

República Bolivariana de Venezuela
Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras

**OSCILACIONES DEL CUENTO CANÓNICO EN CUATRO NARRADORES
VENEZOLANOS DE LA DÉCADA DEL NOVENTA.**

Presentado por:
Verónica Y. Álvarez Gómez

Tutor Asesor:
Prof. Carlos Sandoval

Trabajo Especial de Grado presentado como requisito para optar al Título de
Licenciado en Letras.

Caracas, Febrero 2004

APROBACIÓN DEL JURADO EXAMINADOR

OSCILACIONES DEL CUENTO CANÓNICO EN CUATRO AUTORES VENEZOLANOS DE LA DÉCADA DEL NOVENTA.

Por: Verónica Álvarez

Trabajo de Grado aprobado, en nombre de la Universidad Católica Andrés Bello, por el siguiente Jurado Examinador, en la ciudad de Caracas a los 17 días del mes de febrero de 2004.

Camila Pulgar

Ana Virginia París

Carlos Sandoval

RESUMEN ANALÍTICO DEL TRABAJO DE GRADO

Autor: Verónica Y. Álvarez G.

Título: *Oscilaciones del cuento canónico en cuatro autores venezolanos de la década del noventa.*

Profesor-guía: Carlos Sandoval.

Curso Académico: 1995-2000

Número de páginas: 252

El siguiente trabajo está dedicado a la observación del comportamiento de la narrativa breve venezolana de la década de los noventa, tomando como muestra la obra de cuatro narradores venezolanos: Carlos Arribas, Gustavo Ávila, Fernando Cifuentes y Dinapiera Di Donato.

Este comportamiento se evalúa sobre la base de una teoría del cuento canónica elaborada con los preceptos tradicionales de la historia de la literatura conformada tanto por teóricos y críticos así como por escritores. De esta manera se conformó una teoría y un mecanismo de análisis gracias a los cuales fueron estudiados doce cuentos. El resultado del examen mostró que seis de las doce piezas mostraron tener más tendencia a lo canónico.

Las conclusiones del análisis no pretenden desvirtuar la narrativa corta venezolana actual (o la que aquí se examina), sino por el contrario señalar algunos de sus comportamientos y fluctuaciones, tanto más por tratarse de un *corpus* literario escasamente estudiado hasta ahora.

Agradecimientos

Gracias a todas aquellas personas quienes de una u otra forma colaboraron en la realización de este proyecto. A mi familia por el apoyo brindado; a Alis Centeno por su paciencia y extraordinario talento; a mis amigos por la rutinaria pregunta: “¿Y la tesis?”; y un sentido y especial agradecimiento a la Dra. Mónica Bifano por haberme rescatado del abismo. A todos, gracias.

Este trabajo está especialmente dedicado a estos cuatro seres excepcionales que han agotado su existencia en quererme, preocuparse por mí y tratar de comprenderme: Luis Álvarez, María Gómez, Mónica Álvarez y Alis Centeno. A ustedes este trabajo, con todo el amor del mundo, en un humilde intento por retribuir todo lo que me han dado. Gracias.

Índice

Aprobación del jurado.....	III
Resumen Analítico.....	IV
Agradecimientos.....	V
Dedicatoria.....	VI
Introducción.....	1
Capítulo I: BASES TEÓRICAS.....	5
Cuadro resumen de las teorías del cuento.....	14
Capítulo II: ANTECEDENTES HISTÓRICOS: EL CUENTO VENEZOLANO DEL SESENTA AL NOVENTA.....	43
Capítulo III: PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS.....	72
<i>No pidamos la luna</i>	72
<i>Madera para el arca</i>	74
<i>Alemanes</i>	78
<i>Noche con nieve y amantes</i>	81
<u>Análisis teórico del corpus</u>	84
Carlos Arribas.....	84
Gustavo Ávila.....	91
Fernando Cifuentes.....	98
Dinapiera Di Donato.....	104
Capítulo IV: ANÁLISIS NARRATOLÓGICO.....	112
<u>Arribas: tradición y convenciones</u>	113
<u>Ávila: una palabra vale más que mil acciones</u>	134
<u>Cifuentes: armoniosamente anárquico</u>	144
<u>Un caso difícil: los “cuentos” de Dinapiera Di Donato</u>	164
A MANERA DE CONCLUSIONES.....	216
BIBLIOGRAFÍA.....	243

Introducción

Estudiar la cuentística del noventa en Venezuela resulta una tarea ardua, sobre todo porque sus clasificaciones, características y comportamientos resultan, cuando no difíciles, imposibles de precisar adecuadamente, dado el universo de obras, autores, temas y estructuras discursivas que deben considerarse y el escaso número de estudios críticos existentes relativos al lapso y al tema. No obstante, estas dificultades se convirtieron en el impulso más poderoso para llevar a cabo la investigación, la cual, dada su extensión, sólo constituye un abreboca para un análisis mayor sobre la narrativa breve de la última década del siglo pasado en nuestro país.

Entendiendo que no era factible analizar una gran cantidad de obras y autores decidimos, de sesenta autores leídos, limitarnos al estudio de cuatro de ellos; tomando en cuenta estilo, año de publicación, casa editorial, sexo del autor concreto y reconocimiento crítico. En primer lugar, seleccionamos estilos discursivos y temas globales diferenciados, al intuir que esa resulta la primera característica de nuestra narrativa breve de fines de siglo: la gran diversidad técnica y temática. En segundo lugar, tomamos como límite cronológico obras publicadas entre 1990 y 1999, aun cuando se tratara de piezas escritas con anterioridad.

En tercer lugar, creímos conveniente manejar distintas casas editoras para tener así editores grandes como Monte Ávila, editoriales pequeñas y privadas como la editorial Memorias de Altagracia y editoriales gubernamentales como la Alcaldía de Caracas (Fundarte). Por otro lado, no quisimos estudiar la cuentística del noventa analizando únicamente obras escritas por mano masculina, pues constatamos que la narrativa producida por mujeres ha recibido un reconocimiento crítico importante; por ello incluimos una autora en el estudio, escritora que, además, ha publicado varias obras desde el ochenta, a parte de haber sido galardonada en varios concursos literarios.

Por último, escogimos autores reconocidos y no reconocidos por la crítica, así como algunos galardonados en concursos de cuentos (también, es

obvio, los excluidos de estos certámenes). De esta manera tendríamos diversidad en la menudencia, tratando de proyectar así el vasto universo narrativo breve de la década estudiada. Los autores y obras seleccionados: Carlos Arribas: *No pidamos la luna* (1993); Gustavo Ávila: *Madera para el Arca* (1993); Fernando Cifuentes: *Alemanes* (1997); Dinapiera Di Donato: *Noche con nieve y amantes (relatos)* (1991).

Al introducirnos en los estudios de la narrativa breve del noventa descubrimos que no existe un patrón o modelo fijo respecto al cuento sobre el cual la crítica venezolana haya desarrollado sus valoraciones. Cada crítico mantiene una posición particular de acuerdo con lo que observa en el comportamiento de los cuentos. Por ello, hemos decidido retomar las teorías canónicas y tradicionales del cuento, lo cual ha significado, por supuesto, asumir que existe un género *cuento* sobre la base del cual evaluamos el comportamiento de los autores estudiados para observar qué tan cerca o lejos del cuento tradicional escriben los cuentistas del noventa.

Las diversas teorías canónicas sobre el cuento resultan globalmente las mismas, por lo que al examinarlas en una perspectiva de síntesis diacrónica y sincrónica obtuvimos un concepto canónico, genérico, del mismo. Este concepto, explicitado en el capítulo correspondiente, nos sirvió de modelo para evaluar y clasificar los textos escogidos como objeto de estudio. Pero ello no fue suficiente, necesitábamos profundizar el análisis averiguando cómo funcionaba internamente cada texto; nos vimos obligados a conocer sus estructuras, terreno adecuado al uso de la narratología.

La narratología es una teoría que ofrece un sistema de análisis para descifrar el mecanismo de los textos. Permite analizar estructuras y, lo más importante para nosotros, brinda la posibilidad de establecer un modo estructural de conformación canónica del cuento.

Los análisis narratológicos para localizar las superestructuras canónicas nos llevaron hasta las profundidades de cada texto, de tal forma que esas evaluaciones resultaron decisivas al momento de concluir si un cuento era o no

canónico. Esta superestructura, (acompañada del estudio de otros elementos que consideramos necesarios, como el narrador y la coherencia y, por supuesto, del concepto de cuento canónico obtenido), arrojaron como resultado un insistente patrón con el cual comprobar qué autores se encontraban más apegados a lo canónico y cuáles más distantes.

Los resultados, disímiles por completo, nos condujeron a la conclusión de que la narrativa breve en Venezuela, con base en la muestra seleccionada, deviene todavía como un experimento; por ello su estudio crítico, no sólo es fundamental, sino que luce perentorio al comprobar la escasez de trabajos en esta línea. En este sentido, nuestra tesis pudiera convertirse en uno de los primeros aportes para el análisis de nuestra narrativa actual en una dimensión que intente fijar la manera como se usa el género cuento entre quienes se dedican hoy a la ficción.

El trabajo está conformado por cuatro Capítulos y una Conclusión. Un Primer Capítulo en el que se expone la teoría y los principales conceptos que manejamos en la investigación. El Segundo Capítulo está dedicado al contexto histórico del cuento venezolano a partir de los años sesenta. Ya comprobaremos, en las Conclusiones, cómo el giro radical que da la literatura en los años sesenta se halla en la base de la narrativa reciente, producida en Venezuela y Latinoamérica.

El Tercer Capítulo está dividido en dos secciones; la primera dedicada a la presentación de los cuatro autores y sus obras (una sencilla visión de los libros objeto de análisis como resultado de una primera lectura); y la segunda destinada a la construcción del concepto canónico de cuento y a una primera evaluación aplicando dicho concepto.

El Cuarto Capítulo se centra en el análisis narratológico de los cuentos. Doce piezas analizadas en su estructura profunda, donde además se realiza un estudio extenso de los de narradores básicos de cada relato. En algunos casos, como en el de Dinapiera Di Donato, los análisis derivan hacia aspectos más

recónditos, como la coherencia del discurso de acciones y, simultáneamente, el examen minucioso de ese mismo discurso.

Por último, se exponen las Conclusiones generales del estudio, al tiempo que se hacen diversas reflexiones y cuestionamientos sobre los resultados.

Aun cuando se trata tan sólo de un trabajo descriptivo aplicado a una pequeña muestra de nuestro universo narrativo finisecular, creemos que las respuestas alcanzadas arrojan una proyección bastante cierta sobre el comportamiento de gran parte de la narrativa venezolana breve de la última década del siglo XX.

Por último, conviene señalar que el sistema de referencias de este trabajo se ajusta a los requerimientos del *Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association (adaptado para el español por Editorial El Manual Moderno)* (1998).

CAPÍTULO I

Bases Teóricas

Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable.

Julio Cortázar

¿Qué es un cuento? No es pretensión de este trabajo establecer un nuevo concepto del género. Lo que en este apartado se intenta es reunir aquellos puntos de vista comunes, tanto de críticos como de escritores, sobre ese formato literario. Sin embargo, antes de establecer una definición de *cuento*, es necesario aclarar que las características y elementos que lo definen, expuestas seguidamente, llevan dentro de sí un porcentaje de intuición tanto por parte del lector como del escritor que no puede ser cuantificada ni clasificada. A pesar de esto para cuestiones de estudio ese grado de intuición intenta objetivarse, si no las evaluaciones de los textos aquí presentes serían sólo el resultado del gusto personal del investigador o de la aseveración por parte del escritor de que lo que él ha producido es un cuento.

