

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Flecha, pp. 9-28.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.151>

Misterio y secreto en dos novelas cortas sobre la violencia colonialista

Mystery and Tale in Two Short Novels on Colonialist Violence

Raquel Velasco
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0001-7841-5036
raqvelasco@uv.mx

Recibido: 30 de enero de 2023
Dictaminado: 3 de abril de 2024
Aceptado: 11 de abril de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Misterio y secreto en dos novelas cortas sobre la violencia colonialista

Mystery and Tale in Two Short Novels on Colonialist Violence

Raquel Velasco González

RESUMEN

Las siguientes páginas pretenden trazar una línea de convergencia entre *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y *Residuos de espanto* (2013) de Liliana Blum, en el afán de recuperar el vaivén de dos novelas cortas cuyos márgenes geográficos y emocionales han sido implosionados por las vicisitudes de colonialismos diferenciados, ya sea como consecuencia de la vorágine capitalista o de la violencia provocada por las segregaciones a las que conduce la guerra. Ambas tramas ofrecen perfiles diferenciados de una memoria histórica compartida, a través de los cuales se enfatiza la relevancia de narrar, especialmente cuando sucumbimos ante el declive de las certezas. Tales obras, adicionalmente, dan la pauta para proponer un puente entre el concepto de misterio, expuesto por Giorgio Agamben en *El fuego y el relato* (2016), y el funcionamiento del secreto al interior de la novela corta.

Palabras clave: novela corta; misterio; secreto; colonialismos; violencia.

ABSTRACT

The following pages aim to draw a convergence between Joseph Conrad's *El corazón de las tinieblas* (1899) and Liliana Blum's *Residuos de espanto* (2013), in an effort to recover the flow of two short novels whose geographical and emotional margins have been imploded by the vicissitudes of distinct colonialisms, whether as a consequence of capitalist turmoil or violence provoked by the segregations that war leads to. Both plots offer differentiated profiles of a shared historical memory, through which the relevance of narrative is emphasized, especially when we succumb to

the decline of certainties. Furthermore, these works provide the ground-work for proposing a bridge between the concept of mystery, as exposed by Giorgio Agamben in *El fuego y el relato* (2016), and the functioning of secret within the short novel.

Keywords: short novel; mystery; secret; colonialisms; violence.

MEMORIA DEL FUEGO PERDIDO

En las primeras líneas de *El fuego y el relato* (2016), Giorgio Agamben reproduce una historia contada por Gershom Sholem, quien, a su vez, la había escuchado de Yosef Agnón:

Cuando el Baal, el fundador del jasidismo, debía resolver una tarea difícil, iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando, una generación después el Maguid de Mezrich se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto del bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones”, y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabi Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar en el bosque, y eso debe ser suficiente”. Y, en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabi Israel de Bischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque, pero de *todo esto* podemos contar la historia.” Y, una vez más, con eso fue suficiente (Sholem, citado por Agamben, 2016, p. 11).

Para Agamben, la reflexión del rabino en torno a la frase “todo esto” sintetiza “la historia de la pérdida del fuego, del lugar y de la oración” (p. 12). Sin embargo, para el pensador italiano “todo relato –toda la literatura– es, en este sentido, memoria del fuego perdido” (p. 12). Una imagen sugerente para ahondar en cómo,

en distintas épocas, los escritores han sido capaces de atrapar los significados involucrados en la sucesión de acontecimientos que integran la experiencia individual y colectiva, trascendiéndolos, al concentrarse en la narración de las pulsiones humanas que provocan la reaparición cíclica de aquello que permanece como huella de otro tiempo.

Desde esta perspectiva, si tuviéramos que elegir únicamente un punto de convergencia entre *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad y *Residuos de espanto* (2013) de Liliana Blum, dos obras enmarcadas en contextos casi inconexos, habría que detenernos en su tema profundo: el recrudescimiento de la violencia y el horror frente al olvido de valores difundidos como universales en el discurso de las sociedades modernas occidentales –entre ellos la justicia, la igualdad, la libertad y la fraternidad–, así como su exposición de la crisis del humanismo, tras la aparición de racionalismos erosionados por la lógica colonialista, la ambición y el racismo.

Las obras de Conrad y Blum tensan un arco espacio-temporal que aborda las vicisitudes de la naturaleza humana en un amplio registro, que compone sus argumentos a través de la construcción subterránea de un ambiente de desconcierto e incertidumbre, donde las razones que mueven a los personajes de ambas historias se van hilvanando como si estuviesen custodiando un secreto. Esta forma de construcción narrativa, que dota de suspenso e intensidad a las narraciones y que se convierte en la columna estructural de *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, es común en las novelas cortas y funciona como elemento detonador de esa otra historia que se va instalando a la par de la trama principal. En esa línea de comprensión, siguiendo a Ricardo Piglia (2019), el secreto al interior de la novela corta “no es un problema de interpretación de un sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está” (p. 17), un tipo de engranaje ficcional congruente con el peso que Agamben otorga a la función del misterio en la literatura, en tanto herida capaz de recobrar el fuego de la narración.

