismo autor.

## Un pasaje sin retorno

En 2025 son muchas las novelas que han transitado por los espacios de la editorial. Debemos comenzar por *El dictador*, del escritor trujillano Etnodio Quintero. A pesar del título que el autor otorga a la obra, habla verdaderamente sobre la perspectiva del escriba del Libertador Simón Bolívar durante la nombrada “Campana Admirable”. Posteriormente llegó *El suave coro de los repudiados*, de Norberto José Olivares, antología o, quizá sería mejor decir, reunión de cuentos realistas y grotescos en torno a la venezolanidad. Después publicamos la novela póstuma de Victoria De Stefano, *Un grano de polvo se levanta*, cuya narrativa es muy reflexiva, como es usual en ella, y es una metáfora de la vida misma.

Además, en este mismo año publicamos el cuento infantil *Mamá está*, de Isabel Arcaya, que, al igual que el cuento de Avendaño, trabaja con el duelo, pero además hace un gran hincapié en la relevancia de recordar. Luego recibimos el manuscrito del escritor Rubi Guerra, titulado *Dime que me extrañas*. Guerra presenta una historia de amor fuera de los marcos usuales y le da al lector una serie de encuentros y desencuentros que moldean la estructura de lo narrado, mostrando así que el amor tiene muchas. Finalmente, culminamos el año con la publicación de un glosario de dinosaurios ilustrado para niños, por los autores Christian y Juan Fuentes Salonia, *Dinosaurios de la a a la z*, que significa un aporte dinámico y valioso en el área, ya que muchas especies de dinosaurios mencionadas eran desconocidas para el lector; *Yo quiero ser princesa*, de Elisa Martínez, cuento que expande las limitaciones del imaginario femenino para las más pequeñas; la novela musical y romántica de la escritora Cesia Hirshbein, *La condesa y el organista*, ambientada en el siglo XIX, sobre la relación entre la condesa Henriette von Fürsten y el organista y compositor, Anton Bruckner, y la publicación XII Premio Transgenérico de la Fundación para la Cultura Urbana que danza entre los géneros literarios, *La horas claras*, de Jacqueline Goldberg.

Como es posible observar, Narrativa es una colección en expansión y se ha transformado, poco a poco, en una de las que carga con el mayor peso en abediciones. Para nuestro equipo es todo un logro saber que somos una de las pocas editoriales a nivel nacional que se dedica a publicar autores locales y que hacen llegar a las manos de cada uno de nuestros lectores historias que hablan de la vida, claro, pero con un filtro que se adapta a lo nuestro (que no es poca cosa). La apuesta del 2026 por nuestra parte es la misma: se espera un rendimiento, sino igualitario, en ascenso. Seguiremos dándole, esperamos, proyección a estos invaluable textos, en el porvenir de nuestra editorial. ☺

## MATERIA DE SUEÑOS

## La escena, donde lo fugaz trasciende

ANA KARINA FAJARDO

La vida humana, Shakespeare decía, es tan efímera que pareciera estar hecha de la misma materia que los sueños.

Curiosamente, aunque del teatro venga tal reflexión, es el teatro, con todo y su naturaleza fugaz, uno de los medios que tenemos para demostrar que mientras una historia tome las tablas, seremos eternos.

En la cotidianidad, si prestamos atención, aún podemos encontrarnos con ese tipo de individuos: soñadores que persiguen sus anhelos creándolos.

De ese hallazgo fuimos partícipes en Caracas, entre febrero y marzo de 2026, cuando seis jóvenes decidieron que sus visiones de una mejor sociedad también merecían ser tomadas en cuenta, entre las perspectivas autorales con las que acostumbramos toparnos al revisar la cartelera teatral.

Con la valentía que amerita demostrar que soñar con una realidad es construirla desde el escenario, durante seis semanas estos realizadores voltearon reflectores hacia sus propuestas escénicas, como parte de una dinámica que, más que una competencia, ha de ser un espacio en donde el miedo se convierta en combustible; y la creatividad, en llama.

