

2013

Victoria de Stefano y los límites de la subversión

Johan Gotera

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Gotera, Johan (April 2013) "Victoria de Stefano y los límites de la subversión," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/8>

This Estudios y Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

VICTORIA DE STEFANO Y LOS LÍMITES DE LA SUBVERSIÓN

Johan Gotera
Boston University

a raúl rodríguez freire

Una parábola de Kafka nos auxiliará en la tentativa de comprender las posibilidades y limitaciones del testimonio en el mundo contemporáneo. En *Transeúntes*, el autor nos hace testigo de una persecución: un hombre – aparentemente– persigue a otro, tal vez para matarle; aunque es probable que en su carrera, ninguno de los dos sepa nada del otro, o que tal vez huyan ambos de un tercero. No los detenemos, dice Kafka, porque es de noche y no queremos ser cómplices de un crimen. La información es turbia y la imprecisión nos detiene: la víctima bien podría ser el victimario que huye ahora de una venganza atroz. El acto de testificar, parece instruirnos la parábola, queda suspendido así al borde de la culpa y una duda de orden ético nos detiene en las puertas del relato que no podemos elaborar. Si aceptamos que el testimonio en el mundo contemporáneo sufre tales restricciones, se sigue que la labor del testigo en nuestros días enfrentará el rutinario obstáculo del descrédito y la confusión.

En los tiempos de la información fabricada y el auge de la contrainteligencia, el testimonio de lo ocurrido se verá opacado y sometido a elegir una perspectiva privada para emprender desde allí, como el descarnado mandato de un deseo, su recuento siempre escaso e irregular. Como en la parábola kafkiana, además, hemos aprendido a desconfiar: las figuras sociales pueden encarnar en una suerte de transeúntes morales: el mesías político, en cualquier momento, podrá devenir tirano; el tirano, un salvador; el hombre nuevo obtendrá su pureza tras una afanosa destrucción, y el testimonio de todo ello, por su parte, estará afectado por las pulsiones normativas de la ideología de los tiempos.

Con *El desolvido* (1971), su primera novela, Victoria de Stefano da –desde esta perspectiva problemática– el testimonio de una época que en Venezuela conocemos como la década de la violencia, coto establecido por los historiadores de la literatura para referirse a la producción literaria que va de 1960 a 1970, aproximadamente.

El corpus de la mencionada época es sólido y copioso, tanto como el de la propia novelista, que ganará a lo largo de su producción narrativa nuevos y complejos matices, pero aquí solo nos detendremos a ponderar el saldo crítico que nos plantea la autora en su primera novela y que tal vez no haya sido lo suficientemente comentado hasta ahora. Nos guiará un principio barthesiano: para extraer los recursos críticos que sobreviven en la obra, debemos describirla y confrontarla de nuevo, como quien retoma un objeto del pasado común y se pregunta qué podría hacerse con él ahora; tarea que, según Barthes, cada país cumple periódicamente como parte de sus procedimientos regulares de valoración (Barthes 9).

La propia autora ha insistido, es cierto, en que su novela no es realista ni testimonial, a lo que cabría agregar que, más allá de las determinaciones del autor, la propia obra, sus motivos, el lenguaje y el tejido narrativo siempre serán, en cierto grado, un testimonio de su época o del asomo de su inminente transformación. Por otra parte, sabemos que Ednodio Quintero, prologuista y amigo de la autora, ha sugerido que *El desolvido*, “en el concierto de voces de sus protagonistas”, “pudiera leerse como un testimonio autobiográfico” (2012).

El desolvido cuenta el momento crepuscular de la historia de la lucha armada y de la frustrada revolución social en Venezuela, cuyo auge, como en el resto del continente latinoamericano, tuvo lugar en los años 60 luego del impulso de la revolución cubana. La novela, si se quiere, es la historia de una autopsia demorada, o el recuento, sobre todo, de una insatisfacción. A diferencia de los relatos cinematográficos que abundaron en la perspectiva *miserabilista* o *naif* con que se narró la lucha armada en Venezuela (pienso, por ejemplo, en “Compañero Augusto” [1976], de Enver Cordido, que cuenta, como el gran motivo del filme, el tránsito de un militante hacia las filas del capitalismo luego de ser excarcelado –proceso expuesto como traición que debiera aleccionarnos hasta producir la anticipación de una nostalgia impune–), el relato de la lucha armada que elabora Victoria De Stefano, por el contrario, estará acompañado de complejos cuestionamientos a los límites de toda ideología y, específicamente, a la propia subjetividad revolucionaria.