A partir de los lazos que pueden trazarse entre *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, las siguientes páginas pretenden recuperar la manera en que el secreto, en tanto componente estructu-

ral de la novela corta, convoca la emergencia de ese misterio del que habla Agamben, el cual proyecta los espectros de una historia repetida muchas veces, como parte de los giros, a través de los cuales la lengua manifiesta el artilugio que reza “entender es volver a narrar” (Piglia, 2019, p. 17), para así reconstruir la memoria del fuego, especialmente cuando es urgente combatir el olvido de algunos sucesos.

DE COLONIALISMOS Y GUERRAS

Durante su larga etapa de marinero, la imaginación de Joseph Conrad (1857-1924) se fue poblando con exóticos paisajes, ecos de distintas lenguas y los gestos de habitantes de lugares remotos, los cuales hacen de su narrativa un territorio mental de visiones extraordinarias y fantasmas de otro tiempo, donde la elección del ritmo establece un vaivén semántico con aquello que desea contar.

Como parte de sus travesías marítimas, en 1890 Conrad viaja al Congo, lugar donde pasó un año, determinante para su existencia, dado el desgaste físico y psicológico causado por el traumático descubrimiento de las fuerzas en pugna, evidentes y ocultas, manifiestas en ese espacio. Pero de esa vivencia, lo que más destaca en *El corazón de las tinieblas* es cómo en un ambiente de crueldad, rapiña y exterminio, “las continuas digresiones, esas que permiten a los personajes reflexionar sobre la moral u otros temas anexos, en vez de entorpecer el ritmo dramático del relato, lo enriquecen prodigiosamente” (Pitol, 2011, p. 10).

Al regresar a Londres, se fue enfatizando el disgusto de Conrad frente al discurso colonizador de las grandes potencias europeas y el silencio ante la degradación humana y la esclavitud involucradas en esa empresa. Es al interior de esta problemática donde se instala uno de los vértices de *El corazón de las tinieblas*. La anécdota de esta novela corta recoge el relato de Marlow sobre uno de sus viajes al Congo y el encuentro con Kurtz, un personaje cuyas variaciones psíquicas reproducen una profunda reflexión sobre el instinto modulador de las acciones del ser humano. Se trata de una averiguación, en principio, a propósito del efecto de la fuerza bruta sobre el otro y como motor de las sociedades modernas.

El corazón de las tinieblas esboza muchas de las preocupaciones del ocaso de la modernidad.¹ Sus personajes ya no saben qué pensar del mundo. Desde ese quicio, Conrad persigue mayores contrastes para abordar ese tema que deslumbra en su escritura: cómo se anudan trágicamente las pasiones en el desarrollo de la vida moderna. Dicha obsesión literaria es resultado de un ejercicio de apropiación creativa proveniente de su admiración por las obras de William Shakespeare, el cual proporciona a Conrad la capacidad de exponer los delirantes vericuetos de la condición humana. Su voz palpita en cada oración, como si el rítmico flujo de sus palabras tratara de recuperar el pulso contradictorio de la vida, instalando “ese estilo espiral, enrevesado, siempre alto de tono y escurridizo, tan escurridizo como peligroso. Un estilo que los ingleses llaman de manera bastante gráfica *convoluted*” (Benet, 1981, p. 11):

Y en efecto, nada le resulta más fácil a un hombre que ha, como comúnmente se dice, “seguido el mar” con reverencia y afecto, que evocar el gran espíritu del pasado en las bajas regiones del Támesis. La marea fluye y refluye en su constante servicio, ahíta de recuerdos de hombres y de barcos que ha llevado hacia el reposo del hogar o hacia batallas marítimas. [...]. ¡Qué grandezas no habían flotado sobre la corriente de aquel río en su ruta al misterio de tierras desco-

¹ Dice Marshall Berman (1988), si “tratamos de identificar los ritmos y tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX, lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que conforman a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde abajo; de mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad. Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente ese entorno, tratando de destruirlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos, incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad” (pp. 4-5).

nocidas!... Los sueños de los hombres, la semilla de organizaciones internacionales, los gérmenes de los imperios.

El sol se puso. La oscuridad descendió sobre las aguas y comenzaron a aparecer luces a lo largo de la orilla. El faro de Chapman, una construcción erguida sobre un trípode en una planicie fangosa, brillaba con intensidad. Las luces de los barcos se movían en el río, una gran vibración luminosa ascendía y descendía. Hacia el oeste, el lugar que ocupaba la ciudad monstruosa se marcaba de un modo siniestro en el cielo, una tiniebla que parecía brillar bajo el sol, un resplandor cárdeno bajo las estrellas.

