

ENSAYO >> LECTURA DE DOS NOVELAS DE JUAN CARLOS CHIRINOS

Juan Carlos Chirinos reunió en un solo volumen *Nochebosque* (2011) y su precuela, *El informe sobre Clara*. Las dos novelas conservan la gramática de “Caperucita roja” y le quitan la moral. Aquí la devoración es parcial e irreversible, quien advierte del peligro lo encarna también, y ningún cazador viene a recomponer el mundo

MILAGROS SOCORRO

En diciembre de 1812 los hermanos Grimm publicaron el primer volumen de sus *Kinder- und Hausmärchen*, donde quedó fijada la versión de “Caperucita roja” que hoy repetimos: la advertencia de la madre, el desvío (el desacato), la conversación imprudente con el lobo, la devoración de la niña y de la abuela y, al final, el cazador que abre el vientre del animal, rescata a las dos y restablece el orden. Ese mismo año nosotros perdíamos la Primera República y Caracas se venía abajo con el terremoto del 26 de marzo. La coincidencia carece de sentido, salvo para recordarnos que un cuento de advertencia y un país que se derrumba pueden ser contemporáneos sin saberlo, y que dos siglos después un escritor venezolano instalado en Madrid iba a escribir dos novelas donde el bosque, la desobediencia y la devoración regresan sin cazador que las arregle.

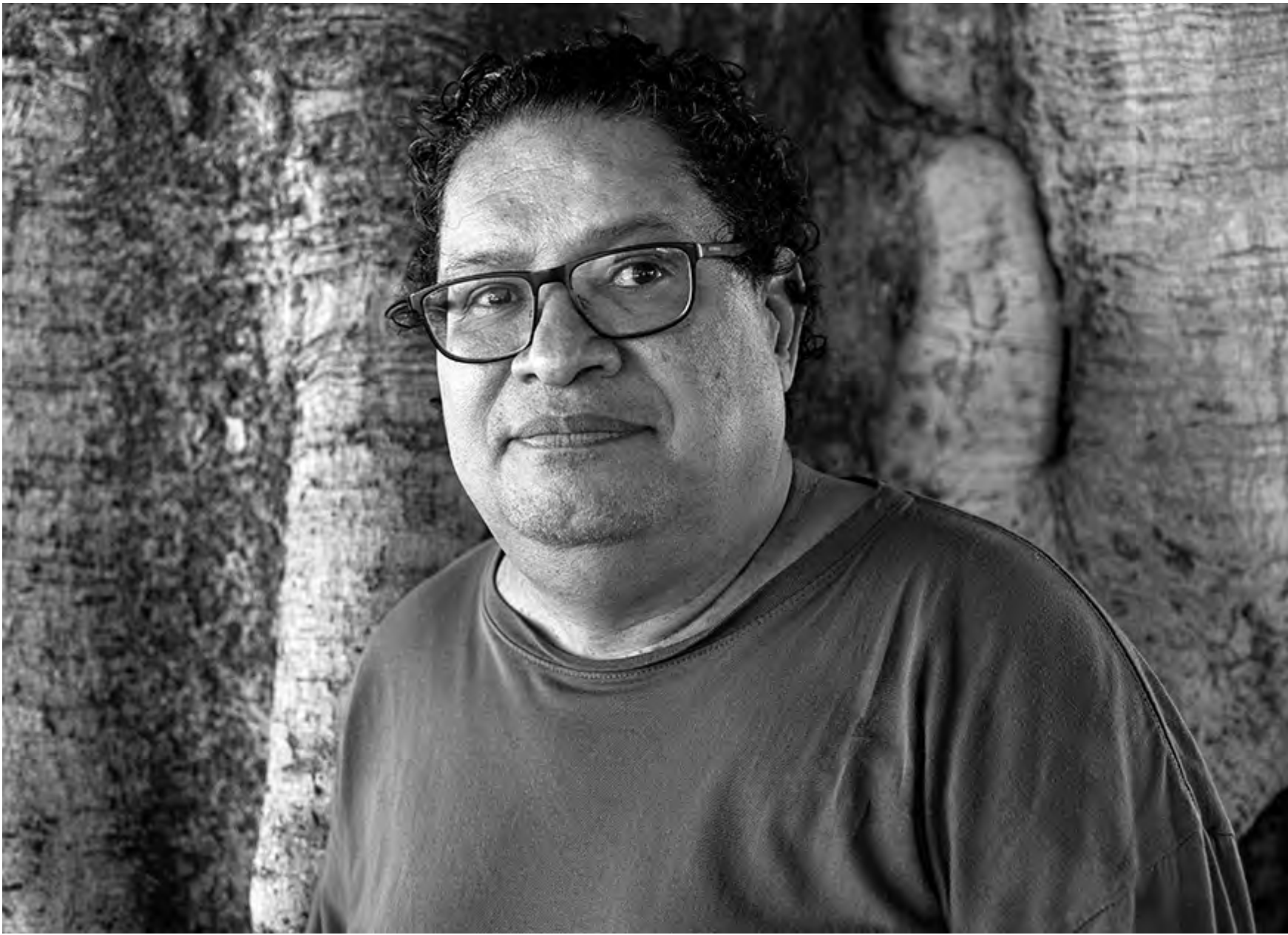
El 19 de febrero de 2026 recibimos a Juan Carlos Chirinos (Valera, 1967) en el club de lectura que conduzco. Habíamos leído *El informe sobre Clara*. *Nochebosque* (La Huerta Grande, 2025), el volumen que reúne la novela que publicó en 2011 con Ediciones Casa de Cartón y la precuela que escribió catorce años después. Lo que sigue recoge la lectura que llevé a esa sesión y lo que él respondió delante de los participantes, que en algunos puntos corrigió, en otros ensanchó y en uno la desarmó por completo, con esa mezcla de erudición y guasa trujillana que es su manera de conversar.