Pero si “Compañero Augusto” queda como un síntoma de nuestra inmadurez narrativa para re-escenificar la historia de la lucha armada y su duelo en pantalla, el cineasta chileno Raúl Ruiz puede servirnos como ejemplo de espíritu crítico cuya producción tiene más de un punto de contacto con la novela de nuestra autora.

Consciente de los dilemas del testimonio y de la complejidad y porosidad de las posiciones políticas (el victimario que se presenta como víctima, o la víctima

criminalizada como victimario), el relato cinematográfico elaborado por Ruiz en la época de la Unidad Popular chilena, alberga dentro de sí los pliegues de un proyecto crítico que no pudo ser completamente revelado en su día. En pleno gobierno del presidente socialista Salvador Allende, Ruiz realiza “Realismo socialista” (1972), filme en el que relata la historia de una compleja e inesperada conversión: un obrero de una empresa tomada por trabajadores socialistas padecerá varios accidentes vitales que lo transformarán en voluntarioso militante de la extrema derecha. Por su parte, un pequeño empresario de la publicidad será tocado por la causa y sensibilidad revolucionarias que lo conducirán a hacer suya la bandera de la lucha popular. Todos los ingredientes estéticos y políticos del *realismo socialista* están allí, pero *desorganizados* de otra forma. El sentido conocido de las palabras que componen el propio título será inmediatamente alterado con el desarrollo de la película, para interrogar las certidumbres del lenguaje político y demandar la lectura de otros sentidos, cuestionando, no solo la efervescencia de los dogmas del momento sino también el lenguaje codificado del cine. Ante un momento que exigía un relato solemne, épico y entusiasta, Raúl Ruiz va a proponer en sus películas la tenacidad de un anverso crítico para ampliar y liberar los relatos de la revolución de toda estrechez ideológica.

Creada para el debate interno de las organizaciones de la Unidad Popular, cuentan que la gente no entendía los propósitos de aquella historia inclasificable y abandonaba la sala donde se proyectaba el filme. ¿Para quién hacía Ruiz sus películas? Es la pregunta que todavía se hacen los críticos de cine, ponderando la madurez de su proyecto, la insólita *revolución dentro de la revolución* que proponía desde los inicios de su cine como correlato al cambio de época que significaba el gobierno de Salvador Allende.

En otra de sus películas podemos ubicar otro gesto de extrema lucidez que pudo servir de antídoto a los dogmas revolucionarios, pero que, quizás por el álgido momento de su aparición, tampoco pudo ser leído en su completa dimensión. “Diálogos de exiliados” (1974) es el primer largometraje de Ruiz en el exilio. Es, además, la primera película que relata la situación de los exiliados de Pinochet. Allí se narran los esfuerzos por la reorganización política de un grupo de chilenos que habían escapado de la dictadura. Desde Francia, en medio de la precariedad y el desarraigo, se esfuerzan por mantener sus ideales políticos y continuar la lucha contra la dictadura. La dispersión de los sujetos arrojados al exilio y el imposible acuerdo de los planteamientos políticos hacen que la ideología muestre su espectro más frágil. Otra vez, los personajes de Ruiz son incómodos y encajan malamente en los presupuestos del hombre nuevo. Un exiliado, probablemente argelino, esto es, un subalterno en términos culturales y políticos, intenta contra una de las refugiadas chilenas las mismas tácticas de dominación y acoso usualmente asociadas al sujeto metropolitano explotador. Un cantante popular, echado igualmente del país natal, se refugia en la pequeña comunidad de esa Unidad Popular a la deriva para definirse como un pinochetista ingenuo y lleno de candor. De nuevo, las