—Y también éste —dijo de pronto Marlow— ha sido uno de los lugares oscuros de la tierra (Conrad, 2011, pp. 19-20).

En otro escenario, en otro tiempo, una escritora habla del exilio y de la violencia exterminadora como consecuencia de los reiterados aires colonialistas. Liliana Blum (1974) comparte con Joseph Conrad la preocupación por desentrañar narrativamente los sombríos andamiajes en los cuales se desenvuelve la naturaleza humana y los modos en que la violencia produce realidades perturbadoras. Autora de *El monstruo pentápodo* (2019), *Cara de liebre* (2020) y *El extraño caso de Lenny Goleman* (2022), entre otras novelas, en *Residuos de espanto* (2013) —obra ganadora del Premio Nacional de Novela Breve “Amado Nervo”, convocado por la Universidad Autónoma de Nayarit—, esta escritora mexicana ofrece una mirada fragmentaria de las consecuencias de la tiranía nazi en contra de los judíos en Europa, en el entorno de la Segunda Guerra Mundial. Su trama da inicio cuando la casualidad reúne en un hospital a un par de enfermos terminales que emigraron a México, luego de haber sobrevivido el Holocausto en Auschwitz. En medio de la agonía de su abuela, Abigail —hilo conductor entre las historias de estos personajes— conoce a Józef, quien, al enterarse de la identidad de la anciana convaleciente, invita a su nieta a entablar un diálogo, a partir del cual se establece una narración de ida y vuelta, que va desplegando diferentes formas de reconstruir la memoria a través del relato:

¿Podrías contarme de tu abuela? Su tiempo en los campos. No todos los días se encuentra a otro sobreviviente, mucho menos aquí.

Lo miré y no respondí por unos segundos. Me preguntaba si podía yo contar la historia de Déborah, si esos recuerdos ajenos flotaban en mi cerebro o se habían secado con el paso de los años. Mi abuela me contó cosas cuando yo era niña, pero desde mi adolescencia hasta la fecha no tocamos el tema. No es que ninguna de las dos lo hubiéramos superado, pero de alguna manera le echamos tierra al asunto. Después de todo, la vida que llevábamos acá tenía tantas cosas de las que podíamos hablar. ¿Para qué levantar las costuras del pasado en vez de dejarnos llevar por el presente? Tal vez Józef pensó que desconfiaba de él, porque dijo:

–Yo puedo contarte mi historia. En realidad, no se la he contado a nadie por completo. Y tú puedes platicársela a tu abuela cuando la veas (Blum, 2013, p. 21).

Mediante este acuerdo, la conversación entre Abigail y Józef rehabilita los recuerdos de dos judíos que tuvieron “la suerte” de transcurrir los horrores de los campos de concentración en una situación diferente a la de la mayoría de los prisioneros, al integrarse ambos, por distintos motivos, a los servicios domésticos de los nazis, circunstancia que los ayuda a resistir el desgaste físico y anímico impuesto a su raza por el régimen de Adolf Hitler.

Blum establece una serie de comparaciones entre la experiencia de Józef y la de Déborah, abuela de Abigail, mientras intercala los relatos de estos personajes con las propias reflexiones de la narradora sobre las cicatrices que ha dejado en ella la *Shoa*, como heredera de una guerra que nunca abandonó los corazones de quienes la sufrieron, ni de sus descendientes. En consecuencia, *Residuos de espanto* desarrolla tres planos testimoniales: el de Józef, el de Déborah y el de Abigail, con base en la reconstrucción de experiencias diferenciadas, que condensan el genocidio nazi en la revisión introspectiva proporcionada por la interacción entre cada una de esas voces narrativas.

Recordar, dice Susan Sontag (2003), es “cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen” (p. 104), pues lo que la mente anhela, “como imaginaron los antiguos,

es un espacio interno –como un teatro– en el que figuramos algo, y estas figuraciones son las que nos permiten recordar” (p. 103). Con una intención similar, Blum evoca distintos puntos de vista, con los cuales penetra en la tragedia judía, desde la ambigüedad que abre la recuperación de un pasado marcado por el sentimiento de pérdida, que se supera y conserva debido a la narración en tanto mecanismo de subsistencia de algunos rasgos de identidad involucrados en la comprensión de sucesos distantes y próximos a la vez. Esta forma de aproximación narrativa es característica en la obra de la escritora duranguense, en cuyos personajes “el dolor es un efecto emocional de la violencia invisible que atraviesa al sujeto manifestándose en angustia y agonía” (León, 2023, p. 41), respuesta existencial que, en *Residuos de espanto*, tras la recuperación de imágenes que corresponden al ámbito de lo íntimo y lo personal, extiende sus contornos para delinear, simultáneamente, los alcances transgeneracionales de los crímenes humanitarios.