**La pregunta que fundó el libro**

El origen de todo fue, digamos, peripatético, una caminata. Hacia 2007 o 2008, Chirinos daba talleres de escritura en un centro cultural al norte de Madrid y bajaba del metro para andar unas calles arboladas y angostas, bajo una sombra que él comparó con la de La Floresta caraqueña. Una tarde, en ese trayecto, se le ocurrió la pregunta: y si el lobo es la mamá... Ahí estaba la nuez. En “Caperucita” hay tres mujeres y un animal, y basta con desplazar una pieza para que el sistema entero cambie de signo. Si la madre es el lobo, la instancia que en el cuento formula la ley y protege es la misma que devora, y la niña que sale de casa entra en el peligro por la puerta de servicio.

De esa premisa salió Ligia, que en *Nochebosque* contrata a Paula Sorsky para cuidar a su hijo Osip en una casa de montaña, y que en *El informe sobre Clara* se llama Clara y seduce al etnógrafo Aslani en un bosque francés. Chirinos contó que la eligió pensando en Luperca, la loba que amamantó a Rómulo y Remo, y que de ahí viene el apellido Louperc. Sus hermanos, los tres ogros de la casita del bosque, son lobos igualmente. Sobre el nombre dijo que Ligeia significa “blanco”. Vale la pena precisar el da-

# ¿Y si el lobo es la mamá?



JUAN CARLOS CHIRINOS / ©LISBETH SALAS

to, porque es mejor que el recuerdo, los diccionarios de griego dan otra cosa, más útil para la novela. *Ligeia* quiere decir la de voz clara, la de voz sonora, y así se llamaba una de las sirenas, esas que matan cantando. Con lo cual Clara y Ligia vienen a decir casi lo mismo en dos lenguas distintas, y las dos señalan hacia una voz. La loba de estas novelas atrae por lo que dice y por cómo lo dice. Detrás del nombre está también la “Ligeia” (1838) de Poe, y ese eco no es casual en un libro que trabaja el terror con materiales del romanticismo.