expectativas de la sociología política y sus retóricas están siendo cuestionadas. Pero el momento de la pregunta más radical en términos cinematográficos ocurre cuando un grupo de exiliados aparece en primer plano discutiendo sus argumentos revolucionarios y la viabilidad de los objetivos de su lucha, mientras que al fondo de la escena, de un margen a otro del recuadro, un grupo más pequeño ha decidido irse a las manos. Los cuerpos forcejean en el fondo de la escena mientras en el primer plano los argumentos pretenden sostener, probar y esclarecer un panorama ideológico mediante el empleo de la retórica convencional. ¿Cuál es la pregunta que los cuerpos formulan desde el fondo de sí mismos? La expresión de la lucha física parece el reclamo por una nitidez perdida, por una vitalidad recuperada ahora a fuerza de intensidad. Como si los cuerpos que forcejean hicieran, por un momento, innecesario al lenguaje, pugnarán por una transformación subjetiva y enloquecieran o dislocaran la trama ideológica que escasamente los contiene. Digamos que el desprendimiento del grupo hacia el fondo accidentado de esa escena no es tanto una desagregación como la exigencia brutal de una soberanía, porque el cuerpo no se ha quedado allí vaciado de ideas, y sigue, por el contrario, ligado a sus más informulables deseos. No es, por lo tanto, el cuerpo del esclavo que renuncia, aquel que, según Badiou, actúa sin articularse a ideas de liberación o justicia. Esos cuerpos enfrentados recuerdan, por el contrario, que las disciplinas políticas, por su característica caducidad, deben ser siempre reinventadas, puesto que no hay lógica que permanezca inmutable, como demuestra el propio Badiou. Vemos aquí, entonces, que desde el interior de una comunidad política revolucionaria se formula el reclamo de nuevos vínculos, quizás menos exteriores e ideológicos y, con seguridad, más próximos a su dinámica immanente. En ese cuerpo que se dibuja como exceso frente a la ideología, se pide la reconfiguración del espacio común y se cuestionan las racionalidades políticas y doctrinarias. Y aunque el cuerpo sea también, al fin y al cabo, un callejón sin salida, este es capaz de presentar, sin embargo, su permanente disposición a subvertir las ideologías y perturbar los efectos de la retórica, repudiando sus lamentables déficits a la hora de interpretar el presente más inmediato.

El grupo revolucionario cuya historia narra *El desolvido* plantea interrogantes del mismo orden, emplazando la cuestión de la lucha armada y sus motivaciones últimas hacia un estadio de ardua deliberación.

¿Tendremos de verdad más libertad?, parecen preguntarse constantemente los personajes de esta obra, y podríamos decir que la novela se construye para alcanzar el momento de formulación de esa pregunta, que rebasa, por su potencia, las condiciones históricas y políticas de las que surge. Quizá este sea el “proyecto ético” que Ednodio Quintero señaló en la obra, una especie de código moral para el militante que pudiera desprenderse de allí. De manera que en aquella primera novela, junto a los personajes que en su desorientación no consiguen aclararse a sí mismos el porqué de su lucha (incertidumbre que ya está presente en los revolucionarios de Azuela y Rulfo)¹, hay, a la par, los que se

cuestionan profundamente las justificaciones de la lucha armada para protegerse de la estafa de las palabras y buscar, a toda costa, un punto de realidad que se corresponda con sus ideales. En este sentido, Victoria de Stefano carece de indulgencias, y en lugar de poner el acento estético exclusivamente del lado de la nostalgia –al fin y al cabo esos muchachos que *mueren por el pueblo* son los héroes nunca reconocidos–, introduce una secreta proclividad autocuestionadora en la conciencia monologante de sus personajes. Quizá no se haya avisado lo suficiente, pero el ciclo de preguntas y meditados reclamos esparcido a los largo de la novela proponen un recorrido más vasto: mientras se emprende la lucha y se busca con el propio cuerpo un destino, en medio de la grandilocuencia de aquellos personajes que anhelan la gloria de Fidel, otros se cuestionan al interior de sí mismos, como si quisieran calcular sus verdaderas fuerzas, para observar, esmeradamente, que “La revolución es algo más que tener guáramo” (58). “Te juro que me gustaría tener menos cojones y más cerebro” (58). Aquí, como vemos, no se pretende una huida de la historia, sino, por el contrario, un regreso desapasionado y crítico a la realidad. El guerrero que renuncia así a un poco de estridente virilidad (“tener menos cojones”), está efectuando en sí mismo, en una lucha igualmente feroz, las transformaciones más audaces. La pasión, digamos, vivida como crucifixión, esto es, el propio cuerpo como campo de guerra y experiencia transformadora. “La pasión tiene sus pausas, sus preguntas, vale decir, una crucifixión” (41).