Al escribir sobre el nazismo y la Segunda Guerra Mundial, Sontag (2003) se detiene especialmente en las imágenes provenientes de las “muertes execrables (a causa del genocidio, la hambruna y las epidemias)” (p. 103), para luego relacionarlas con “el entramado de iniquidades y fracasos que han tenido lugar en el África poscolonial” (p. 103), planteando un puente de sucesiones bárbaras que podemos prolongar a la revisión de la historia subterránea que comparten *Residuos de espanto* y *El corazón de las tinieblas*.

La obra de Conrad (2011) esboza una crítica sobre la violencia que se instala cuando el afán colonizador tiene como fundamento el prejuicio de la superioridad europea sobre otras culturas:

Eran conquistadores, y eso lo único que requiere es fuerza bruta, nada de lo que pueda uno vanagloriarse cuando se posee, ya que la fuerza no es sino una casualidad nacida de la debilidad de los otros. Se apoderaban de todo lo que podían. Aquello era verdadero robo con violencia, asesinato con agravantes en gran escala, y los hombres hacían aquello ciegamente, como es natural entre quienes se debaten en la oscuridad. La conquista de la tierra, que por lo general consiste en arrebatársela a quienes tienen una tez de color distinto o narices ligeramente más chatas que las nuestras, no es nada

agradable cuando se observa con atención. Lo único que la redime es la idea. Una idea que la respalda: no un pretexto sentimental sino una idea; y una creencia generosa en esa idea, en algo que se puede enarbolar, ante lo que uno puede postrarse y ofrecerse en sacrificio... (pp. 22-23).

Con una observación semejante, Blum (2013) profundiza en las atrocidades cometidas bajo el resguardo de la segregación racial, sólo que en el contexto del holocausto judío. En su ir y venir entre la historia de Déborah y el relato de Józef, Abigail narra los procesos de reclusión en Auschwitz, la separación de las familias, su destierro de la “vida moderna”, en términos prácticos y simbólicos. En *Residuos de espanto*, no hay explicaciones sobre el proceso que permite la aparición del deshumanizado vínculo inserto en el binomio colonizador-colonizado, ni para la locura gestada en circunstancias donde se clausura el modelo civilizatorio, pero sí destaca un marcado desconcierto frente al exterminio que tuvo lugar en la Europa de mediados del siglo xx:

Los odios se mezclan con la leche del biberón de los niños bautizados. Muchos de los que ayudaron gustosos de palabra, obra y omisión a la muerte masiva de todas esas personas, lo hicieron con el fervor soberbio de quien reparte la justicia. El que pisa una cucaracha y la escucha crujir bajo la suela del zapato está seguro de que la cucaracha merece morir por ser cucaracha. No hace falta más justificación.

Los días se acumulaban indistinguibles unos de otros en la distancia, como esas montañas de zapatos, de anteojos o de maletas que crecían a diario con los nuevos deportados. Como el cielo gris del invierno perpetuo que fue aquello. No bastaban las puestas de sol para contar los días; el paso de las horas se medía en cuerpos apilados en carretas o en el humo negro de los muertos que brotaba por las chimeneas.

Al poco tiempo de estar en el campo, Józef comenzó un registro mental del paso del tiempo con el bufido de los trenes que llegaban: sus ruedas chirriando sobre los rieles. Pero no había un horario estricto: los vagones cargados de judíos no tenían hora fija de llegada. Aquel estruendo que sólo significaba más mano de obra esclava y

combustible para las chimeneas, se volvió parte del ruido de fondo de la vida cotidiana, de la misma manera que la banda de prisioneros que tocaban a distintas horas. Era Auschwitz el más famoso de los campos. El de aquella entrada en letras de hierro forjado que deletreaban la mentira más grande de la historia (p. 30).

En *El malestar de la cultura*, Freud (1999) se pregunta en qué consiste la hostilidad del hombre hacia el estado civilizatorio y analiza determinadas situaciones de crisis donde se presenta ese rechazo, ligado, las más de las veces, a condiciones históricas extremas y a la decepción del ser humano frente a éstas. Pero el psiquiatra vislumbró algo más contundente respecto a la reacción frente al deseo de conquista: que mientras más se consigue dominar las fuerzas de la naturaleza, mayor es el sentimiento de insatisfacción y de infelicidad (pp. 81-82), aspecto que nutre la antinomia evidenciada en las obras de Conrad y de Blum, donde, además, la desmesurada ambición de progreso, derivada en parte de dicha frustración anímica, se vuelve un gestor peligroso, pues la exigencia de supremacía se traslada de la periferia personal a la devastación del otro y no se detiene en advertencias éticas, como sucede con los tiranos de *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, quienes, presas del hastío existencial, asimilan su integración al desquiciado cambio de reglas sin mayores cuestionamientos. Por ello, en los ambientes narrativos de estas obras se recrudece el vacío provocado por la supresión de los códigos culturales conocidos frente a una realidad antes inconcebible.