Por ser un tipo específico de discurso, según la perspectiva de la narratología, el cuento posee un esquema especial que lo ha caracterizado a lo largo de la historia literaria. Por lo tanto, antes de practicar su evaluación debemos saber con qué tipo de material discursivo nos enfrentamos. En nuestro caso particular, el hecho de que un discurso sea coherente no implica necesariamente que sea un cuento; de hecho se supone que géneros como la novela y el ensayo, por ejemplo, deben serlo también. Por tal razón el análisis se hará seccionado: primero averiguaremos si los textos seleccionados son cuentos y luego analizaremos su construcción y coherencia.

La elección no se ha hecho al azar. Algunos de los discursos que hemos elegido parecen, a primera vista, no cumplir con ciertos elementos básicos que se le asignan al cuento; sin embargo, han sido incluidos como tales en los diferentes libros aquí estudiados. ¿Cuáles son cuentos y cuáles no lo son?, en

el caso de que algunos de estos textos no cumplan con los requisitos mínimos del género. ¿Por qué razón son clasificados como pertenecientes a ese formato? ¿Se trata acaso de un desconocimiento de la forma genérica por parte de los autores o de la crítica? ¿Es un síntoma que indica que ciertos narradores del noventa han creado en Venezuela, una nueva tipología dentro del género cuento o un nuevo género en cuanto tal? O finalmente, ¿es una manifestación de que la literatura nacional de la década de los noventa, gracias a su capacidad de hibridación, acepta cualquier tipo de discurso cuya inserción en un libro de cuentos lo cataloga automáticamente como perteneciente al género?

De poder resolver estas incógnitas quizás estaríamos ante la posibilidad de precisar algunas de las primeras características del cuento en cuatro autores del noventa, las cuales posiblemente adelanten un viable modelo genérico que sirva para explicar otras materializaciones del lapso.

Retomemos ahora las palabras de Cortázar. Diversos investigadores y escritores a lo largo de la historia literaria han establecido, cada uno desde su visión y experiencia, ciertas constantes que definen al cuento. En primer lugar nos referiremos a la “unidad de efecto o impresión”.

Para Poe “el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión” que nace de la intención del autor a la hora de escribir (en Pacheco y Barrera 1997: 303). Esto nos lleva a pensar en la función comunicativa que posee el cuento; el escritor espera a través de su discurso comunicar algo al lector y lograr un “efecto” particular. Obviamente, esta función comunicativa puede y debería poseerla cualquier producto literario, sin embargo, el cuento parece buscar un efecto distinto, por ejemplo, al de la novela o al ensayo. Para Cortázar la finalidad de un cuento está en la impresión que deja en el lector y explica la misma usando los términos del boxeo: una novela gana por puntos, un cuento debe ganar por *knock out*. “la novela acumula progresivamente sus efectos sobre el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases” (en Pacheco y Barrera 1997: 385).

También para Barrera este efecto viene a ser la función primordial del cuento generada por el autor, puesto que es éste en quien está concentrada la intención de “generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario” (1995: 95). Asevera el crítico que dicho efecto está vinculado a la recepción que tenga el producto, así como a su contexto y a la competencia literaria del lector. El efecto del cuento entonces, a diferencia del de la novela o el ensayo, debe ser momentáneo, impactante, fulminante y único; es precisamente de esto de lo que va a depender su longitud. Al igual que en el chiste, cuya función comunicativa (causar el efecto de la risa) está constreñida por su longitud, el efecto rápido, súbito y único del cuento sólo se logra en la “brevedad”.

El asunto de la “brevedad” ha generado diversas discusiones. Para Poe la brevedad es una característica constitutiva del género, es decir, el cuentista a la hora de escribir debe recordar ser breve. Sin embargo, estudios posteriores (Friedman, Cortázar, Barrera, entre otros) han determinado que la brevedad del cuento es más una consecuencia (Barrera), un síntoma (Friedman), una necesidad para el buen logro del mismo (Cortázar), que un elemento intrínseco e inherente al género. Chéjov sabía, «intuía» que el cuento tenía que ser corto pero en realidad no sabía por qué:

Las obras largas y detalladas tiene sus propios fines particulares, que por supuesto requieren de la ejecución más cuidadosa (...) Pero en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado, porque... porque... No sé por qué (en Pacheco y Barrera 1997: 319).

Friedman afirma que la longitud del cuento depende del efecto que desee lograr el autor; sus escenas, episodios y acciones serán las que el autor requiera para causar efectos de compasión, frustración, etc. “Es ese efecto y la cantidad de acción requerida para lograrlo lo que determina la brevedad de un relato, cuando se le considera a sí mismo como una obra independiente” (en Pacheco y Barrera 1997: 95). Para este crítico un cuento es breve por dos razones, la acción que se relata es por naturaleza breve o, pese a que la acción

del cuento sea extensa, el escritor, gracias a los recursos de selección, logra reducirla. Es importante resaltar que en la teoría de Friedman la brevedad de un cuento se comprueba por las selecciones que realiza el escritor a la hora de abocarse a la tarea de producir el texto: el escritor “abstrae retrospectivamente a partir del evento central lo que es necesario para que la historia se desarrolle y lo presenta de manera condensada” y esto incluye, pensamos nosotros, al lenguaje. Es por ello que un cuento puede referir la vida completa de una persona, pero sólo se relatarán aquellos eventos que sean necesarios para comunicar al lector el efecto que se desea (más adelante veremos que esto se da perfectamente en el cuento “El ciudadano Parks” de Carlos Arribas, por ejemplo).

Por su parte, Barrera (1995) afirma que hay tres razones que generan la brevedad en el cuento. En primer lugar, un cuento tiene que ser breve ya que su tiempo de lectura debe ser corto en orden a que el lector capte el efecto único propuesto.¹ En segundo lugar, el cuento presenta como elemento primordial “la crisis de un asunto único”. Es decir, en el cuento no puede plantearse la posibilidad de desarrollar múltiples tramas con múltiples personajes,² debe concentrarse en un solo hecho, aspecto, ámbito o personaje, no dar pie a la polifonía de voces o a la morosidad narrativa, aspectos más bien ligados a la novela. Por ello el trabajo del cuento, reducido a un solo aspecto, restringe las posibilidades de expansión del mismo. Por último, debido a su finalidad de producir un efecto de intensidad, el cuento no puede ser largo pues la distracción del lector elimina este efecto.

Para el escritor Julio Cortázar el cuento debe poseer tres elementos básicos: significación, tensión e intensidad, y al mencionar lo que él entiende por intensidad afirma: “consiste en la eliminación de todas las ideas o

¹ Queda claro que este punto del “tiempo corto de lectura de un cuento” es algo relativo. Sin embargo, pensemos que en la novela la lectura puede prolongarse hasta varios días, lo que no perjudicaría su impacto en el lector, pero en un cuento la lectura fraccionada por varios días podría provocar que su efecto o impresión no sea percibida adecuadamente, es decir, dejaría de cumplir su función comunicativa.

² Esto es algo que ya lo había mencionado Chéjov: “No es necesario tratar demasiados personajes. El cuento de gravedad debe estar en dos personas: Él y ella” (en Pacheco y Barrera 1997: 318).

situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (en Pacheco y Barrera 1997: 390). Parece obvio que este proceso de eliminación y selección al que se somete el cuento influye también en el lenguaje. Cuando comentamos la teoría de Friedman mencionamos que la selección hecha por un escritor a la hora de trabajar el cuento no sólo se reducía a la selección de las acciones, episodios o escenas, sino también a la selección del lenguaje. La cita de Cortázar confirma de alguna manera la idea de Friedman: eliminar ideas y rellenos, así como fases de transición, obligan al escritor a ser selectivo también con el lenguaje.

En las cartas que Chéjov escribía a sus amigos se observa claramente la preocupación del escritor por la “economía del lenguaje”. En 1899 le escribe a Máximo Gorki: “Un consejo más: al corregir las pruebas, tacha mucho de los sustantivos y adjetivos. Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto” (en Pacheco y Barrera 1997: 322).

Según Friedman una vez que el escritor ha determinado el efecto que desea lograr con el cuento, en sus manos queda el cómo lograrlo siempre y cuando lo haga con la mayor economía de medios. Para este crítico, el cuento debe dar espacio para que el lector infiera; una frase será suficiente para que éste pueda concluir muchas cosas sin la intervención del autor.

Para Barrera, la “economía del lenguaje” tiene que ver también con la brevedad, ya que la utilización de pocas palabras vendría siendo un rasgo semántico del cuento: “El inventario lingüístico de un cuento tiene que ajustarse necesariamente a las palabras imprescindibles para que cumpla con su función de impacto, ni más ni menos” (1995: 97). Asevera que un lector avezado puede «intuir» cuándo hay escasez o exceso del lenguaje al enfrentarse a un texto que le ha sido presentado como cuento.

Es necesario decir, además, que el cuento y el relato en general³ tiene que ser narrable, es decir, debe ser susceptible de poder reducirse “a un

³ Es imperioso puntualizar la diferencia, y a su vez semejanza, que en narratología se le otorga al relato y al cuento. El primero está especificado por su susceptibilidad de reducirse a una sucesión de acciones, mientras que el segundo, siendo también capaz de organizarse en

esquema vertical que dé cuenta de la sucesión de acciones ocurridas” (Barrera, 1995: 99-100). Un cuento debe poseer acciones que se puedan reconstruir linealmente dentro de un tiempo específico. Si no hay secuencias de acciones no hay relato, por consiguiente, si en un cuento hay acciones que se puedan organizar linealmente, que sean coherentes y den un significado completo, entonces hay narración. En el cuento hay que contar algo, el cuento debe narrar.

Friedman apunta que la acción de un cuento que se considere completa implica necesariamente el viaje y la transformación de un personaje. Esta acción debe ser “capaz de contener todo aquello que sea relevante para hacer que el protagonista atraviese por las etapas probables y necesarias que lo conduzcan desde el principio a través del medio y hasta el final de una situación determinada” (en Pacheco y Barrera 1997: 98). Aunque esta afirmación de Friedman se antoje un poco conservadora, si se hace un ejercicio de abstracción quizás podamos ver que en el fondo este crítico apuesta a la sucesión de acciones en el cuento. Muy a pesar de su estructura y a los juegos con el tiempo, en un cuento debe haber acciones que se puedan organizar y reconstruir, es decir, deber ser narrable.

Por último, es importante destacar para fines de este estudio una división que hacen del cuento Friedman, Baldeshwiler y Barrera, respectivamente, la cual engloba al cuento en dos grandes tipologías; éstas son, utilizando la terminología de Barrera, el cuento “épico” y el cuento “lírico”.