Al igual que aquellos personajes de Ruiz que, desde el fondo y hacia los bordes de la escena, reclaman con brusquedad la pretendida soberanía de sus cuerpos, los personajes de la novela de Victoria de Stefano no se reconocen, no del todo, en el discurso ideológico en el que se enmarcan. De ahí que emprendan el reconocimiento de una escasez: “Nadie le habla claro a uno. Me dicen lea este o aquel librito. Las cuestiones que me desvelan no están escritas en ninguna parte” (59). Y es esta actitud de inconformidad irreductible uno de los valores filosóficos que la novela entrega al país al volver en su reedición de 2006, tres décadas después de la primera y hasta entonces única edición, en un momento político en que la idea y la retórica revolucionarias ocupan nuevamente los espacios del debate nacional. Junto a *El desolvido* vuelven además otras ideas y otros libros de la época de la violencia, como por ejemplo, justamente, *Venezuela violenta*, libro de 1968 en el que Orlando Araujo investigara las fuentes de la violencia en el país. Reeditado por el Estado con la pretensión, según queda expresado en el prólogo, de actualizar sus contenidos a 40 años de distancia, se establece que ya en él estaba anunciada la actual “Revolución Bolivariana” (Ramírez 20). Tal sería su interés político. Sin embargo, echamos de menos en los procedimientos de Araujo el señalado saldo de autocrítica que hemos extraído de la breve novela de Victoria de Stefano. Todo el análisis de *Venezuela violenta* y de otros de sus libros, incluso de crítica literaria, lo sabemos por la sinceridad del autor, está dirigido a justificar y promover los términos de la revolución social que Araujo creía necesaria. *El desolvido*, por su parte, como hemos visto,

parece entregarnos como tarea el replanteamiento constante de los mapas de significación, la afirmación de la política como libertad, la responsabilidad en la lucha y la exigencia de posponer la pasión heroica a la hora de la intervención social: “Uno puede llevar su obsesión a todas partes, pero nunca hasta donde destruya a los demás”, dice un personaje (93).

La propia estructura de la novela, ensamblada a partir de la fragmentación temporal y discursiva, parece evitar el ascenso de un discurso unívoco y teleológico. La mirada que lanza sobre los militantes es también múltiple y heterogénea. Y precisamente, de su derrota, de ese proceso crepuscular en que una juventud ve con desesperanza el ocaso de sus luchas y la muerte o deserción de sus compañeros, es de donde la narradora extrae los momentos de lucidez más crueles y duraderos. Si en alguna página un personaje sueña con llegar a ser el incontaminado hombre nuevo, en otra nos enteramos de la más honesta de las comprobaciones: “Un hombre de verdad es también un destructor” (24).

Las páginas finales de la novela nos reservan tres imágenes que podrían ofrecer prósperas claves para penetrar la lógica de la novela. Los sobrevivientes de la lucha armada van a reunirse en un restaurante oscuro. Es tiempo de recuentos y esos derrotados no pueden, aunque lo deseen, olvidar sus vidas, los amigos asesinados de rodillas, los que fueron mutilados en acción o los que desaparecieron después de la delación o desertaron. Sobre la mesa, los reúne un poderoso símbolo de la desesperanza: los botones de unas rosas cuyos bordes están marchitos, imagen del ideal que ha empezado a corromperse.

Es la última cena y el personaje que narra el capítulo (“Cena y vino”) ha debido tomar cuatro autobuses para atravesar la ciudad y arribar. No se atreve a mirar el reloj y abandona su imagen para que un espejo la atrape y la conserve “al menos por una noche” (100), tal es su deseo e imposibilidad de olvidar. Siguen en torno a esos “pétalos negros y arrugados” (100) que envuelven el corazón cerrado de la flor sobre la mesa. “Cuántos [autobuses] habré tomado en mi vida. Cuántos me faltarán por tomar”, se pregunta con hastío el personaje, y al hacerlo, nos da la imagen del vértigo y la repetición, del ciclo que se repite infinitamente. “Un desfile de autobuses... y de muertos” (100), esto ha sido su vida. En esos recorridos reiterados por la ciudad se esconde un concepto de la historia, de la historia nunca colmada que vuelve a empezar, que atrapa al personaje en una rotación sin fin, de una historia que avanza en círculos como un diseño desesperado del que no se puede escapar, de ahí que al final de la novela, desde el fondo de la derrota, un personaje anuncie que la lucha ha vuelto a empezar.