LA NOVELA CORTA, EL SECRETO Y EL MISTERIO

Giorgio Agamben (2016) propone que “indagar en la historia y contar una historia son, en realidad, el mismo gesto” (p. 15), lo cual obliga al escritor a emprender una paradójica tarea: “Deberá creer sólo e intransigentemente en la literatura –es decir, en la pérdida del fuego–, deberá olvidarse en la historia que teje en torno a sus personajes y, sin embargo, aunque sólo sea a ese precio, deberá saber distinguir, en el fondo del olvido, los destellos de negra luz que provienen del misterio perdido” (p. 15).

El género narrativo que comparten *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, la novela corta, alberga como cualidad formal al secreto, instancia que, según lo estudiado por Víctor Shklovski (1978), opera como el lugar de encuentro para las tramas y da unidad a la intriga, al conjugar las motivaciones y las causalidades de la historia. Como explica Ricardo Piglia (2019), “el secreto está planteado en relación con dos problemas de construcción: la unión de la trama y el saber del narrador” (p. 26). Más aún, mediante tal tensión entre dichos planos la composición estructural de la novela corta consigue el efecto de incertidumbre, en el cual pende la problematización del saber de un narrador respecto al desarrollo de la anécdota, cuyo “funcionamiento no termina de entender” (p. 26).

Si revisamos esta misión del secreto al interior de la novela corta, es posible apreciar rasgos comunes con el planteamiento de Agamben en torno a la búsqueda del misterio que distingue a la literatura de otros discursos, pues refiere la existencia de un lugar vacío en la narración, donde se acumulan las capas de una trama, las cuales, si volvemos a la comparación con el secreto, densifican las microhistorias desarrolladas alrededor de un asunto que logra unir las sin clarificar los motivos que las congrega. De hecho, el crítico argentino aclara que “si en esa historia todas las causas se explicaran, no sería una novela corta, sino una novela” (Piglia, 2019, p. 21).

Este mecanismo narrativo amplía el compendio de vicisitudes manifiestas en el trenzado de los temas insertos en la trama, al actuar como eje central de la obra, tal y como ocurre en *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, donde las imágenes sobre las cuales descansan las interrogantes sobre lo que está aconteciendo, pese a la enorme distancia temporal entre sus respectivas publicaciones, revelan, en diferente tesitura, la angustia frente a la ausencia de certezas, las reacciones instintivas del ser humano enfrentado a situaciones extremas, la frágil distinción entre la cordura y la enajenación previa a la locura, los entresijos de los afanes colonialistas, la violencia como factor de dominación social, aspectos insertos en el subsuelo de ambas narraciones, pero que no se desarrollan como líneas argumentales de pensamiento, sino como indicios para la in-

terpretación, deslizados en la trama como parte de la enunciación de un narrador que tiene más preguntas que respuestas.²

Ahora bien, Piglia (2019), siguiendo a Auerbach, define a la novela corta como “un relato con marco” (p. 23), en el cual “el secreto se constituye como una relación interna al marco, o sea, al que narra” (p. 23). Por ello, el secreto “tiene que ser buscado no exclusivamente en la intriga, sino en su narrador. Lo que sostiene Auerbach es que la relación del sujeto o de los sujetos que narran con la historia que están narrando está en penumbras” (p. 24).

En *El corazón de las tinieblas*, Marlow cuenta su experiencia en África y los descubrimientos que realiza durante su persecución de Kurtz por el Congo, en el umbral de un viaje por barco. Conrad reitera la posición física en la que se encuentra el personaje cuando inicia su relato: Marlow aparece sentado, como si fuese un Buda, frente a quienes lo escuchan, indicio del ritual implicado en el acto de narrar.

Capa por capa de la anécdota, la figura de Kurtz es retratada como un enigma. Entonces, una matriz de espejos discursivos multiplica las preguntas vertidas en la médula de ese secreto, que esconde algunas hipótesis sobre cómo el ser humano es capaz de participar en la explotación de quien debería ser su prójimo, resguardado en la vorágine impuesta por el colonialismo.³

La construcción de ese marco que guarda historias dentro de otra historia también aparece en el primer capítulo de *Residuos de espanto*, “Me llamo Abigail”, donde la narradora expresa los horizontes involucrados en la trama que habrá de contar y la necesidad de re-

² En este sentido, Harold Bloom (2012) advierte sobre el tono desconcertante de *El corazón de las tinieblas* y el asunto de que Marlow no sepa con precisión de lo que está hablando, modo de expresión que también puede apreciarse en el discurso de Abigail, narradora de *Residuos de espanto*.