Para Friedman un cuento puede presentar acciones “dinámicas o estáticas”. Las primeras se dan cuando dentro del relato los protagonistas atraviesan “una sucesión de dos o más estados y se ve así obligada a incluir muchas etapas causales de las cuales ese estado es consecuencia” (en Pacheco y Barrera 1997: 94). Las segundas se presentan cuando la anécdota “simplemente muestra a sus protagonistas en un estado u otro e incluye sólo lo suficiente para revelar al lector la causa o causas de las cuales ese estado es

acciones debe poder ceñirse a la superestructura específica del cuento, de tal forma que una novela y un cuento son relatos debido a su condición de narratividad. Sin embargo, cada uno conserva su superestructura particular.

consecuencia” (*ibidem*). Esta división, bajo el punto de vista de Barrera, expresa que hay algunos textos en los cuales el discurso hace énfasis en la transparencia de la historia narrada y en donde “los efectos estilísticos se concentran en la acción (la trama)” (Barrera, 1995: 100). Estos relatos coincidirían con las acciones dinámicas de Friedman y son los que Barrera denomina “cuentos épicos”.

Por otro lado, existen ficciones en las que “la historia y el discurso se distancian hasta el punto de que el texto pareciera negar la existencia de la primera” (Barrera, 1995: 100) y en los cuales sus “efectos estilísticos” se concentran en el escenario (el marco). Dichos relatos se relacionan con las acciones estáticas de Friedman, a éstos Barrera los denomina “cuentos líricos”.

Por su parte, Eileen Baldeshwiler habla de “narrativa épica” y “narrativa lírica”. Asevera que el primer grupo se destaca por hallarse contruidos con discursos que presentan “una acción externa que se desarrolla «de manera silogística»” (en Pacheco y Barrera 1997: 167), en los cuales los personajes tienen la función de conducir la trama hacia un final “decisivo” y que se prestarían a una fácil “valoración universal”. Estos relatos serían manifestados por medio del “lenguaje práctico de la prosa realista” (*ibidem*). En el otro grupo, las historias estarían caracterizadas por su preocupación en “cambios internos, estados de ánimos y sentimientos”, y sus patrones estructurales obedecerían a la “forma de la emoción misma”. Poseen generalmente un “final abierto”. Estas historias serían expresadas por medio del “lenguaje condensado, evocador y a menudo figurativo de la poesía” (*ibidem*). Para Baldeshwiler el cuento lírico se libera de las limitantes que impone el “argumento tradicional” cargando al lenguaje de un gran valor, explotándolo para expresar de manera penetrante e incisiva “estados de sentimientos y cambios sutiles en la emoción”. En el cuento lírico:

...[el] arte narrativo se mueve de la acción externa a estados mentales interiores y la línea argumental consistirá (...) en trazar emociones complejas hasta una cadencia de cierre, a diferencia de la resolución razonada de la narrativa convencional: causa – efecto. Es aquí donde observamos el nacimiento de la historia «abierta». Aparte del uso de la curva emocional, otros nuevos

patrones de organización del relato comienzan a emerger, tales como la alternancia de escenas y estados de ánimo para lograr un efecto «surrealista», el girar en torno a un dilema central o en torno de sentimientos, el registro de un movimiento de fuertes sentimientos o percepciones que contienen su propia forma significativa” (Baldeshwiler en Pacheco y Barrera 1997: 169).

Dejaremos por sentado, entonces, que hay cuentos épicos, los cuales relatan acciones externas de los personajes, con historias que pueden organizarse secuencialmente aun cuando su estructura no pertenezca a los códigos que establece el argumento tradicional:⁴ sus acciones son dinámicas, poseen un final cerrado o decisivo y sus efectos estilísticos se concentran en la trama.

Así mismo, existen cuentos líricos en donde el lenguaje y las emociones internas determinan al relato. En éstos el juego con las estructuras, con el tiempo y con el lenguaje toma un papel protagónico. Sus acciones son estáticas, poseen un final abierto y sus efectos estilísticos se concentran en el escenario.

Para nosotros el cuento es entonces un tipo de discurso que debe ser narrable; es decir, debe contar algo, relatar secuencias de acciones organizables linealmente dentro de un período de tiempo y cuya función comunicativa está fundamentada en el “efecto” o “unidad de impresión”. Este efecto o unidad de impresión se caracteriza por ser único y de gran impacto y dependerá principalmente de las intenciones que el autor tenga a la hora de escribir, llevado quizás por el objetivo de impresionar al lector.

El discurso elaborado con base en una secuencia de acciones que tiene que provocar un efecto único e impactante sólo puede lograrse en la brevedad. Aun cuando no se haya establecido si la brevedad es un elemento conformador del cuento o si es más bien una consecuencia del género, lo que sí está claro es que con la brevedad el cuento logra su función comunicativa como género literario: al tratar un asunto único y en pocas palabras el cuento consigue su

⁴ Cuando nos referimos aquí al *argumento tradicional* deseamos apuntar a la estructura utilizada en los clásicos cuentos infantiles de hadas.

efecto o unidad de impresión; esto a su vez lo distingue de otros géneros como la novela, el ensayo o la crónica. La economía del lenguaje vendría a ser así un recurso muy útil para conseguir la brevedad; por ello, se le considera una característica del género.

Un cuento tiene que contar, entonces, algo brevemente y causar un impacto rápido y único en el lector. Estas características, tomadas en este trabajo como determinantes del género, describen un concepto *canónico* del cuento que posee su base en la tradición literaria. Dicho concepto fungirá para nosotros como parámetro para determinar, en primera instancia, cuáles de los textos elegidos cumplen con el formato; y en segundo lugar, para concluir -objetivo principal de nuestro análisis- cómo se maneja en los cuatro autores venezolanos seleccionados este esquema estructural canónico. De este modo determinaremos cuáles han sido las oscilaciones del género en esta pequeña porción de la narrativa venezolana de la década del noventa.⁵

Por último, cabe destacar que aun cuando el cuento épico pueda asimilarse con el concepto canónico que hemos descrito, en este estudio el cuento épico sólo servirá como una instancia clasificatoria diferenciada del cuento lírico, una vez que se haya determinado que el texto cumple con los requerimientos mínimos para ingresar dentro del género. No obstante, y esto es obvio, será más canónico un cuento épico que uno lírico.

En segundo término, y remontándonos a un nivel más profundo de análisis, los doce cuentos elegidos serán analizados según algunos de los postulados de la narratología, en orden a ratificar, y en algunos de los casos si hubiere lugar, a desestimar las conclusiones alcanzadas en las primeras evaluaciones realizadas.

En palabras de Mieke Bal, la narratología “es la teoría de los textos narrativos” (1985: 11); su objeto de estudio, y base para la postulación de sus afirmaciones, lo constituye, tautológicamente, los textos narrativos.

⁵ Los elementos que determinan en nuestro estudio un cuento canónico son los que están resumidos en el cuadro anexo: Efecto, Brevedad, Economía del lenguaje y Narratividad.

Parte fundamental de este postulado se transforma a su vez en talón de Aquiles de la propia teoría debido a la dificultad para determinar con certeza cuándo un texto es narrativo. No obstante, en caso de poderse establecer un rango para determinar qué lo es, el siguiente paso sería “una descripción de la forma en que se constituye cada texto narrativo” (*ibidem*), lo cual viene a ser, en última instancia, el interés primordial de este trabajo: desglosar cada cuento para establecer cómo y qué lo constituye.

Todo este proceso se supone debe conducir al esclarecimiento de un sistema narrativo, pero aplicado únicamente a la muestra elegida de doce relatos. Quizás entonces se dé la posibilidad de atisbar el comportamiento de parte de nuestra cuentística, debido a la viabilidad que posee la teoría al especificar “las variaciones posibles cuando el sistema narrativo se concreta en textos narrativos” (Bal, 1985: 11).

La narratología, así como otros métodos teóricos, brinda al investigador herramientas útiles en la medida en que capacita para “formular una descripción textual de forma que sea asequible a los demás” (*ibidem*). Obviamente que ésta no será la única descripción posible que se aplicará a los textos aquí seleccionados, pero sí nos ayudará a establecer los objetivos planteados en esta investigación.

Bal (1985) aclara que dichas herramientas son flexibles, lo cual permite hacer hincapié en unos u otros aspectos. Esto indica que a un mismo texto se le puedan hacer descripciones textuales diferentes. Puntualicemos aquí, entonces, los conceptos y métodos a seguir en el análisis que corresponde al Capítulo IV de este trabajo. Antes es necesario señalar hacia dónde se dirige este estudio y qué es lo que se espera sea su aporte.

La narratología ofrece un método por medio del cual se pueden esclarecer varios aspectos de un texto, no sólo si el discurso es completo y coherente, sino también, y sobre todo, en el caso específico del cuento, establecer qué tipo de discurso representa la totalidad del texto gracias a la descripción y desglose de su estructura. Así, esperamos dilucidar, en primer lugar, cuáles de los doce «relatos» escogidos cumple con la “superestructura

del cuento” para luego desentrañar, según los significados globales de cada uno de ellos, si son discursos completos y coherentes. Creemos, sin embargo, encontrar que algunos de ellos ni son cuentos (canónicos) ni se elaboran sobre la base de un discurso coherente.

La relevancia de esta exploración consiste en determinar con una plataforma teórica más profunda qué porcentaje de esta pequeña muestra se adscribe a los cuentos canónicos y de esta forma especular sobre las posibles variaciones y comportamientos del concepto canónico de cuento en la narrativa venezolana comprendida en la última década del siglo XX. En otras palabras, responder estas tres interrogantes: ¿qué elemento o elementos convierten a un texto en un discurso narrativo? Luego, una vez establecida la narratividad de dicho discurso, ¿qué cosa determina su cualidad de cuento? Y finalmente, ¿cuándo dicho cuento es canónico o no?

En orden a intentar esclarecer las incógnitas anteriores hemos revisado algunos teóricos. En el citado libro de Mieke Bal, se proponen tres aspectos fundamentales para que se dé el hecho narrativo: la fábula, la historia y el texto. Por su parte, Yraida Sánchez (1992) intenta una tipologización del discurso narrativo y le asigna las siguientes características: carácter mimético, objetividad, empleo de los tiempos del “mundo narrado”,⁶ estructura: acción, personajes y narrador, superestructura narrativa, focus contextual (fenómenos fácticos en el tiempo), función de entretenimiento, ausencia de credibilidad, escasez de conectores. Mientras que Teun van Dijk (1989 y 1998) nos habla de superestructuras, macroestructuras, discurso de acciones y coherencia.

Todos estos aportes teóricos brindan distintos métodos de análisis válidos; con cualquiera de ellos se podría pretender resolver el escollo que presenta el análisis narratológico puesto que cada procedimiento es lo suficientemente completo. Sin embargo, cabe destacar dos factores gracias a los cuales hemos decidido utilizar a un solo autor como teoría base y a los otros

⁶ Como se ha planteado en otras propuestas teóricas sobre los usos verbales en la narración, sabemos que no siempre los verbos utilizados deben ser los pretéritos, copretéritos y todos aquellos tiempos verbales que Weinrich (1974) denomina como “tiempos del mundo narrado”. Sin embargo, la misma Sánchez hace las aclaratorias pertinentes a las cuales nos dedicaremos más adelante.

dos como un apoyo en caso de que el texto así lo pida. En primer lugar, en muchas ocasiones un mismo elemento es designado con un término diferente en cada autor, por ejemplo, las acciones en van Dijk son la fábula en Bal. Por otro lado, debemos recordar la extensión de esta investigación. Así entonces, las formulaciones de Teun van Dijk serán nuestra teoría de apoyo por contar con tres elementos harto importantes para nuestros fines: la teoría del discurso de acciones, la superestructura y la coherencia; mientras que los conceptos desarrollados por Mieke Bal contribuirán con el análisis sobre el narrador, e Yraida Sánchez (*Hacia una tipología de los órdenes del discurso*) nos ayudará para los comentarios finales en el caso de los cuentos que no encajan dentro de la estructura canónica, pero que sí cuentan con un discurso narrativo.