Así, las obras de teatro que nos ofrecieron como parte de la onceava edición del Festival de Jóvenes Directores del Trasnóche Cultural, resultaron ser un llamado a examinarnos individual y colectivamente.

La caja negra detonó el tormento de quien arrastra la culpa, enfrentó al altruista con el interesado, sugirió que la salvación puede estar al alcance de la escucha activa, alertó sobre el peligro dentro de lo inhóspito, invitó a contrariar lo uniforme, y sorprendió con la fertilidad de lo estancado.

Como punto de partida, Los invasores, aglomerados gracias a la pluma de Egon Wolff y la dirección de Ramsés Samir Mendoza, violentaron el Espacio Plural del teatro para recordarnos que el lujo externo no excluye la miseria interna, pues un descontrolado deseo de validación puede diluir nuestra esencia del panorama.

Cuando tocamos el timbre de *La quinta Dayana*, descrita por Elio Palencia, el director Luis Ledrick nos abrió la puerta para advertirnos que aquel sitio, lejos de ser un hogar, era un reflejo de la idiosincrasia de quien está porque le conviene, mientras le convenga.

Con la *Guía para fabricar monstruos*, que redactó y montó Tomás Marín, dos sillas en mu-



LA QUINTA DAYANA, DIRIGIDA POR LUIS LEDRICK / ©SHONNY ROMERO

tuo desafío nos retaron a conocer ambas versiones de una misma historia, pues las cosas no siempre son lo que parecen.

Luego llegó el momento de ser encerrados en un congelador con *La dama y el carnicero*, de Gerardo Blanco López, para que la puesta en escena de Johan Dos Reyes enfatizara en lo transitorio que es el poder, embelleciendo el desespero con la danza como recordatorio de la sinergia artística.

La decadencia cabaretista fue la punta de lanza en *La revolución icónica* que escribió Isaac Chocrón y que, en esta oportunidad, se encargó de liderar Carlos Arroyo, previniéndonos sobre la asfixia que puede residir en la inacción.

Finalmente, bajo el decreto de *40 años de paz* de Pablo Remón, los hermanos Gabriel y Daniel La Rosa plantearon que no siempre hace falta agua para tocar fondo; a veces, el peso del duelo es suficiente para que la vida quede en suspensión.

Una misma sociedad abordada desde seis enfoques escénicos, tan breves en existencia como lo admite la naturaleza teatral, pero tan potentes en alcance y permanencia como lo permitan la sensibilidad de un creador, y la empatía de un espectador que logre decantar de estas ficciones una que otra idea sobre cómo reconstruir y reconstruirse.

Teatro y seres humanos somos materia de sueños, pero, unida, nuestra fugacidad apunta más hacia la trascendencia que concede imaginar y crear el escenario de lo posible. ●

## SIETE LEGUAS

## Literatura infantil venezolana en la diáspora

FANUEL HANÁN DÍAZ

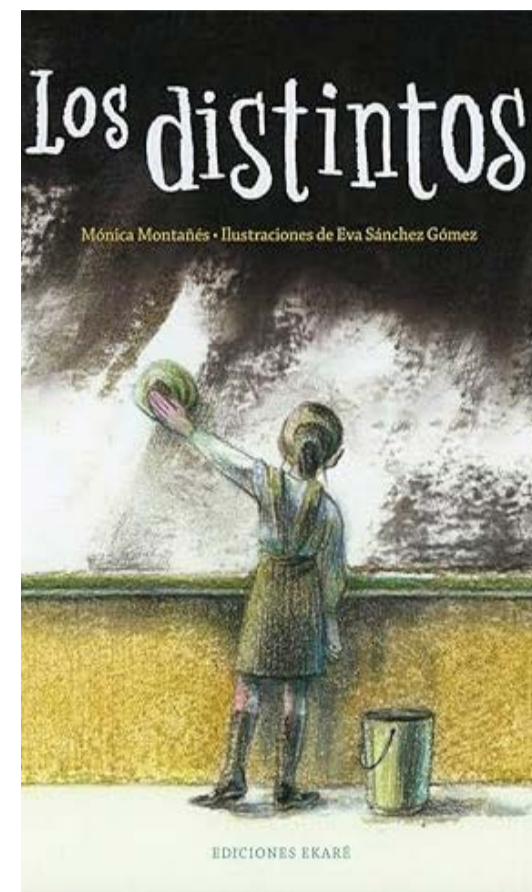
Los seres humanos, como las semillas, hemos emprendido desde siempre largos viajes en busca de un lugar donde echar raíces. La palabra diáspora nombra esa dispersión: el movimiento, a veces forzado, hacia otros territorios donde reconstruir la vida. En el caso venezolano, ese desplazamiento se ha convertido en uno de los fenómenos más decisivos de nuestra historia reciente. Pero hay una dimensión de esa experiencia que apenas comenzamos a mirar: la que ocurre en los libros para niños.