Caperucita sin cazador

A esa estructura heredada la novela le añade lo que en “Caperucita” organiza toda la acción, que es la comida. La madre manda llevar provisiones a la abuela y la desobediencia consiste en desatender ese mandato. Paula quiere terminar sus estudios de cocina y acepta el empleo para pagárselos. Cocina para otros durante toda la novela. Comer y ser comida es aquí una economía completa.

Iván, su novio, le pide que no acepte ese trabajo y le ofrece el dinero que le falta. Ella va de todos modos, y no por la distracción o la ingenuidad con que suele explicarse la desobediencia de la niña del cuento. Paula rechaza una forma de tutela y decide sostenerse por sí misma, en un gesto de libertad que la novela cobra con intereses, porque la libertad expone. Hay un punto decisivo, que el autor confirmó desde su propia cocina. Existe una segunda motivación, apenas latente en *Nochebosque*, que solo se enciende cuando se lee la precuela. Un antepasado de Paula se perdió en ese bosque. La muchacha va tras un rastro.

La diferencia mayor con los Grimm está en el desenlace. Allí la devoración es total y a la vez reversible, porque el lobo se traga a las dos mujeres, el cazador lo abre, el mundo es restaurado y la desobediencia queda saldada con un susto. En *Nochebosque* la devoración es parcial e irreversible. A Paula la muerden por partes y así se queda, con una reparación tecnológica que no borra la marca. (Esa oposición entre lo total reversible y lo parcial irreversible daría por sí sola para un semestre, pero lo nuestro es un club de lectura con un libro por mes). En el

cuento del siglo XIX, la sanción confirma una norma. En la novela de Chirinos, la experiencia deja una cicatriz, que es otra manera de aprender y bastante menos consoladora.

Tampoco hay un lobo, en singular. Hay lobitud, una palpitación que se extiende por el bosque entero y que la novela distribuye sin escrúpulos. Cuando Paula advierte que Osip, el niño de once años a quien cuida, empieza a tener reacciones (palabra que no por nada participa de casi las mismas letras de “erecciones”) de adolescente, piensa que ahí tiene a uno más de quien cuidarse. La amenaza deja de ser episódica y se vuelve estructural. Con todo, la novela se niega a quedarse en el esquema del hombre depredador. Iván, que en el sueño inicial lame el cuerpo de Paula hasta borrarlo por partes, es el mismo que le ruega que no vaya. La figura masculina carece de una sola cara, y el desacato de la muchacha adquiere por eso un espesor particular, porque desobedece a quien la protege, y quien la protege también la desea.

Ese sueño inicial merece párrafo aparte. La caperuza aquí es un bikini rojo, y el lobo lo despedaza como despedaza el cuerpo, del melocotón a la semilla, que es el clítoris. La devorada experimenta un placer mayor a medida que desaparece. Los picos de tensión de las dos novelas ocurren siempre en sueños o en estados alterados por drogas, por alcohol o por la savia que hay que untarse en los ojos para ver el verdadero bosque, y esa condición aumenta el titubeo del lector, que nunca sabe si aquello ocurrió o solo se fantaseó. La trampa es que al día siguiente los personajes amanecen con los golpes puestos.

**Terredad**

Hay un libro que atraviesa las dos novelas, *Terredad* (1978), de Eugenio Montejo, y dentro de *Terredad*, el poema “En el bosque”. Ahí se afirma que en el bosque es pecado hablar, pasearse, no poseer raíz, no tener ramas, y que quien no ha logrado ser un árbol solo puede llegar de parte del otoño a pedir unas hojas. (No olvidar que la trana surgió en una caminata: una forma de desarraigo; esto es, de desarraíz). El bosque de Montejo exige pertenencia, y esa exigencia se parece bastante a una forma de posesión.