Teun van Dijk ha propuesto un sistema por medio del cual es posible descifrar los significados y estructuras de cualquier tipo de discurso. Los significados de un texto están asociados al tema o asunto y las estructuras están referidas a la forma del discurso, a su organización independientemente de los contenidos del mismo. Así la *macroestructura* está en correspondencia con el asunto y la *superestructura* con el orden o disposición del discurso.

En su obra *Estructura y funciones del discurso* (1998), el segundo capítulo (en realidad se trata de un conferencia) está dedicado a la disquisición de los términos *Macroestructura* y *Superestructura*. Detalla ahí la noción de «tema», asociándolo con «asunto», «idea general», «resultado»:

...nos referimos a alguna propiedad del significado o del contenido del discurso. Por lo general, no nos referimos al sentido de las oraciones individuales, sino al del discurso como un todo o de fragmentos más o menos grandes, como, por ejemplo, párrafos o capítulos del discurso. Este tema del discurso (o de la conversación) se hará explícito, por lo tanto, en términos de un cierto tipo de estructura semántica. Puesto que tales estructuras semánticas aparentemente no se expresan en oraciones individuales sino en secuencias completas de oraciones, hablaremos de macroestructuras semánticas. Las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como «tema» o «asunto» del discurso (van Dijk, 1998: 43).

Así especifica, entonces, que existe una conexión entre “las estructuras semánticas de las oraciones” y la estructura semántica que él ha llamado tema o asunto; en otras palabras, explicita la relación que se da entre las partes (oraciones) y el todo (tema global) dentro del texto. Por otra parte, al introducir el término técnico de macroestructura, el cual contribuye al discernimiento del contenido global del discurso, también incorpora el de microestructura cuya función está orientada hacia el delineado de la estructura local del mismo, es decir, “la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas” (van Dijk, 1998: 45).

Concretemos, pues, ambos conceptos: *Macroestructura*: contenido global de un discurso: “un discurso es globalmente coherente solamente si se le puede asignar una macroestructura semántica” (van Dijk en Prada, 1989: 214). *Microestructura*: estructura local de un discurso, la complejión de las oraciones y sus relaciones internas.

Ahora diremos que un discurso es coherente sólo si es también coherente en un nivel más global, y que esta coherencia global se da en cuanto se pueda asignarle un tema o asunto al discurso. En otras palabras, sólo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente. Puesto que estamos todavía analizando el nivel del significado (y de la referencia), y por lo tanto usamos nociones semánticas, tenemos que respetar el principio semántico básico según el cual el significado del «todo» debe especificarse en términos de los significados de las «partes». Así, si queremos especificar el sentido global de un discurso, tal sentido debe derivarse de los sentidos de las oraciones del discurso, esto es, de la secuencia proposicional que subyace en el discurso (van Dijk, 1998: 45).

Esto implica la necesidad de precisar el tema de un discurso en términos de *Proposiciones*. A estas *proposiciones* van Dijk las ha llamado *macroproposiciones*, pero no porque sean algún tipo especial de proposiciones sino para explicitar que las mismas forman parte de la macroestructura de un discurso y que en ellas está definido el tema o asunto. De tal forma que en un texto se desarrollará un nexo entre *microestructura* y *macroestructura*, el cual se traduce como “una relación particular entre dos secuencias de

proposiciones, es decir, en términos técnicos, una proyección semántica”⁷ (van Dijk, 1998: 45-6).

El cuento, particularmente, debe poseer además de las siguientes disposiciones textuales como por ejemplo “secuencias de oraciones con una coherente estructura proposicional subyacente con una macroestructura”, otro tipo de distribución, que será una ordenación esquemática a la que se le llama superestructura. A continuación citaremos las palabras del propio van Dijk que forman la teoría base de nuestro estudio:

Una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la *forma global* de un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos. Tal superestructura, en muchos aspectos parecida a la “forma” sintáctica de una oración, se describe en términos de *categorías* y de *reglas de formación*. Entre las categorías del cuento figuran, por ejemplo: *la introducción, la complicación, la resolución, la evaluación y la moraleja*. Las reglas determinan el orden en que las categorías aparecen. *Así, el orden canónico (normal) de la superestructura de un cuento es el orden en que acabamos de mencionar las categorías narrativas*. A la estructura de un cuento que se obtiene de esta manera se le llama esquema narrativo o *superestructura narrativa*. Nótese que tal esquema es más o menos abstracto: todavía no se nos dice nada acerca del *contenido* del cuento, sino sólo que cuando las respectivas categorías tengan algún contenido, su conjunto será un cuento (van Dijk, 1998: 53).⁸

Es imperioso destacar que en los análisis posteriores será este orden el que se tomará para determinar si un cuento es o no canónico.

Cada una de las categorías narrativas mencionadas establece un número de *restricciones* sobre los tipos de *contenido semántico* que se permite representar en cada una de ellas. Explica van Dijk, por ejemplo, que en el caso de la complicación se debe colocar la descripción de un acontecimiento de una u otra forma relevante, el cual imponga obstáculos entre el sujeto de la acción y

⁷ Esta proyección semántica de la que habla van Dijk se logra por medio de un sistema de reglas con las cuales es posible reducir el tema del discurso hasta llevarlo a una sola macroproposición, son las llamadas *macrorreglas* (Supresión, Generalización y Construcción). No nos detendremos en las especificaciones de las macrorreglas puesto que nos desviaríamos de lo que es el objetivo de este trabajo, sin embargo, en los momentos en los que haya que hacer uso de ellas se aclarará en qué forma y con qué propósito éstas se presentan.

⁸ El énfasis es nuestro.

sus metas. De este modo, la resolución gravitará en torno a un suceso o acción que reduzca o elimine totalmente los efectos “negativos, reales o posibles” de lo ocurrido en la complicación (cfr., van Dijk, 1998: 54).

Así entonces un discurso comprende dos vertientes, una macroestructura que organiza exclusivamente los contenidos y una superestructura esquemática que ordena las macroproposiciones del discurso y que a su vez estipula si un discurso es completo o no lo es.

Por su parte, Yraida Sánchez asume la superestructura como una instancia que explica “los órdenes discursivos como esquemas que guían la producción y la comprensión de un discurso” (Sánchez, 1992: 43). Es decir, se trataría de la posibilidad de reconocer en un texto un bosquejo o una estructura formal que lo organice todo de tal forma que al lector se le facilite la comprensión. Para el caso específico del cuento, Sánchez recuerda las categorías anteriormente enumeradas: la orientación, que viene cumpliendo la misma función de la introducción y la cual se dedica a la descripción del escenario y personajes; la complicación, y la resolución, que Sánchez inmediatamente iguala con los términos tradicionales de nudo y desenlace y “eventualmente, una evaluación y una moraleja”⁹ (*ibidem*).

Barrera observa que la complicación se puede presentar a nivel del discurso o a nivel de la historia. “El conflicto o complicación puede estar constituido por un problema particular surgido durante el desarrollo de la trama, pero puede ser reflejado también en la manera como el relato ha sido diseñado en su estructura superficial” (Barrera, 1995: 78). Mientras que la resolución no es únicamente la salida final al conflicto entre personajes, por ejemplo. “Se trata de cualquier salida posible para el cierre del cuento” (*ibidem*).

⁹ Las categorías de evaluación y moraleja son de alguna manera opcionales. En una estructura totalmente canónica es posible conseguir macroestructura para estas dos categorías, sin embargo, no se consideran elementos imprescindibles para determinar un discurso narrativo. De hecho hallaremos cuentos en los que la evaluación y moraleja no están explicitadas. La evaluación “es una valoración por parte del narrador de las reacciones o los estados de los participantes en el suceso, (las «intervenciones del narrador», de que hablaban los estructuralistas)” (Sánchez, 1995: 45). Mientras que la moraleja consiste en la enseñanza que se supone deja el contenido del texto.

La visión de Sánchez de la superestructura va más allá de la simple formación de las categorías como un nivel de análisis, implica un elemento importante a la hora de acceder al texto, “es una estrategia cognoscitiva que le permite a un hablante producir un texto y a un receptor comprenderlo” (Sánchez, 1992: 43). Es decir, que posee además una función comunicativa:

Este esquema también permite el almacenamiento del texto en la memoria y su recuperación: guardamos en la memoria sólo una porción de contenido, que es lo esencial de cada categoría o parte de este esquema superestructural. En el caso del cuento, por ejemplo, guardamos lo esencial de la orientación, lo esencial de la complicación, de la resolución y de la moraleja (si la hay) y es eso lo que recordamos cuando tratamos de recuperar la información (Sánchez, 1992: 44).

De esta forma podemos concluir que un texto tiene mayores posibilidades de ser asimilado por el receptor en la medida en que éste se acerque en mayor cantidad a una superestructura canónica. (Es por ello, y esto lo comprobaremos más adelante, que el trabajo de Carlos Arribas siempre será más comunicativo y fácil de leer que los textos de Dinapiera Di Donato.) Sánchez concluye que para van Dijk tanto la narración como la argumentación son superestructuras; esto quiere decir que “son esquemas cognoscitivos que determinan el ordenamiento global de un discurso” (Sánchez, 1992: 44). Obviamente, la superestructura de la argumentación es distinta a la de la narración.

Por otra parte, el esquema de categorías narrativas de la superestructura se establece en el momento en el que cada una de estas categorías se concatenan entre sí, es decir, que el contenido de una categoría será siempre el resultado de la unión de otras dos. A este proceso Sánchez le asigna el nombre de “reglas generativas”. Barrera también explica este proceso en *Discurso y literatura* (1995).

De este modo, una narración se logra al unir la historia con la moraleja;¹⁰ la historia se concreta cuando se conjugan la trama y la evaluación. A su vez, la

¹⁰ Las categorías de episodio, trama, historia y narración las hallamos en Barrera y en Sánchez en forma de esquemas. Sin embargo, en los trabajos leídos de van Dijk no se hace mención a

trama consiste en la conformación del (o los) episodio (s). Un episodio se consigue al estructurarse un suceso y unirlo con el marco (introducción u orientación). Finalmente, el suceso se logra con la conjunción de una complicación y una resolución:

Narración = historia moraleja

Historia = trama evaluación

Trama = episodio (s)

Episodio = marco suceso

Suceso = complicación resolución (Sánchez, 1992: 44).

Nuestra tarea, entonces, es hallar las macroestructuras correspondientes a cada categoría para concatenar estos elementos y poder establecer, finalmente, las superestructuras de los cuentos y a partir de allí concluir si un texto es canónico o no lo es, y si su discurso está completo o no lo está.

Es muy importante resaltar que los teóricos y críticos coinciden en afirmar que el núcleo elemental de la narración es el *suceso*. En este sentido, Barrera comenta que para el caso específico del cuento “la base fundamental de la superestructura radica en la focalización del narrador en torno a una sola complicación y resolución” (Barrera, 1995: 77). Si hay al menos un suceso claro, lo más seguro es que nos encontremos ante el hecho narrativo; en caso de que en el discurso se hallen numerosos sucesos, estaríamos ante una novela. Sin embargo, no podemos descartar el hecho de que en un cuento se hallen varios sucesos, como lo veremos en algunos de los cuentos de Carlos Arribas, pero lo importante es puntualizar que en nuestros análisis el hallazgo del suceso será la clave para tomar un texto como narrativo.