La diáspora venezolana ha sido contada desde la economía, la política o el drama humano. Sin embargo, poco se ha dicho sobre lo que ocurre en el campo de la literatura infantil y juvenil. Y, sin embargo, allí también se está escribiendo una historia. Autores, ilustradores, editores, mediadores y promotores de lectura han llevado consigo no solo su oficio, sino también una manera de entender la infancia, el lenguaje y la imaginación. Desde distintos países, han comenzado a producir obras que, de un modo u otro, dialogan con la experiencia del desarraigo, la memoria y la reconstrucción de identidad.

Muchos de estos libros participan de un gesto íntimo: reconstruir el país desde la distancia. Aparecen entonces palabras, paisajes, comidas, canciones y personajes que buscan mantener vivo un vínculo afectivo con el lugar de origen. En libros dirigidos a los más pequeños, por ejemplo, se recogen vocablos como *jojoto*, *parchita* o *hallaca*, no solo como curiosidad lingüística, sino como parte de un patrimonio emocional. En otros casos, los relatos abordan directamente la migración: el viaje, la llegada, la adaptación, el desconcierto. La figura del niño migrante se convierte en una voz privilegiada para narrar la fractura y, al mismo tiempo, la posibilidad de recomponer el mundo.

Pero reducir esta producción a la nostalgia sería simplificarla. Lo que está ocurriendo es más complejo. La literatura infantil venezolana en la diáspora no solo recuerda: también transforma. Se nutre de nuevas geografías, dialoga con otros contextos culturales, se inserta en circuitos editoriales diversos y amplía sus posibilidades estéticas. En ese cruce, surgen obras que no pertenecen del todo a un lugar ni a otro, sino a un territorio intermedio donde la identidad se vuelve móvil, híbrida, en construcción.

Además, esta presencia no se limita a la creación. Venezolanos y venezolanas ocupan hoy



espacios relevantes en la edición, la crítica, la investigación y la promoción de lectura en distintos países. Han contribuido a consolidar catálogos, a formar lectores, a diseñar políticas y programas, a pensar la literatura infantil desde perspectivas renovadas. En muchos casos, esa labor se apoya en una tradición previa sólida, forjada en instituciones como el Banco del Libro o en editoriales que marcaron una pauta en América Latina.

Lo que emerge de este panorama es una constelación dispersa, difícil de abarcar en su totalidad, pero profundamente significativa. Una red de prácticas y saberes que, aun en la distancia, mantiene un hilo común: la necesidad de seguir contando, de seguir imaginando, de seguir construyendo sentido para las nuevas generaciones.