Si esa lógica gobierna la novela, el bosque deja de ser un simple escenario de peligro y pasa a medir el arraigo. Paula no tiene raíz allí, ni allí ni en ninguna parte, porque es hija de una migración anterior. Es huésped en la casa donde trabaja, cocina en una intimidad ajena, cuida a un niño que no es suyo y ocupa una habitación que le dura lo que le dure el empleo. La casa jamás funciona como refugio. El paso al bosque intensifica una fragilidad que ya venía de antes. En un nivel, el bosque es el territorio del lobo, con esa alerta interiorizada que cualquier mujer de nuestros países reconoce sin necesidad de explicaciones. En otro nivel, al bosque le basta con ser indiferente a quien no le pertenece. Viene a la memoria *Duelo* (2015), el libro en que Albor Rodríguez cuenta la muerte de su hijo y se asombra ante la inocencia de la piscina, que acaba de tragarse al niño y ahí sigue, azul, como quien no rompe un plato. El bosque, cuando es solo bosque y todavía no es nochebosque, tiene esa inocencia.

Chirinos explicó su relación con Montejo por vía genealógica. Lo lee desde principios de los noventa, gracias a Harry Almela, poeta venezolano que había leído “toda la poesía del mundo” y que le enseñó a leer la venezolana. Su primera novela, *El niño malo cuenta hasta cien y se retira* (2004), toma el título de un verso de Ana Enriqueta Terán y nació de “Los

árboles”, el poema que abre *Algunas palabras* (1976), donde Montejo dice que los árboles hablan poco y se pasan la vida entera meditando y moviendo sus ramas. Allí Eugenio es un personaje, el abuelo de la protagonista, y para meterlo en la trama se tomó un café con el poeta en Caracas, que fue la última vez que lo vio. Desde entonces pone uno o dos poemas suyos, o un verso, en cada libro que escribe. Lo llama el dios Pan de la poesía venezolana, poeta telúrico y pánico, el contraste perfecto de la ciudad.

Del título dio una explicación que nadie esperaba. *Nochebosque* traduce literalmente *Nightwood*, la novela que Djuna Barnes publicó en 1936 y que Monte Ávila editó en Caracas en 1969, con traducción de Enrique Pezzoni y el título *El bosque de la noche*. La palabra inglesa es una sola; el neologismo venezolano también. Aprovechó para reivindicar aquel catálogo y contó su pelea con un editor español que le aseguraba en una feria que cierto libro nunca había aparecido en castellano, cuando el volumen llevaba décadas en las estanterías venezolanas.

**El informe que se deshace**

La segunda novela empieza en Caracas, en una exposición donde aparece la figura de san Guinefort, el perro santo, junto a unas criaturas antiguas llamadas *remarques*. La pieza que domina la sala es un lebrél metido en una incubadora de fibra de vidrio. Chirinos aclaró que esa exposición existió. Se llamó *San Guinefort y otras devociones*, la firmó José Antonio Hernández-Diez y se presentó en la Sala RG de Caracas en 1991. El mito también existe. Guinefort era un galgo del siglo XIII que mató a la serpiente que amenazaba al niño de su amo; el amo vio la sangre, creyó lo evidente y mató al perro; al descubrir el error lo arrojó a un pozo, lo cubrió de piedras y plantó árboles encima. Los campesinos de la Dombes, cerca de Lyon, empezaron a venerarlo como santo y las madres llevaban allí a sus hijos enfermos, para desesperación de la Iglesia, que persiguió el culto durante siglos. Un dominico, Étienne de Bourbon, lo dejó documentado hacia 1250.