Es difícil hallar un concepto que determine cuándo un texto es narrativo o no; sin embargo trataremos de complementar un poco nuestra teoría base con el fin de construir un esquema que sirva de guía a la hora de clasificar los textos

estas categorías. No obstante, encontramos que es funcional y práctico para nuestros objetivos, por lo que es este esquema el que usaremos en los análisis.

en orden a esclarecer nuestros objetivos. En este sentido, queremos hacer énfasis en el trabajo de Yraida Sánchez sobre la tipologización de los discursos.

El término relato es equivalente a narración si nos atenemos a la definición postulada por Gérard Genette, en la cual relato es “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente, del lenguaje escrito” (Genette en Sánchez, 1992: 27). Así lo tomaremos aquí: relato será un término equivalente a narración, es decir, una relación de acontecimientos.

Sánchez ha enumerado los rasgos que debe poseer todo texto narrativo. Éstos son:

- **Carácter mimético:** “La narración representa una realidad, crea una situación a imitación del mundo real”; esto lo realiza, a diferencia del drama, a través de la palabra. El drama y la narración son representaciones (poéticas), arte de la imitación. Se diferencia (la narración) de la exposición porque esta última no imita, sólo verbaliza “la realidad cognoscitiva de una persona (...) Es pues el carácter mimético uno de los rasgos que permite establecer el límite entre la narración y la no-narración”¹¹ (Sánchez, 1992: 28).
- **La objetividad:** Se refiere a la omisión de deícticos en el discurso, es decir, cuando en el enunciado

aparece la tercera persona que no es deíctica y (...) las expresiones locativas y temporales adquieren otra forma: en ese lugar, ese día, el día anterior, en ese momento, las cuales remiten a un espacio y un tiempo creado en el enunciado mismo (...) este es el caso de la narración (...) En las narraciones no aparece el yo, y si lo hace, no remite al autor del texto sino al narrador o a un personaje¹² (Sánchez, 1992: 30).

¹¹ En este punto deseamos aclarar que nos sentimos más atraídos por los términos que van Dijk usa para explicar y determinar el “mundo posible” en un discurso. Es una teoría más flexible que la manejada por Sánchez relativa al “carácter mimético” que, según esta autora, constituye uno de los elementos básicos que define a la narración.

¹² En este caso nos inclinamos hacia la visión del narrador, focalización y perspectiva propuesta por Bal.

Por lo tanto, hay dos enunciados: uno “donde el hombre se ve a sí mismo como participante activo del hecho; [y otro en el cual] se limita a presentar una situación de la que él no pretende formar parte” (*ibidem*). La primera pertenece al discurso y la segunda pertenece a la historia. Un discurso es subjetivo porque “en él queda plasmado el sujeto enunciator y su entorno”. La historia es objetiva porque “el sujeto enunciator queda fuera de ella y sólo su objeto permanece. La objetividad, por tanto, emerge como característica esencial del discurso narrativo, que es el discurso por excelencia de la enunciación histórica” (Sánchez, 1992: 30).

- **La descripción:** La descripción no existe en forma independiente de la narración, “en cambio, sí es posible una narración sin descripción”. Para Genette “la descripción no es sino un ornamento del discurso narrativo” (Sánchez, 1992: 31).
- **La estructura:** Para los estructuralistas

la esencia de la narración está en su estructura, la cual se compone, fundamentalmente de tres elementos: una secuencia de acciones, unos personajes y un narrador. Esta estructura o sistema es particular de los textos narrativos y no se encuentra en ningún otro tipo de texto, por lo que es válido pensar que es lo que particulariza a la narración (Sánchez, 1992: 32).

- **La actitud comunicativa:** Está marcada por los tiempos verbales. Sánchez recuerda los aportes de Weinrich para quien existen dos tipos de enunciación: el mundo narrado y el mundo comentado. En “ambos mundos es la actitud comunicativa del enunciator [la que determinará la diferencia entre ambos mundos], la cual se marca en el texto a través de los tiempos del verbo” (Sánchez, 1992: 35). Recordemos entonces que los tiempos del mundo narrado son el pretérito, el copretérito, el pospretérito, el ante pospretérito y el ante copretérito; mientras que los

del mundo comentado serían el presente, el ante presente, el futuro y el ante futuro.

De manera que los tiempos verbales, más que para hacer referencia al Tiempo cronológico, sirven para expresar la actitud comunicativa del enunciador. Los del mundo narrado indican al receptor que el mensaje es un relato. Los del mundo comentado señalan que el mensaje es un no relato (...) La actitud comunicativa (...) se marca textualmente a través de las formas verbales del pretérito [y es esta característica la que define] la narración y la distingue de otros órdenes (Sánchez, 1992: 35-36).

- **La referencia:** Es un criterio semántico. Para Jenny Simonin-Grumbach: “la referencia permite distinguir cuatro tipos de texto: los *textos orales tipo discurso* (la conversación), los *textos escritos tipo discurso*, los *textos tipo historia* (los deícticos no corresponden con el momento en el que elabora el discurso), los *textos teóricos*” (Sánchez, 1992: 36).

De estos cuatro tipos el que nos interesa es el de *los textos tipo historia*, los cuales

se caracterizan por una ausencia de relación entre la situación del enunciado y la de la enunciación (...) tampoco hay correspondencia entre el tiempo y el lugar del enunciado y el tiempo y el lugar de la enunciación. En el discurso (...) el valor del presente es correferencial con el momento de la enunciación. En la historia, es correferencial con el acontecimiento mismo. Es por eso que hay narraciones en presente -contrariamente a lo que sostiene Weinrich- que no por ello dejan de ser percibidas como narraciones, porque es la correlación presente-yo la que identifica a los textos no-narrativos y no la correlación presente-él que sí puede aparecer en las narraciones (Sánchez, 1992: 38).

Finalmente, Sánchez menciona estos últimos tres elementos: *la función*, *el focus contextual* y *la superestructura*. La superestructura es un término que ya analizamos detalladamente. En cuanto a la función y al focus contextual haremos mención de ellos sólo para complementar el esquema de Sánchez, puesto que son conceptos que no utilizaremos en el análisis.

Concluye Sánchez mencionando los rasgos que definen al discurso narrativo:

- Carácter mimético.
- Objetividad.
- Empleo de los tiempos del «mundo narrado».
- Estructura: acción, personajes y narrador.
- Superestructura narrativa.¹³
- Focus contextual (fenómenos fácticos en el tiempo).
- Función de entretenimiento.
- Ausencia de credibilidad.
- Escasez de conectores.¹⁴

Pese a todo, la exposición de Sánchez no nos satisface por completo debido a la ligereza con la que esta crítico afirma que “Otra transparencia”, de Oswaldo Trejo, es cuento. En el análisis, en el cual se esperaba que se demostrara la presencia de los rasgos antes enumerados, las explicaciones y demostraciones son escasas; de hecho, creemos que en el texto mencionado es difícil hallar algunos de los rasgos del orden narrativo que Sánchez refiere. Por otra parte, nos queda la duda: ¿qué es lo que determina el orden del discurso narrativo: la presencia de todos aquellos rasgos, la presencia de al menos tres de ellos, o basta sólo con uno? La crítico afirma: “«Otra transparencia» es un cuento, sin duda, y lo percibimos como tal no por la presencia de verbos en pasado, puesto que éstos no existen, sino por otra cosa” (Sánchez, 1992: 62). Y sin hacer mención a esa *otra cosa* pasa a otro tema.

Es por ello que aquí nos hemos tomado la libertad de elegir los rasgos que cooperan con nuestro estudio sobre la base de las teorías de van Dijk. Por ejemplo, la superestructura es esencial para nosotros, mientras que el uso de

¹³ La superestructura narrativa es la misma que hemos venido explicando.

¹⁴ Si el lector desea profundizar en los aspectos estudiados por Yraida Sánchez recomendamos remitirse directamente a su trabajo *Hacia una tipologización de los órdenes del discurso* (1992).

los tiempos del mundo narrado no es definitorio. Las focalizaciones y narradores definidos por Bal, por ejemplo, se aprecian de manera más contundentes a la hora del análisis.

En cuanto al narrador, Mieke Bal ofrece una posición interesante. Para esta crítica el narrador “es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico” (Bal, 1985: 126). Aunque parezca obvio Bal nos recuerda algo esencial: un texto no es narrativo si no es expresado por medio de un lenguaje que no pueda calificarse de narrativo, es decir, un lenguaje referido a una historia; por lo que la enunciación, el narrador, la voz que enuncia una historia, resulta un elemento básico que determina la presencia de un texto narrativo. De allí que nos hayamos tomado tiempo para investigar si en las obras elegidas para el análisis podemos hallar realmente una voz que enuncie una historia, lo que se traduce en otro punto de apoyo al momento de clasificar y analizar los discursos.

Como abre boca, Bal propone una división en la teoría del narrador que difiere de la clasificación tradicional de narrador en primera persona y narrador en tercera persona. La diferencia postulada por la estudiosa es casi ontológica. Un narrador en tercera persona no implica rigurosamente que se trate de un “él” o de un “ella”; antes bien, significa que existe una voz que narra sobre algún otro que puede ser indistintamente un “él” o un “ella”. La disensión reside en que el sujeto hablante siempre es el mismo (“«Yo» y «él» son ambos «Yo»”). La diferencia se halla, entonces, en el objeto de emisión. Un sujeto hablante puede comentar sobre sí mismo o hablar de algún otro. De esta forma Bal distingue un Narrador Externo (NE) y un Narrador Personaje (NP).

Un NE se percibe en el texto porque nunca se refiere a sí mismo como personaje, mientras que un NP es un narrador vinculado a un personaje (cfr., Bal, 1985: 128). La clave para distinguir la diferencia se encuentra en la intención narrativa. El NP afirma autobiográficamente, mientras que el NE

testifica. La intención puede ser una señal de inventiva, de contar algo ficticio; “subtítulos como «una novela» o «una narración invernal». Estas indicaciones sugieren ficción. La fábula es ficticia, inventada” (1985: 128).

Una narración puede ser dividida en tres elementos que para ella siempre son constantes:

- Un acontecimiento.
- Una percepción.
- Un agente hablante que nombra el acontecimiento y la percepción.

Bal describe una serie de ejemplos en los que aclara la presencia de estos tres elementos. Por supuesto, aquí no se usarán las mismas muestras de forma tal que haremos uso de otros textos para explicar su teoría. Comenzaremos con una composición sencilla en su estructura narrativa, pero densa en su contenido; se trata de “Manzanita” de Julio Garmendia:

Cuando llegaron las grandes, olorosas y sonrosadas manzanas del Norte, la Manzanita criolla se sintió perdida.

- ¿Qué voy a hacer yo ahora – se lamentaba -, ahora que han llegado esas manzanas extranjeras tan bonitas y perfumadas? ¿Quién va a quererme a mí? ¿Quién va a querer llevarme, ni sembrarme, ni cuidarme, ni comerme ni siquiera en dulce?

La Manzanita se sintió perdida, y se puso a cavilar en un rincón (Garmendia, 1998: 29).