³ De hecho, “una cuestión que preocupa a Conrad con insistencia. Está presente en casi todos sus libros y él mismo tuvo que ser testigo de sus consecuencias. Escribe en la manera como el individuo supuestamente civilizado va perdiendo sus valores y su identidad, tras ponerse en contacto con ambientes extremos y otros seres que intentan corromperlo o destruir sus básicas certezas humanas” (Frías, 2017, p. 20)

construir la memoria ajena para entender su lugar en el mundo y el peso histórico que carga:

Soy la nieta de una sobreviviente. No hay referente mayor en mi vida. Nada de lo que haya hecho o de lo que haga en el futuro podrá definirme. Nací protegida por un nuevo contexto histórico: cosecho los frutos de las verdaderas víctimas desde la seguridad de mi hogar. Pertenezco a la raza que Hitler quiso borrar del planeta. No hice nada para merecer la muerte ni tampoco la salvación, pero aquí estoy. No me arriesgo, no corro peligro, pero soy. Lo único que queda es contar su historia. Ese es el trabajo de las hijas, pero yo no tuve madre, así que me corresponde. Narrar. No permitir que la verdad y la memoria se extingan. Después del Holocausto, para quienes no murieron, el mundo fuera de los campos fue erradicado por completo: ya no existía tal cosa como lo simple o lo común. Para esos muertos en vida todo se volvió más que extraordinario, cualquier cosa era un milagro en sí, una improbabilidad: una cuchara, un libro, una frazada, la ropa limpia, un cielo sin explosiones. Ni qué decir de las cosas que los hacían llorar con tan sólo mirarlos: una manzana, un bistec, arroz, vegetales, agua caliente o champú perfumado para baño. Esto lo sé porque mi abuela no se cansaba de repetir que después de lo vivido era imposible regresar a lo ordinario (Blum, 2013, p. 11).

Esta puesta en escena de Abigail como hilo conductor de las historias que convergen en su relato fractal sobre la sobrevivencia al horror y a los traumas de una guerra, así como la urgencia de narrar para conservar la memoria, recuerdan la idea de Agamben sobre esa literatura que se sostiene en el lenguaje para reavivar con palabras un fuego que se extingue.

Agamben (2016) habla en términos de novela corta cuando aborda la relación entre el misterio y el fuego en la literatura. Sin embargo, acude a Henry James⁴ —quien, según Piglia, es el primer

⁴ Como estudia Kenneth Graham (1998), James recupera la naturaleza de los gestos que dan carácter visual a las emociones para retratar el conflicto individual respecto a los acontecimientos históricos. Partiendo de esta observación, delinea el estado anímico de sus personajes. Con base en este aprendizaje, el autor de *El corazón de las tinieblas* intensi-

escritor en proponer una poética de novela corta y en pensar sus narraciones en función de ésta— para plantear cómo la literatura se alimenta de imágenes que se transfiguran al interior del relato, a través del punto de vista de los personajes:

Al inicio sólo hay aquello que [James] llama una *image en disponibilité*, la visión aislada de un hombre o una mujer aún privados de toda determinación. Están ahí, “disponibles”, para que el autor pueda tejer en torno a ellos la intriga fatal de situaciones, relaciones, encuentros y episodios que “los harán emerger de la forma más adecuada” para transformarlos, al final, en aquello que son, la “complejidad que con mayor probabilidad pueden producir y sentir” (Agamben, 2016, p. 17).

Lo anterior ocurre en relatos enmarcados por la representación de un espacio donde habrá de desarrollarse el acto de narrar. Como si estuviesen frente a un fuego, tanto Marlow —ante quienes lo oyen—, como Abigail —durante su conversación con Józef— integran su narración conformando una espiral de distintas formas de violencia, incluida la necesidad de venganza. Esas tramas que cuentan los narradores, conjugando éxitos y derrotas, exhibiendo las decisiones tomadas en el juicio de la muerte y que muestran las turbulencias de destinos puestos en vilo, delatan la naturaleza de los personajes y —en concordancia con Agamben— expresan la vida como misterio.

A su vez, tanto *El corazón de las tinieblas* como *Residuos de espanto* encierran un proceso de transformación, que inicia con el ajuste de cuentas al que obliga el encuentro con el pasado, pues el relato establece un lugar de enunciación, desde el cual los narradores in-

fica esta forma de registro textual. Si bien James retrata las preocupaciones de las élites culturales de Inglaterra, Estados Unidos e Italia, por mencionar sólo algunos de los lugares por los que deambulan los habitantes de su narrativa, la prosa de Conrad se traslada a espacios exóticos, donde sus protagonistas contrastan su idea de cultura. No obstante, es precisamente el estilo propositivo de James y su influencia en la obra de Conrad —quien admiraba profundamente su técnica narrativa— lo que hace que algunos críticos, como Judith Leibowitz (1974) o Mary Doyle Springer (1975), ubiquen a ambos autores entre los precursores de la novela corta moderna. La perspectiva individual es la vuelta de tuerca que James y Conrad instalan en la narración para evidenciar en la escritura la crisis del pensamiento occidental.