(Continúa en la página 5)



# ¿Y si el lobo es la mamá?

(Viene de la página 4)

De ese anzuelo sale Aslani, etnógrafo venezolano que viaja a Francia con cuadernos, mapas, fechas y método, y que define su oficio con una frase que la novela se encargará de desmentir página por página, “escribo sobre la vida de la gente, pero sin la parte falsa”. Cree que la ficción es un residuo, una impureza que debe eliminarse del conocimiento. Guinefort le enseñará que el residuo era él.

El título merece que nos detengamos. Un informe aspira a ordenar los hechos, a establecer una verdad comprobable y a fijar una versión estable de lo ocurrido, apta para un tribunal, para un archivo o para una fundación. Es el género de la administración, de la ciencia y de la policía. Este libro está construido como la negación progresiva de todo eso, y a medida que avanza el mundo se deforma, además, con nuestra participación. En Guinefort el tiempo no permanece, la memoria falla, el cuerpo miente, los objetos dicen verdades parciales y la identidad es móvil. Un informe necesita hechos, y aquí los hechos jamás se quedan quietos. Lo que leemos es el relato de esa imposibilidad.

Los procedimientos del etnógrafo van produciendo exactamente lo contrario de lo que prometen. Data ceibas imposibles en un bosque francés y él mismo llama disparate a su resultado. Se unta la savia en los ojos para ver la casita y la laguna, y con ese gesto abandona la observación neutral, porque en esta novela acceder a lo real cuesta el cuerpo. Espía de noche y ve a los tres hermanos devorar un cerdo desollado en tres bocados, con una precisión descriptiva que es la del cuaderno de campo aplicada al horror. Y entonces formula la pregunta prohibida, que resulta ser cronológica, la de desde cuándo son amantes. Aslani sabe que lo son, recuerda olores, texturas, saliva, y le falta el primer hecho, el origen. Clara lo acusa de haber trastocado el fluir del tiempo y le informa que llegó mucho antes de lo que cree, que vino con un amigo artista que desapareció y que su ciencia no cruza el límite del bosque.

Ahí está el núcleo. El horror de este libro procede de que el pasado no esté garantizado. El embarazo de Clara, que debería funcionar como cronómetro y como prueba, crece a una velocidad que hace estallar el calendario, y el cuerpo, último reducto de lo verificable, se convierte en un documento falso. Chirinos, hombre de cultura popular sin complejos, admitió el guiño. En las telenovelas venezolanas había embarazos de veinte meses. Aquí duran tres días. También hay tres hermanos llamados Joe, Mo y Teddie... y ninguno se llama Curly.

El final es de una crueldad mecánica y bastante divertida. Una gandola sin conductor, gobernada por diez lucecitas azules, persigue a Aslani bajo la lluvia y lo despedaza, con insulto xenófobo incluido. La venganza tiene su lógica, porque el etnógrafo hirió a Terato, entró de noche, insistió después de la advertencia, prometió y no cumplió. Guinefort funciona con deuda, promesa y tabú, muy lejos de cualquier moral moderna, y en ese código lo que se debe se paga. El castigo cae sobre el profanador.

### Quién escribió esto

Después de la muerte de Aslani, la novela se repliega hacia un marco brevísimo. Alguien le pregunta a Osip si eso lo ha escrito él, y el niño responde que claro. El remate arranca una carcajada, porque ahí el autor se permite una pirueta que reordena todo lo leído. Lo que parecía relato omnisciente resulta ser un texto producido dentro del mundo del libro, escrito por un niño de once años que además es hijo de Aslani y de Ligia, y que en *Nochebosque* llevaba un cuaderno. La frase que go-

bierna el volumen entero queda entonces en su sitio. No es verdad, pero es real.

Queda por añadir una conjetura, ofrecida a los participantes del club sin prueba que la sostenga. Osip es el diminutivo ruso de José, y por ahí se explica que el niño se llame así, porque es hijo de José, como aclaró el autor. Osip es también el nombre de Mandelstam, la figura mayor del acmeísmo, y en las novelas hay guiños al Correcaminos, cuya marca de artefactos infalibles y siempre fallidos es ACME (Chirinos es un *niño terrible*). La sospecha queda planteada y la responsabilidad, repartida.