Observemos en este breve fragmento cómo funcionan los elementos recurrentes de Bal:

- Un acontecimiento: La llegada de las manzanas del norte.
- Una percepción: alguien que siente la llegada de las manzanas del norte como una amenaza (La Manzanita criolla).
- Un agente hablante que nombra el acontecimiento y la percepción: voz testigo que enuncia la historia.

La voz enunciativa es un NE, pues no está vinculado con ningún personaje sino que es un testigo. La frase resultaría de la siguiente forma:

(Yo narro: [declaro como testigo: (Manzanita focaliza)]: “Cuando llegaron las grandes, olorosas y sonrosadas manzanas del Norte, la Manzanita criolla se sintió perdida”. En donde la fórmula que indica cómo opera la frase sería la siguiente:

NE [FP-p (M) MN-p]. En donde:

NE: Narrador externo.

FP-p: Focalizador personaje perceptible: la manzanita criolla.

MN-p: Las manzanas del norte, actores.

NE [FP (Manzanita)-p Manzanas del norte-p].¹⁵ Observamos que el narrador, el focalizador y el actor poseen identidades diferentes: el narrador es un NE, el focalizador es la Manzanita Criolla y el actor las Manzanas del Norte.

Otro ejemplo: un fragmento del cuento de Jorge Luis Borges “El Inmortal”:

Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas. Toda esa noche no dormí, pues algo estaba combatiendo en mi corazón. Me levanté poco antes del alba; mis esclavos dormían, la luna tenía el mismo color de la infinita arena (Borges, 1978: 534).

¹⁵ Los términos de esta fórmula como “FP” y “p” deben leerse del siguiente modo: “FP” es el agente que focaliza o percibe los acontecimientos; “p” se refiere al actor. Más adelante detallaremos estas categorías, las mencionamos aquí con el fin de construir la fórmula completa. Sin embargo, es importante aclarar que cuando “p” se encuentra al lado de FP, NE o NP significa que éstos son perceptibles, es decir, están mencionados específicamente en el texto; mientras que cuando no lo están se indican con el término: “np”. En otros casos, cuando “p” se encuentra al lado del nombre de algún actor, esto indica que se trata de un personaje. Así, en este ejemplo, FP-p(M) significa que la manzanita criolla es el personaje que describe la percepción de la situación, cuyo objeto de focalización se hace perceptible; quiere decir, está explícita su percepción sobre la llegada de las manzanas del norte: “¿Qué voy a hacer yo ahora -se lamentaba-, ahora que han llegado esas manzanas extranjeras tan bonitas y perfumadas? ¿Quién va a quererme a mí?”. Por otro lado, vemos cómo en MN-p, “p” significa que las manzanas del norte son los actores o personajes.

En este ejemplo la voz narradora está vinculada a un personaje que actúa dentro de la historia. Los elementos funcionarían de la siguiente manera:

- Un acontecimiento: el personaje que no durmió en toda la noche.
- Una percepción: intranquilidad ante la noche.
- Un agente hablante que nombra el acontecimiento y la percepción: voz que afirma autobiográficamente los acontecimientos de la historia.

En este caso el narrador es un NP; la percepción y el actor comparten la misma identidad del NP. Veamos la frase:

(Yo narro [Yo afirmo autobiográficamente para explicar]): “Toda esa noche no dormí, pues algo estaba combatiendo en mi corazón”. La fórmula sería:

NPX (FPX-p. X-p).¹⁶ En donde:

NPX: Narrador personaje: nombre desconocido

FPX-p: Focalizador personaje perceptible: nombre desconocido

X-p: X, de nombre desconocido, es el actor de la historia.

Como se puede observar “X” realiza todos los actos, enuncia, percibe y actúa.

Obviamente, estos dos simples ejemplos no representan toda la extensa gama de narradores y fórmulas que se pueden construir con los diversos textos del mundo literario. Sin embargo, nos permite explicar lo que Bal demuestra en

¹⁶ Al igual que en ejemplo anterior hemos construido la fórmula. Bal recomienda que a la hora de hacer la fórmula se utilicen las iniciales de los nombres de los personajes para determinar quién actúa, quién enuncia y quién focaliza, pero dado que en el texto de Borges no se menciona el nombre del personaje, se decidió utilizar “X”. De esta forma “NPX” indica que el personaje de la historia es el mismo que lo enuncia. “FPX-p” señala que es ese mismo “X” quien focaliza la historia y que está perceptible su focalización; y “X-p” se refiere a que el propio “X” resulta el actor o personaje del relato.

su teoría: la diferencia que existe entre “un «yo» narrativo que habla de sí mismo y un «yo» narrativo que habla de otros” (Bal, 1985: 131). El «yo» narrativo puede contar, percibir y actuar; en este último caso a veces puede ser sólo testimonio. El NE puede en ocasiones ser perceptible; en otras no, es decir, estar o no mencionado específicamente en el texto.

Antes de abordar otros rasgos que Bal propone como elementos pertinentes al texto narrativo, explicaremos brevemente lo que para esta autora significan los términos *fábula*, *actor* y *focalización*, pues esto contribuirá con el esclarecimiento de las fórmulas manejadas a la hora de analizar al narrador de un discurso.

En el caso específico de la *fábula* no iremos más allá de señalar que ésta se refiere a la secuencia de los acontecimientos. Es decir, Bal vuelve a insistir en que un texto es narrativo si hay una fábula, esto es, una sucesión de acontecimientos, una descripción de acciones conectadas por causa y efecto.

En cuanto al *actor* es necesario aclarar que se trata del agente que ejecuta las acciones de la fábula. No usaremos ese término en este trabajo, pues resulta mucho más sencillo utilizar el de *personaje*.

La *focalización*, en Bal, es un concepto en ocasiones difícil de estudiar mas no imposible. En la mayoría de los casos resulta muy útil a la hora de analizar la voz narradora. Se trata de la “relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan” (1985: 108). Para Bal, “el agente *que ve* debe recibir un rango diferente al del agente *que narra*” (*ibidem*).¹⁷ Es imperioso destacar que no deben tratarse como sinónimos *perspectiva* y *focalización*. La focalización puede más bien vincularse a manipulación, en el buen sentido de la palabra.¹⁸

¹⁷ El énfasis es nuestro.

¹⁸ Esta diferenciación es clara para Bal; sin embargo, en *Teoría del lenguaje literario* de José María Pozuelo Yvancos (1994) se trata a la *perspectiva*, *focalización*, *punto de vista* y *aspecto* como términos similares. “La pregunta que el aspecto fija es: ¿quién ve los hechos?, ¿desde qué perspectiva los enfoca? La aspectualidad recoge, por tanto, un viejo problema de la estructura narrativa también denominado foco de la narración (Warren-C. Brooks, 1943) o «punto de vista», que suscitó en la crítica angloamericana posterior a H. James una atención preponderante” (Yvancos, 1994: 241). Este apartado de la narrativa es tan extenso y complejo que no corresponde a este trabajo resolverlo, por lo tanto, basándonos en la teoría aquí

“La focalización es la relación entre la «visión», el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido narrativo” (1985: 110).

En ocasiones los agentes coinciden, sobre todo cuando se le presenta al lector una visión lo más directa posible de los hechos, de tal forma que los agentes no se pueden aislar. Así entonces, “la focalización pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula” (*ibidem*).

Por ello Bal estudia separadamente los polos de esta relación:

- El sujeto (focalizador).
- El objeto de la focalización.

El focalizador se reconoce por ser la instancia desde la cual se advierten los elementos. Dicho punto “puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él. Si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje” (1985: 110). Este tipo de focalizador se denomina “focalizador personaje” y se describe en la fórmula como FP; lleva implícito, además, una “parcialidad y limitación” evidentes (*ibidem*).

Este tipo de focalización sujeta a un personaje (FP) permite la flexibilidad de cambiar de un personaje a otro. De esta manera podemos apreciar las diferencias con las que los diversos personajes contemplan un mismo hecho. “Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor, nos podremos referir a una focalización interna” (1985: 110-111)

Por otra parte, el término focalización externa se refiere a un agente anónimo, situado fuera de la fábula que opera como focalizador. (cfr., Bal, 1985: 111) Al igual que en el caso del narrador externo, un focalizador externo se inscribe en la fórmula como FE.

manejada por nosotros (Bal): *focalización* y *perspectiva* serán dos términos distintos; más aún, el término *perspectiva* ni siquiera será mencionado en los análisis de las voces narrativas.

Como dijimos anteriormente, ubicar al focalizador puede ser una tarea algo compleja; de hecho, el ejemplo dado por Bal en su intento de explicar cómo hallar al focalizador es bastante confuso. Sin embargo, al no ser la focalización el análisis central de este trabajo describiremos a grandes rasgos todos los tipos de focalización que, según esta estudiosa, pueden encontrarse en un texto narrativo:

a) Alternancia entre focalizadores externos e internos.

b) Que ambos focalizadores sean un mismo personaje.

c) Que cierta cantidad de personajes se turnen como FP. (Como ya se dijo, Bal recomienda que a la hora de hacer el análisis se indiquen con las iniciales de los nombres de los personajes para así tener una visión global de cómo está dividida la focalización). En ciertas ocasiones los personajes no soportarán igual carga de focalización: “algunos focalizan a menudo, otros sólo un poco, algunos no lo hacen en absoluto” (1985: 111).

d) Que el FE focalice toda la historia. “La narración puede entonces parecer objetiva, porque los acontecimientos no se presentan desde el punto de vista de los personajes, que podrían ser parciales” (*ibidem*).

Antes de dedicarnos al objeto focalizado¹⁹ es necesario precisar qué personaje focaliza y qué cosa está focalizando:

La combinación entre un focalizador y un objeto focalizado puede ser en gran medida constante (...) o puede variar mucho. La investigación de esas combinaciones es importante porque la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo. Cuando está implicada la focalización, ¿hacia dónde se dirige?

1. ¿qué focaliza el personaje: a qué se dirige?

2. ¿cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?

¹⁹ Se nos presenta en este momento una duda que obviamente no corresponde resolver a este trabajo, pero que puede ser tema de discusión: ¿cuánto tiempo de un cuento es necesario para cambiar de focalizadores a cosas focalizadas? Probablemente podría ser algo decisivo como elemento propio del cuento, puesto que, así como hay pocos personajes, las focalizaciones deberían ser también restringidas.

3. ¿quién focaliza: de quién es el objeto focalizado?
(Bal, 1985: 112).

El focalizador ve todos los elementos y es allí donde se da el proceso de interpretación y, obviamente, donde nace la opinión. En este punto cabe hallar las evaluaciones en un texto aun cuando un narrador no haga intervenciones. Saber cómo se presentan las cosas y cómo el focalizador interpreta cada elemento le da una visión especial a la historia; insistimos, le da una *visión y no otra*, que será finalmente la que el narrador desea comunicar.

Para hallar la categoría de evaluación podemos contraponer las interpretaciones del focalizador con otras interpretaciones posibles que tenga el texto y establecer así el punto de vista del narrador y su intención comunicativa. Es decir, el narrador dice *así* y no *así*, y detrás de la elección, quizás inconsciente, de la forma de presentar los hechos está implícita la intención del narrador. La voz narradora, sea interna o externa, le da una interpretación a los acontecimientos y allí cabe la evaluación sin la necesidad de la intervención directa y explícita del narrador. Esta sería una salida posible al inconveniente que se presenta a la hora de encontrar en la superestructura la categoría de evaluación en los cuentos analizados, debido a que estas categorías pertenecen prácticamente a la estructura de los cuentos de hadas y a las fábulas.