Esta columna quiere detenerse en ese territorio. No para agotarlo —tarea imposible—, sino para recorrerlo. En las próximas entregas iremos siguiendo algunas de esas voces, libros y trayectos que han ido configurando esta literatura en movimiento. Porque, quizás, en esos relatos que viajan con quienes se han ido, también se esté escribiendo otra forma de país. ●

## RÉCIPE PARA GOLOSOS

Fleur Jaeggy, *El último de la estirpe*

“Para pensarlos, conviene evitar que se impongan. Respirar sus mínimas señales exige de pausas. Cada uno es una forma de vaciamiento. Y leyendo a Jaeggy me he asomado a esta idea: lo contrario de certidumbre no es lo incierto, sino el vacío. O, más preciso: el vaciamiento”



FLEUR JAEAGGY / RIALTA

NELSON RIVERA

Fleur Jaeggy descoloca. Pone en estado de suspensión el más perentorio de los reclamos del lector, que es el de certidumbres. El lector, variante morosa del ciudadano, quiere saber qué pasa. Hacia dónde le conducen. Cuando se aferra al pulso firme del autor, es capaz de entregarse como un niño confiado a sus guías. Pero Fleur Jaeggy se zafa. No acepta ser bastón de sus lectores. Quien quiera leerla, que se las arregle. Que se anime y se interne en estas piezas abismales y breves, que son como formas de lo disruptivo, lo

torcido, lo radicalmente desconcertante.

Las reunidas en *El último de la estirpe* (Editorial Tusquets, 2016) son veinte. Breves o brevísimos relatos. En mi caso, los he leído como dieta: dos o tres al día. Para pensarlos, conviene evitar que se impongan. Respirar sus mínimas señales exige de pausas. Cada uno es una forma de vaciamiento. Y leyendo a Jaeggy me he asomado a esta idea: lo contrario de certidumbre no es lo incierto, sino el vacío. O, más preciso: el vaciamiento.

Vaciamiento es el proceso o el instante en que algo pierde o trastoca su sentido. Ejemplos: Como cuando se pone en entredicho la idea de lo

importante (“la importancia de tener éxito en la vida es una soga”). O cuando una voz sugiere que es posible pensar en el vacío bajo criterio de reciprocidad. O cuando no hay lugar en la existencia que sea posible designar como fin. O cuando se puede escribir esta frase: “el mal es la mejor forma que el bien puede asumir”. O cuando en la sala de un restaurant, alguien mira con detenimiento a una pecera, y descubre en la mirada de un pez, el limpio conocimiento en el animalito, de que muy pronto morirá para ser consumido.

En varias de estas piezas es posible seguir el

desenvolvimiento del relato. En otras, lo que se cuenta, se esconde, se disfraza, muta, cambia de dimensión. Alguno, viaja rumbo a su desenlace (son susceptibles de ser contados alrededor de una buena taza de café). Otros, me parece, son irreproducibles, incluso en el silencio de nuestras recapitulaciones. Me atrevo: son disposiciones, estructuras escuetas, de pocos elementos, en los que irrumpe una frase, “un instante, como un fulgor, que visita, hiere y se diluye”. Un corte en la lógica de la realidad. Un crujir en la legitimidad de lo legítimo. Ese punto de reversión (el silencio que precede al acontecimiento o a la catástrofe), como el que Jaeggy describe en un relato que lleva por nombre “Gato”.

Las primeras líneas hablan de lo interesante que resulta observar a los demás. Y así llega al gato: “Y observar un gato terriblemente absorbido y atento al apuntar a la presa. O al apresarla. Quizás sea una mariposa, una hoja, un trozo de papel, un insecto. Cuando ha alcanzado su objetivo, de repente el gato se distrae. Los etólogos llaman a ese movimiento *Ubersprung*. Se produce poco antes del golpe mortal. Vemos al gato moverse y desplazar la presa como si fuese una pluma. Los últimos movimientos. La mariposa baila en su agonía. Vibra imperceptiblemente, lo bastante como para despertar aún el interés del gato. Y él se distrae. Se aleja. Con calma muta el rumbo. Muta el rumbo mental (...) Tal vez también la mariposa y la hoja tengan a su vez el mismo momento de *Ubersprung*. Como el gato. Se distraen de la agonía, se apartan de su muerte (...) El melancólico hecho de desprenderse de un vínculo con la víctima”. En una palabra: vaciamiento. El de Fleur Jaeggy: un estudio del vaciamiento. ●