Conviene situar la tradición con la que esto dialoga. Tzvetan Todorov definió lo fantástico en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970) como la vacilación experimentada por un ser que solo conoce las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural, y sostuvo que lo fantástico ocupa la duración de esa incertidumbre. *Nochebosque* trabaja esa vacilación con método, y los sueños, la savia, la casita y las apariciones quedan en un equilibrio inestable que el texto se cuida de no resolver. *El informe sobre Clara* empuja el titubeo hacia otro terreno, porque allí el bosque termina imponiendo sus leyes sin discusión y el conflicto se traslada al conocimiento. Nada de esto es realismo mágico ni real maravilloso, familias donde lo sobrenatural se acepta sin conflicto y forma parte de la cotidianidad. Para deslindar el asunto, Chirinos recomendó *Magias y maravillas en el continente literario* (1991), de Víctor Bravo, el libro donde esa distinción quedó establecida.

### La teoría del chorrito

Una lectora del club planteó una objeción hermosa. Aceptó las hadas, la loba, la savia y los muñecos de esparto sin pestañear, y perdió la confianza justo en un detalle doméstico. Paula carga por las escaleras a un muchacho de once años que ya tiene pelusa en el labio, y lo sube dormido hasta el cuarto. Eso no puede ser, dijo. A ninguno de esa edad lo cargan; le dicen que camine.

Chirinos aceptó el reparo con una teoría que le debe a Roberto Echeto, quien se la enseñó frente al Guernica. Cuando uno se acerca al cuadro, descubre que la geometría tiene desperfectos, unos chorritos de pintura corrida que Picasso pudo eliminar y decidió dejar. Los llama *la teoría del chorrito*, porque en la obra de arte hay siempre un pestañeo de error que la vuelve humana. Otro chorrito se lo señaló una alumna española, porque en la novela Aslani se apoya en una encina y se mancha con la savia, y las encinas no sueltan savia. La respuesta del autor fue que en un bosque donde crecen cuatro ceibas juntas a diez metros unas de otras, cosa imposible incluso en Trujillo, donde él sabe de ceibas por nacimiento, bien pueden las encinas soltar lo que les dé la gana. En cuanto a la muchacha que carga al muchacho, defendió el gesto por otra vía. Entre Paula y Osip hay una corriente que ella percibe como el olorcillo de las hormonas, un hombrecito en formación que todavía no es peligroso y que va camino de serlo.

### El oficio

Ante la pregunta por su manera de trabajar, lo que salió fue un tratado de carpintería sin una gota de misticismo. Antes de la era digital ponía un casete de sesenta minutos con música de una película de Woody Allen, *Acordes y desacuerdos* (1999), y calculaba cuántas páginas escribía por cada lado. Cuatro vueltas al casete, diez páginas. Después pasó a Brahms, y ahora escribe con ruido de lluvia, esos videos de diez horas con tormenta eléctrica y chimenea crepitando. “Ya voy pa’ la lluvia”, le avisa a su mujer cuando va camino a la sillita de escribir, y desaparece. Trabaja de nueve de la mañana a tres de la tarde, produce entre cin-



CAPERUCITA ROJA (1862) / GUSTAVE DORE

co y diez páginas diarias y sabe, porque lo planifica, que una novela de trescientas páginas le toma dos meses de escritura y después el trabajo verdaderamente duro, que es corregir. Usa Scrivener, que le recomendó Jorge Eduardo Benavides y que compró a los cinco minutos de probar la versión de demostración.