“El grado en que una presentación incluya una opinión puede, por supuesto, variar: el grado en el que el focalizador señala sus actividades interpretativas y las hace explícitas varía también” (Bal, 1985: 112). Por ejemplo, en las descripciones hay focalizaciones, es decir, presentación interpretativa. Ahí se nota la focalización y la evaluación. Bal explica cómo en un texto la interpretación se hace presente por medio de las metáforas con las cuales se elige describir a los objetos que se ven. Esto es una focalización y en consecuencia una interpretación. Siempre se describen trozos de la realidad, la cuestión es qué trozo se nos está mostrando y cómo se nos muestra. Unos son más objetivos, otros más interpretativos. Veamos las conclusiones a las que llega Bal después de analizar un texto:

La forma en que se presenta un sujeto comunica información sobre el objeto mismo y sobre el focalizador. Estas dos descripciones ofrecen más información sobre los FP (yo) que sobre el objeto (...) no importa que el objeto «exista de verdad» en la realidad, o que sea parte de una fábula ficticia, o que sea una fantasía creada por el personaje y, por consiguiente, un objeto doblemente ficticio. La comparación entre el objeto presentado y el referente fue de utilidad en el análisis anterior sólo para motivar la interpretación de FP (yo) en ambos fragmentos (Bal, 1985: 114-115).

Esta aclaratoria en cuanto a la focalización es importante, en primer lugar porque clarifica todos los términos utilizados en las fórmulas; en segundo lugar, porque en algunos casos, si no en todos, la utilizaremos en las categorías de evaluación cuando se realice el análisis narratológico de las obras.

Por otra parte, Bal menciona los “comentarios no narrativos”. Gracias a estas porciones de texto no destinadas a la narración se pueden hallar, también, marcas para determinar las categorías de evaluación y quizás de la moraleja. Para Bal existen comentarios del narrador que desbordan su función de narrar, son pasajes de texto no narrativos a los cuales denomina discursivos, puesto que se refieren a algo general y al no tratarse tampoco de descripciones; más bien indican algo público y cultural.

Los fragmentos textuales discursivos no se refieren a un elemento (proceso u objeto) de la fábula sino a un asunto público (...) No sólo las opiniones, sino también las declaraciones sobre el estado material del mundo, caen dentro de esta definición: por ejemplo, frases como: «el agua hierve siempre a 100°C», o «Polonia está tras el telón de acero». Las frases de este tipo no comunican más que una *visión* de la realidad (...) Puesto que la división entre opiniones y hechos es tan difícil de trazar, consideramos «discursivos» cualquier enunciado que se refiere a algo del conocimiento general fuera de la fábula (Bal, 1985: 133-134).

Claro está, no sólo las partes discursivas de los textos comunican una ideología, las descriptivas y narrativas también, sólo que su forma es distinta:

Las partes discursivas del texto suelen ofrecer información explícita sobre la ideología de un texto. Es

perfectamente posible, sin embargo, que esas afirmaciones explícitas se traten con ironía en otras partes del texto, o se contradigan en las partes descriptivas o narrativas hasta el punto de que el lector tenga que distanciarse de ellas. Si queremos valorar el tono ideológico de un texto, nos ayudará un análisis de la relación entre otras formas textuales en la globalidad del texto (Bal, 1985: 134).

Es por ello que consideramos que el hallazgo de las partes discursivas del texto pueden cooperar, en cierta medida, en el reconocimiento de las categorías de evaluación y moraleja; las cuales, como ya lo mencionamos, son difíciles de encontrar en cuentos poco tradicionales. A esto debemos añadir que en ciertos casos un balance de cuánto porcentaje del texto es narrativo y cuánto discursivo nos dará luces para determinar si podemos hablar de relatos o simplemente de otro tipo de discurso.

Otro elemento que conforma una buena parte de las narraciones es la descripción. Los pasajes descriptivos, afirma Bal, poseen máxima importancia en los textos narrativos tanto lógicamente como materialmente. La descripción se define “como [un] fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos. Este aspecto de la atribución es la función descriptiva. Consideramos descriptivo un fragmento cuando esta sea la función dominante” (Bal, 1985: 135). Esto es importante puesto que más adelante nos encontraremos con situaciones como la siguiente: tenemos la hipótesis de que, por ejemplo, en los textos de Dinapiera Di Donato se localizan más partes discursivas que narrativas, y que la función dominante en la mayoría de sus textos es la descriptiva: ¿podríamos entonces hablar en estos casos de cuentos?

Otro aporte de Bal útil para nuestro estudio se relaciona con lo que llama “Niveles de la narración”.²⁰ Diremos brevemente que para Bal existen textos narrativos en los que se puede hallar una diferencia entre el narrador y el actor que habla o sirve de portavoz. Esta diferencia es posible identificarla gracias a ciertas marcas en el discurso: los verbos declarativos. Estos verbos “indican

²⁰ Ya se verá que al realizar los análisis narratológicos algunos términos cambian. Por ejemplo, las “Historias marcos” pasan a ser “Fábulas básicas”; las “Historias profundas”, “Textos intercalados”.

que alguien va a hablar [y] son, en un texto narrativo, señales de un cambio de nivel. Se presenta otro hablante” (Bal, 1985: 140).

El actor a quien se le cede la palabra se convierte en el portavoz de segundo nivel y se indicará como NP₂ (narrador personaje), aun cuando este portavoz nunca narre. En ocasiones, lo que dice el portavoz no constituye una fábula ni una historia; sin embargo, Bal objeta que se usa esta denominación porque “deja claro que el personaje es el portavoz” (1985: 140). De esta forma concluimos que el NP₂ se refiere al personaje a quien el narrador del primer nivel le ha concedido la palabra, sin importar si el narrador del primer nivel es un NE₁ o un NP₁. Sobre este esquema Bal propone una serie de ejemplos en los que se determina el hablante del segundo nivel sin la necesidad explícita de un verbo declarativo, como exclamaciones, pensamientos y frases intercaladas, las cuales no detallaremos aquí, sino que las aclaremos más adelante si el análisis llegara a requerirlo.

Por último, haremos una referencia a lo que Bal llama «relaciones entre textos básicos e intercalados». Se refiere a una interferencia textual. Dicho texto intercalado puede ser narrativo o no, y establece diferentes vínculos con lo que la teórica llama fábula básica. El texto intercalado puede provenir de un actor y en ocasiones su relación con el texto del narrador es tan intensa que no cabe hacer una distinción de niveles narrativos: ahí la relación entre los niveles narrativos ha superado la frontera de la intensidad máxima. Ahora bien, “cuando los textos no se interfieren, sino que son claramente independientes, puede haber todavía una diferencia en cuanto al grado de relación del texto intercalado del actor y el básico del narrador” (Bal, 1985: 147).

Sin caer en juicios de valor, siempre se denominará básico al texto del narrador y su conexión jerárquica será sólo en un sentido técnico (cfr., Bal, 1985: 147).

En última instancia, el texto narrativo constituye un todo en el cual se pueden intercalar otros textos a partir del texto del narrador. La dependencia del texto del actor con respecto al del narrador debería considerarse la de una proposición subordinada a una principal (Bal, 1985: 147).

Bal hace la salvedad de que el texto del narrador y el del actor no son de igual valor, ya que su posición de jerarquía viene indicada por “el principio fundamental de nivel” (*ibidem*). A esto se le agrega el hecho de que sus relaciones son de distinto tipo y toman diversas intensidades, por ejemplo, “cuanto más frases enmarquen el texto del actor, más claramente será la dependencia” (*ibidem*).

Textos narrativos intercalados

Como se dijo antes, no todos los textos intercalados son narrativos. Un texto intercalado será narrativo siempre y cuando posea los criterios de narratividad, por ejemplo, en las llamadas narraciones marco: “textos narrativos en los que se cuenta una historia completa en el segundo o tercer nivel. El ejemplo clásico es la historia ciclo de *Las mil y una noches*” (Bal, 1985: 148). Aquí la estudiosa explica cómo en este texto una historia se intercala en otra de manera sucesiva conformando un esquema de construcción que sería: “Sherezade le cuenta a A que B cuenta que C cuenta, etc., a veces hasta el octavo grado” (*ibidem*).

Relaciones entre fábula básica y texto intercalado

“Cuando el texto intercalado presenta una historia completa con una fábula elaborada, olvidamos progresivamente la fábula de la narración básica” (*ibidem*).

Relaciones entre fábula básica e intercalada

Esta situación se presenta cuando “ambas fábulas están conectadas entre sí” (*ibidem*). Podrían surgir entonces dos posibilidades:

- a) La historia intercalada explica a la básica, de tal forma que la relación es completamente explícita debido a que el actor narra dicha historia intercalada.
- b) La historia intercalada puede recordar a la básica, de tal forma que el lector tiene la responsabilidad de buscar la explicación o sencillamente sólo se sugiere la fábula (cfr., Bal, 1985: 149).

La fábula intercalada explica la básica

En estos casos la relación entre ambas dependerá de a cuál historia dé más importancia el lector. Puede muy bien ser la intercalada. En ocasiones, “la fábula intercalada explica y determina la básica” (*ibidem*); también es preciso señalar que un texto intercalado puede ocupar la mayor parte del libro como ocurre en las historias con moraleja (cfr., Bal, 1985: 149). La teórica concluye que existen circunstancias en las que la historia intercalada asume tal importancia que explica la fábula básica. Así, su relación será meramente explicativa y su situación podría llegar a ser inmutable. En otros escenarios la función de la fábula intercalada no es exclusivamente explicativa sino que su exposición influye directamente en la narración básica. “En proporción con el grado de interés intrínseco de la fábula tanto en el texto básico como en el intercalado, el nexo entre ambos textos será más intenso, y la explicación más funcional” (*ibidem*). Desde luego que Bal expone otros tipos de relaciones entre textos básicos e intercalados, sin embargo, sería profundizar mucho en aspectos que probablemente no tocaremos en los análisis.

Textos intercalados no narrativos

Se trata, obviamente, de aquellos textos en los que no se narra ninguna historia, los cuales podrían ser:

- A) Afirmaciones.
- B) Discusiones entre actores.
- C) Descripciones.
- D) Confidencias.
- E) Diálogos.

Para Bal el más predominante es el diálogo, el cual incluso puede llegar a ocupar la mayor parte de la globalidad del texto: “es una forma en la que los que emiten lenguaje son los propios actores, y no el narrador básico” (Bal, 1985: 153).

Los diálogos intercalados en un texto narrativo son de naturaleza dramática. Cuanto más diálogo contenga un texto narrativo, más dramático será el texto. Así la naturaleza relativa de la definición de un corpus se demuestra de nuevo (*ibidem*).

Esta salvedad de la estudiosa es importante porque nos hace retomar el sentido de toda esta teoría: un texto será narrativo cuando más elementos propios de la narración contenga. Así, todos estos elementos: niveles de la narración, determinación de textos no narrativos, voces narradoras, no sólo nos ayudan a establecer la estructura de un discurso narrativo, sino que según su porcentaje de aparición dentro del discurso nos dirán cuán narrativo es un texto, y, en caso de serlo, cómo es su funcionamiento.