tentan entender lo que ha sucedido. Llama la atención que Agamben (2016) acuda al juicio celebrado contra Adolf Eichmann, en Jerusalén, para abordar su idea de lo que implica un proceso, pues en este suceso percibe “la íntima, inconfesable correspondencia que une el misterio de la culpa y el misterio de la pena” (p. 19). No se trata del misterio de la salvación, apunta, sino de la expiación. En una construcción paralela a la idea que plantea Agamben sobre el proceso, se mueve el sentido profundo de las obras de Conrad y Blum. En ambas novelas cortas, como es común en ese género discursivo,⁵ se instala un discurso que mediante el acto de narrar echa a andar ese proceso que enfatiza “la pena que la condena no hace sino prolongar y confirmar, y que la absolución no puede de ninguna forma modificar, porque sólo es el reconocimiento de un *non liquet*, de una insuficiencia de juicio” (Agamben, 2016, p. 20). De este modo, dicho proceso permite, asimismo, exhibir cómo “la mente del hombre ordinario constituye para la ética un inexplicable rompecabezas” (p. 20).

Las historias de Marlow, Kurtz, Déborah, Józef y de la propia Abigail se mueven en el circuito de los secretos que salvaguardan sus tramas individuales y que se concatenan en el proceso instalado en cada una de las obras. Este tipo de montaje narrativo permite ligar el tratamiento del secreto con la concepción de Agamben (2016) sobre el misterio, pues para el filósofo italiano “si el proceso es, como se ha dicho, un ‘misterio’, éste es precisamente un misterio implacable, que mantiene unidas, en una red de gestos, actos y palabras, la culpa y la pena” (p. 19). De ahí que, tanto en *El corazón en las tinieblas* como en *Residuos de espanto*, otro asunto compartido sea el impacto narrativo provocado por la duda y la confrontación de las certezas, ante la pesadumbre existencial revelada en la cons-

⁵ Para Mario Benedetti (1993), el proceso es fundamental, como parte de la identidad genérica de la novela corta, en tanto determina la transformación que deviene al interior de la trama. Por su parte, Susan Strehle (1992) contempla que quien actualiza la historia “takes a subjective, involved position in the text and destabilizes it in the process” (p. 19): “adopta una posición subjetiva respecto al texto y la desestabiliza en el proceso”. La traducción es nuestra”.

trucción psicológica de personajes que se enfrentan al abismo de lo inédito, a los mares inexplorados de su conciencia.

EL MISTERIO Y EL RELATO

Conrad consideraba que los grandes temas de la humanidad descansan en unas cuantas líneas, en cuya sencillez puede comprenderse el mundo a través de la integridad que ofrece la lengua. Estaba fascinado con el poder de las palabras y a través de ellas atrapa el misterio de sus visiones respecto a la degradación del orden de las cosas, al plantear la violencia entre los seres humanos como parte de ese orden que domina a la materia y se fortalece en la supremacía del más fuerte. Pero en dicha contundencia también alberga su resistencia ante el presagio de muerte que ronda a los destinos trágicos. Con esta renovadora estrategia narrativa, no sólo va dando identidad a un nuevo género, desvanecido entre el cuento y la novela, también traslada sus preocupaciones ontológicas al plano de la forma y finca los perímetros de la novela corta en los linderos de la incertidumbre.

Liliana Blum (2013) dota de importancia a la lengua y la plantea como el lugar donde el Fénix resucita. Abigail no habla hebreo, ese idioma en el que su abuela condensa su identidad, pero reconoce muchas palabras que hicieron casa en su corazón. Recuerda lo que ella le decía, “como si los significados hubieran anidado en mi cerebro y permanecido así, casi larvariamente en un código neutral, esperando a que yo asimilara el español que tuve que aprender cuando llegamos a México y pudieran salir como una libélula que aleteaba memorias vividas” (p. 24).

También el lenguaje de Conrad posee una identidad migrante. Su origen transterrado lo llevó a aprender el inglés –lengua en la que escribe– hasta los veinte años. Sin embargo, como observa Javier Marías (1981), a pesar de dar vida a una prosa de lo más precisa y elaborada en la literatura inglesa, “su serpenteante sintaxis no tiene apenas precedentes en ese idioma, unida a la meticulosa elección de términos –en muchos casos arcaísmos, palabras o expresiones en desuso, variaciones dialectales, y a veces acuñaciones propias” (p. 14). Según este escritor, el inglés de Conrad se

transforma “en una lengua extraña, densa y transparente a la vez, impostada y fantasmal. Uno de sus rasgos más característicos consiste en utilizar palabras en la acepción que le es más tangencial y, por consiguiente, en su sentido más ambiguo” (p. 14). Y todas esas cualidades de la lengua conradiana coinciden con la constitución de la novela corta como género: la densidad, el extrañamiento, la ambigüedad son elementos en los cuales se fortalece el secreto que une los vacíos de la narración, ese secreto que Agamben (2016) llama misterio:

aventurera y precaria es la literatura, si quiere mantenerse en una relación justa con el misterio. Como el iniciado en Eleusis, el escritor procede en la oscuridad y en penumbra por un sendero suspendido entre los dioses inferiores y los superiores, entre el olvido y la memoria. Existe, sin embargo, un hilo, una especie de sonda lanzada hacia el misterio, que le permite medir siempre la distancia que lo separa del fuego. Esa sonda es la lengua, y es sobre la lengua donde los intervalos y las fracturas que separan el relato del fuego se marcan implacables como heridas. Los géneros literarios son las llagas que el olvido del misterio imprime en la lengua; tragedia y elegía, himno y comedia son sólo las formas en que la lengua llora su relación perdida con el fuego. De esas heridas los escritores hoy no parecen darse cuenta. Caminan como ciegos y sordos sobre el abismo de su lengua y no escuchan el lamento que se eleva, creen que usan la lengua como un instrumento neutral y no perciben el balbuceo rencoroso que exige la fórmula y el lugar, que pide cuentas y venganza. Escribir significa contemplar la lengua, y quien no ve y ama su lengua, quien no sabe deletrear la tenue elegía ni percibir el himno silencioso, no es un escritor (p. 15).

Agamben concluye su reflexión sobre el fuego y el relato con una frase de Dante: “l’artista / ch’a l’abito de l’arte ha man che trema” (p. 16).⁶ Habla así de la mano temblorosa que mueve esa escritura que, como pasa en la novela corta, hace vacilar el estilo y lo que se

⁶ “El artista, cubierto por el manto del arte, tiene manos que tiemblan.” La traducción es nuestra.

sabe del mundo. En el centro de *El corazón de las tinieblas* y *Residuos de espanto*, podemos encontrar el halo del misterio, de palabras que no se agotan, porque en su manera de reunirse en la literatura anida su incapacidad para explicarlo todo, al conservar el peso de la incertidumbre sobre acontecimientos que tienden a la repetición porque yacen en el seno de las pulsiones humanas. En las obras de Conrad y de Blum, no hay respuesta conclusiva, sino el gesto de seguir narrando, desde el misterio, esos sucesos que nos marcan por la fractalidad de su incomprensión y que desde lo no pronunciado proyectan visiones de un mundo que gira en espiral sobre los mismos delirios. ➤➡

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2016). *El fuego y el relato*. E. Kavi (Trad.). México: Sexto Piso.
- BENEDETTI, M. (1993). Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos. En L. Zavala (Comp.). *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas* (pp. 217-232). México: UNAM.
- BENET, J. (1981). Prólogo. En J. Conrad, *El espejo del mar*. Javier Marías (Trad.). Madrid: Hiperión. <http://www.javiermarias.es/redondiana/elespejodelmar.html>
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. A. Morales Vidal (Trad.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- BLOOM, H. (2012). *Novelas y novelistas*. E. Bertii (Trad.). México: Páginas de espuma.
- BLUM, L. (2013). *Residuos de espanto*. México: Ficticia.
- CONRAD, J. (2011). *El corazón de las tinieblas*. S. Pitol (Trad.). Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- FREUD, S. (1999). *El malestar en la cultura. Obras completas* (T. XXI). Buenos Aires: Amorrortu.
- FRÍAS, C. (2017). Prólogo. En J. Conrad, *La línea de sombra* (pp. 13-28). E. Alfaro (Trad.). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GRAHAM, K. (1998). *Indirections of the Novel. James, Conrad, and Foster*. Cambridge: Cambridge University Press.

- LEIBOWITZ, J. (1974). *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton.
- MARIAS, J. (1981) Nota del traductor. En J. Conrad, *El espejo del mar*. Javier Marías (Trad.). J. Benet (Pról.) Madrid: Hiperión. <http://www.javiermarias.es/redondiana/elespejodelmar.html>
- LEÓN ROMERO, A. L. (2023). *La violencia invisible: dolor y culpa en los personajes femeninos en dos cuentos de Liliana Blum*. [Tesis de Maestría]. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. <https://repositorio.cesmeca.mx/browse?type=subject&value=Violencia+invisible>
- PIGLIA, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Argentina: Eterna Cadencia.
- PITOL, S. (2011). Introducción. En J. Conrad, *El corazón de las tinieblas* (pp. 7-14). S. Pitol (Trad.). Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- SHKLOVSKI, V. (1978). La construcción de la nouvelle y de la novela. En Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 127-146). México: Siglo XXI.
- SONTANG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. A. Major (Trad.). Colombia: Alfaguara.
- SPRINGER, M. D. (1975). *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago.
- STREHLE, S. (1992). *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill: University of North Carolina.