La última imagen que merecerá nuestra atención dará cuenta de un sorpresivo mecanismo de interpelación que nos reservaba la narradora para las páginas finales. En el camino hacia el restaurante, por un momento, un auto gira e ilumina al grupo de militantes sobrevivientes con un golpe de luz. En páginas anteriores habíamos sido testigos de una incomunicación dramática: poco antes de un enfrentamiento con la policía, uno de los rebeldes se percata de un grupo de gente que desde los cerros pobres de la ciudad se apresta a verlos

morir: “Cuando volví al apostadero levanté la vista hacia el cerro. Había gente en los techos. Estaban todos inmóviles y el sol les brillaba en la cara. / Quieren ver cómo mueren los machos” (63). El pueblo no se entera de ser la causa del enfrentamiento que a los rebeldes les costará la vida, por el contrario, parecen los espectadores privilegiados de una batalla que no les pertenece. Pero ahora el grupo de jóvenes derrotados está a punto de entrar al restaurante y por un segundo son cegados por los focos del automóvil. Es un instante de ceguera en el que los personajes parecen comparecer para la contemplación del lector. No pueden vernos desde el interior de la novela, e imaginamos sus ojos extraviados ante el chorro de luz que los sorprende. El relumbrón los convierte frente a nosotros en sorprendidos animales de caza, tal vez la escena les recuerde el flash de la fotografía para el archivo policial y nosotros seamos como aquellos espectadores del cerro que miran un sacrificio desde la distancia; puede que incluso (y aquí se prueba la sagacidad y consistencia de la novelista), por lo que dura esa imagen, el lector haya tomado el lugar del policía y contemple –resguardado en su piadoso e impreciso lugar–, el deterioro de esas vidas que se agotan. Plantados frente a nosotros, una luz los ha paralizado: “Pascual con su chaqueta rayada y sus manos temblorosas, Calatrava con su frente ancha y pálida inclinada sobre la llama y yo con mi vestido azul, rígido, recién salido de la tintorería” (99).

Detenidos en la novela (¿presos de una ficción?), parecen a punto de recibir una condena; mientras que el lector –fugazmente–, cobra un estatuto policial en la configuración panóptica insinuada.

Congelados y ciegos frente a la luz, sus cuerpos mitigados parecen anunciar que el tiempo de las redenciones ha muerto, que aquella furia fue en vano; y asumir –frente al tribunal de la historia y de los lectores –, la responsabilidad de la violencia, el merecimiento y la magnitud de sus estigmas.

NOTAS

1 A veces los motivos para refrendar una causa son estrictamente subjetivos. El “egoísta sin remedio” que narra *Memorias del subdesarrollo*, recordemos, simpatiza con la revolución cubana puesto que esta, “aunque me destruya”, afirma, “es mi venganza contra la estúpida burguesía cubana, contra mi propia vida cretina” (26).

OBRAS CITADAS

- Badiou, Alain. *Justicia, filosofía y literatura*. Buenos Aires: Homo Sapiens, 2007.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. 9na edición. México: Siglo XXI, 1989.
- De Stefano, Victoria. *El desolvido*. Caracas: Random House Mondadori, 2006.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. Caracas: Editorial El Perro y la Rana, 2006.
- Fragiel, Iraliz. “Entre la memoria y el deseo”. *El Universal* 4/9/2006 eluniversal.com/2006/09/04/til_art_04360A.shtml
- Horta, Luis Felipe. “El Realismo Socialista. Mito al descubierto”. *Revista Séptimo Arte* 4 (2010): 21-23.
- Kafka, Franz. *Obras Completas*. Tomo II, p. 461. Barcelona, Esp.: Teorema 1983.
- Moreno Villamediana, Luis. “El lugar de la escritura. La narrativa de Victoria de Stefano (II)”. contrapaso.blogspot.com/2009/08/el-lugar-de-la-escritura-la-narrativa_26.html
- Ramírez, Gonzalo. Prólogo a *Venezuela violenta* de Orlando Araujo. Caracas: Editorial El Perro y la Rana, 2010.
- Torres, Héctor. “Victoria De Stefano: En literatura “las significaciones están siempre por descubrirse”. Entrevista (Consultada el 5/5/2013). candaya.com/victoriaficcionebreve.pdf
- Quintero, Ednodio. “Leer a Victoria de Stefano”. *El Nacional* 2/12/2012. Consultada 1/5/2013. el-nacional.com/papel_literario/Leer-Victoria-Stefano_0_90593111.html