Niega la existencia del bloqueo del escritor. Admite la pereza y la procrastinación. Lo que duele, dice, es recoger papas, trabajar en una mina o batir cemento, que es lo peor que ha hecho en su vida y que hizo hacia 1981, en Trujillo, cuando su padre decidió que él y su hermano emplearan las vacaciones en construir un tarantín en el patio de la casa, con jornadas de bajar al río a buscar arena, mezclarla con cemento y piedras grandes y meter la pala en esa masa que se queda pegada y hay que arrancar a pulso. Ante la objeción de que su obra evidencia un saqueo del inconsciente difícil de explicar con la agenda, precisó, con razón, que él había dicho oficio, palabra distinta de trabajo, y que lo suyo es el rechazo del sufrimiento ontológico, con la profundidad intacta.

### Contra la dictadura del realismo

El tramo más revelador de la conversación fue su declaración de guerra. En España, cuando se enteran de que escribe literatura fantástica y gótica, le dicen que ah, como Cortázar, como Borges. Y no. Él es venezolano, y su primer contacto con lo fantástico se llama Julio Garmendia, a quien leía a los ocho años sin saber que aquello era literatura fantástica. Sostiene que el realismo, movimiento del siglo XIX, se convirtió en una dictadura y en un lastre, y que la literatura sirve para hacer sociología, psicología o periodismo sin ser ninguna de esas cosas, porque su territorio propio es la ficción. Su argumento de autoridad es “El cuento ficticio”, el relato incluido en *La tienda de muñecos* (1927) que funciona como manifiesto en favor de la ficción, escrito por un venezolano cuando en América Latina mandaba otra cosa.

De ahí se desprende una política deliberada. Si tiene ocasión de citar a un autor de literatura fantástica, cita a Julio Garmendia, porque Cortázar ya tiene quien le escriba. Si le hablan de *Misery* (1987), responde que Rodolfo Santana había hecho antes lo mismo en *El animador*, escrita en 1972 y estrenada en Caracas en 1978, donde un televidente enloquecido secuestra al presidente de un canal para obligarlo a reescribir el final de una telenovela. Si le preguntan por las grandes novelas venezolanas del siglo XX, contesta *Doña Bárbara* (1929) y *Percusión* (1982), de José Balza, que fue su profesor y

es uno de sus maestros, y asume las consecuencias de dejar fuera de la lista a *Pais portátil* (1968), de su paisano Adriano González León, novela que quiere y que está escrita en la mitad de sus páginas como habla él.

Y añadió una advertencia que debería enmarcarse. “Los venezolanos somos pantalleros y exagerados, y como somos tan cariñosos convertimos cualquier cosa en una maravilla. Promover fuera de nuestras fronteras a alguien que no tiene con qué produce el efecto contrario, porque el lector extranjero se da cuenta enseguida de que lo estamos haciendo por afecto, y entonces mira con lástima. Hay que tener la cabeza fría para elegir a quién se defiende. Los escritores de los que habla son el espejo de los escritores de los que no habla”.

### Coda

Estas dos novelas engañan por breves. Su intensidad es considerable y admiten muchas más lecturas de las que cupieron en una sesión. Desde la historia del arte, con esa exposición inicial que encapsula lo vivo y convierte al espectador en cómplice del perro dopado. Desde el cuerpo de la mujer y la relación entre gastronomía y literatura, que aquí llega a extremos, como en ese banquete donde los panecillos recién salidos del horno resultan ser los hijos de la hechicera. Y desde la política, que asoma como asoma un ciclista de noche, un celaje que uno cree haber visto y que ya no está.

A Aslani lo pierde su competencia. El vocabulario técnico y la certeza de que la ficción es la parte falsa lo colocan en la posición perfecta para ser comido. La novela pregunta qué ocurre cuando el mundo se niega a ser descrito sin deformarse, y responde con una tesis que, apurada, puede formularse en una línea. Este mundo solo puede ser conocido por la literatura, porque las otras formas no le alcanzan, ni de lejos. Lo demás es un informe que se deshace mientras lo leemos, escrito por un niño que dice que sí, que eso lo escribió él, y que tiene toda la razón. ☼