Es importante aclarar que la teoría de Bal se usará exclusivamente para el análisis de la voz enunciativa, con el objeto de comprobar que uno de los elementos que determina el carácter narrativo de un texto es, precisamente, la existencia de un narrador. “Un texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia”.

Por último, dedicaremos espacio a algo fundamental de los textos, no sólo narrativos, sino de todos los discursos que de una u otra forma persiguen comunicar algo a un receptor: la coherencia.

van Dijk hace un profundo análisis de este fenómeno en el discurso literario y específicamente en el narrativo (el cual será descrito y utilizado para

el caso específico de la escritora Dinapiera Di Donato por ser un tipo de discurso que se aleja sustancialmente de lo que aquí hemos descrito como cuento canónico). No obstante, vale la pena retomar las consideraciones teóricas que sobre la coherencia hace Yraida Sánchez, pues facilitan el análisis de la obra del resto de los autores en este aspecto en particular.

Para Sánchez (1992), como para los otros teóricos que estudiamos, la narración está construida sobre la base de una serie de “acontecimientos que ocurren en el eje cronológico”. Dichos acontecimientos están conectados entre sí de alguna manera; “la percepción de esas relaciones entre los hechos no es otra cosa que lo que llamamos la coherencia” (1992: 73).

La coherencia es un fenómeno que tiene que ver con las concatenaciones que un hablante puede establecer entre dos elementos del mundo. Tal correspondencia depende de su conocimiento: muchas veces una persona puede encontrar una asociación entre dos hechos y otra no, y la diferencia se debe a que la primera sabe algo que la segunda desconoce (1992: 74).

Sánchez explica que “la coherencia típica del orden narrativo” se conoce como coherencia condicional, es decir, un acontecimiento condiciona al otro. “Un hecho se constituye en una condición que hace posible, probable o necesario el hecho siguiente” (*ibidem*). Esta relación condicionante entre los hechos de un relato no siempre es directa; cuando eso ocurre “la vinculación la establece la relación de cada uno de ellos o de cada conjunto de ellos con una proposición previa que los unifica” (*ibidem*). Sin más, la relación causa y efecto que debe existir entre los hechos de una historia. No importa el orden en que estén colocados estos hechos ni tampoco si existen, lingüísticamente hablando, conectores. La coherencia es un fenómeno de orden cognoscitivo. En la narración específicamente siempre se perciben los acontecimientos en forma secuencial: “colocamos primero lo que pasó primero y luego lo que pasó después” (Sánchez, 1992: 75). Es por ello que “una de las características de la coherencia condicional es la identidad de referentes” (*ibidem*: 76):

Para que un texto sea condicionalmente coherente se requiere (aunque no únicamente) que haga referencia a las mismas personas, lugares y momentos. De manera que, al haber cambio de referentes, ya el receptor se da cuenta de que ha habido un traslado a otra narración. Naturalmente, si el texto es coherente, los distintos segmentos se integrarán, al final o al principio, en una situación que permita reunirlos, que les confiera unidad (*ibidem*).

Finalmente se impone una recapitulación general: un cuento canónico debe ser breve, tratar un asunto único, causar un efecto en el lector, ser económico en cuanto a lenguaje se refiere y ser narrable. Esto implica que debe poseer unas secuencias de acciones que se puedan construir lógicamente según la relación causa y efecto. Además es necesario que conserve en su estructura las categorías respectivas del discurso narrativo (la superestructura), presente un agente que cuente una relación de sucesos y, por último, debe reflejar coherencia.

CAPÍTULO II

Antecedentes históricos: El cuento venezolano del sesenta al noventa

Acercarse a la cuentística venezolana producida durante la última década del siglo XX implica, necesariamente, una revisión histórica de lo que ha sido el proceso narrativo en Venezuela, sobre todo a partir de 1960. Al revisar los cambios que la literatura venezolana experimentó durante la década de los sesenta quizás se verificaría una especie de toma de conciencia a nivel artístico.

El *boom* de la narrativa latinoamericana en aquellos años, de alguna manera alcanzó también a la producción novelística venezolana. Tal vez no en el sentido de la elaboración de “la gran novela” que compartiera posiciones privilegiadas junto con *Cien años de soledad* o *Rayuela*, por ejemplo; pero si se piensa en el *boom* como un despertar literario que permitió el reconocimiento de las literaturas nacionales propias, Venezuela entonces sí fue partícipe de ese proceso que vivía toda Latinoamérica, reconociéndose a sí misma viviendo su propio *boom* análogo al que vivía el resto del continente (López Ortega, 1995).

La novela de Salvador Garmendia *Los pequeños seres* (1959) demostró en aquel momento las posibilidades de que era capaz la narrativa venezolana. Garmendia abordó personajes que representaban seres sombríos, moradores de una ciudad agobiante y sin salidas; dibujó la burocracia, la soledad y la rutina laboral de una clase media asalariada, saturada de desgano vital, por medio de un lenguaje duro, grotesco y sórdido. Si bien es cierto que ya otros autores (Meneses, Pocaterra, Mariño Palacio) habían trabajado la marginalidad y la vida urbana, Garmendia, según Liscano, lleva este intento narrativo a su culminación (la novela es tan asfixiante como lo es la ciudad). El crítico comenta que *Los pequeños seres*

...va más allá de lo típico, de lo venezolano, para suscitar una verdadera *toma de conciencia*, para crear un malestar insoportable, para desnudar hasta en sus más asquerosos procedimientos sexuales o sociales, al hombre, a los hombres. No se trata propiamente de misantropía, sino de una voluntad de

desenmascaramiento, de veracidad, de penetrar en los recodos del comportamiento humano, en las cloacas y basureros del alma (Liscano, 1995: 92).

Quizás se pueda afirmar, entonces, que la novela en cuestión de Garmendia aportó algo más que estilos, temas y motivos; sugirió una visión de mundo, una nueva apreciación de la realidad y una materialización narrativa que marca decididamente, como anota Liscano, la relación del escritor con el contexto de la época.

Por su parte, Antonio López Ortega afirma que nuestra modernidad nace con la vanguardia de los sesenta, ya que en aquella década se descubre un universo mucho más complejo y alejado de la estética gallegiana.¹ Es el momento del parricidio, un parricidio “más tajante y significativo” que el de las nuevas generaciones (1995: 60-61).

La literatura y el contexto cultural de la década del sesenta parecen ser entonces la base de toda la producción literaria de los últimos treinta años en Venezuela. Fue un período de cambios profundos cuyas propuestas estéticas y posiciones ideológicas se cargaron de una significación importante para el desarrollo de la literatura venezolana. Se incursionó también en la historia literaria del país llevándose a cabo un particular proceso de revisiones tanto estéticas como formales; en fin, fue una época que se revela, desde múltiples puntos de vista, como “la actual plataforma de la literatura nacional” (Santaella, 1994: 153).

El crítico Armando Navarro (1999) afirma que el estado actual de nuestra narrativa no ha surgido por generación espontánea, lleva consigo el peso de una historia literaria anterior.

La democratización del país en el año 1958 implicó una serie de transformaciones que afectaron radicalmente todos los ámbitos de la sociedad venezolana. Manuel Caballero se refiere a este período como la crisis de la democracia, pero nunca en un sentido peyorativo o catastrófico. La crisis

¹Recuérdense las diferencias que hay entre el personaje Mateo Martán de *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia, y el personaje Santos Luzardo, de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos.

política se planteó y se solucionó dando paso a una sociedad “capaz de absorber los cambios que se producirán en los años sesenta” (Caballero, 1999: 113). Para este autor:

La democratización del sistema político venezolano hizo apta a la sociedad para aceptar los cambios provenientes de afuera, para que el país no llegase con demasiado retraso al proceso de ruptura que hace de la época abierta con los años sesenta al inicio de una nueva etapa de la historia universal (1999: 113).

La década del sesenta se ha convertido en un punto de referencia obligado al momento de examinar la evolución de la historia universal. Manuel Caballero hace referencia a los estudios hechos por el historiador Geoffrey Barraclough, quien afirma que el período que se debe llamar «Historia Contemporánea» es el que comienza en 1961, ya que fue en ese momento cuando triunfaron en la historia “los elementos de ruptura sobre los de continuidad”.² Es allí donde realmente se origina el cambio, cuando se hace posible hablar de “un nuevo mundo”.

En Venezuela los años sesenta representan, también, momentos de cambios, los cuales convirtieron al país en uno muy distinto al que existía hasta entonces.

Como era de esperarse las transformaciones políticas y sociales, que originó la década en cuestión, afectaron simultáneamente diversos ámbitos de la vida nacional. El arte, y por ende, la literatura no estuvieron exentos de la conmoción. Para algunos de los estudiosos de la literatura nacional como Julio Miranda (1998), José Ramón Medina (1993) y Juan Liscano (1995) el cambio hacia la nueva narrativa ocurre antes de los sesenta propiamente dicho.³

²Acontecimientos como la aparición del movimiento por los derechos de la población negra en los Estados Unidos llamado “Pantera Negra”, o la creación de la pastilla anticonceptiva son hechos que pueden tomarse como ejemplos de ruptura.

³Para Miranda «la nueva narrativa» comienza en 1946, mientras que para Liscano el nacimiento de la novela antitelúrica y antineoépica se da con Salvador Garmendia y su novela *Los pequeños seres*, de 1959, mencionando a Guillermo Meneses como el innovador en su interés por una narrativa de los barrios. Por su parte, Medina recuerda a Adriano González León con el libro de cuentos *Las hogueras más altas* (1957) entre los antecedentes.

Afirman que la narrativa publicada en los sesenta rompió con los esquemas preestablecidos. Domingo Miliani (1985) comenta que los grupos literarios que surgieron en aquella época, como “Sardio” y “Techo de la ballena”, comenzaron a cuestionar ética y políticamente a los grandes maestros de los años 20, que ahora fungían como “funcionarios de la nueva democracia”:

Respetamos en el folclore y en nuestras mejores tradiciones el alma esclarecida del pueblo, pero nos parece que ciertos artistas han insurgido en una suerte de depredadores irreverentes de ese patrimonio. Así mismo toda esa literatura de esquemas y de soluciones preconcebidas nos resulta insustancial. Si la profecía se resiente ya de anacronismo, más anacrónica se hace esa postura de estetas redentores que algunos, por comodidad, suelen adoptar. Exaltamos en la literatura y en el arte su propia plenitud inalienable (“Manifiesto de *Sardio*” en Medina, 1993: 381).

Es ingresar en ese trágico desfile de cadáveres vivientes que ya han formado nuestros escritores, desquiciados en su mayor parte por la burocracia como en el caso de *Viernes*, aletargados por las relaciones públicas como en el caso de *Contrapunto*, domesticados por un compromiso absurdo como en el caso de los escritores oficialistas (...) Hacer de la creación novelística, aun con la solvencia del dominio sobre el instrumento, como en el caso de Gallegos, una especie de muro de protección contra los requerimientos de una narrativa más ágil y renovada, no es sino sucumbir en un pobre magisterio del cual se aprovechan los políticos oficialistas para provocar lágrimas (Segundo manifiesto de *Techo de la Ballena*” en Medina, 1993: 386).

Los escritores de los sesenta se dedican a revisar la tradición literaria y toman como referencia nacional, básicamente, a tres autores: José Antonio Ramos Sucre, Julio Garmendia y Guillermo Meneses. La narrativa comienza a alejarse del criollismo y del regionalismo transformándose en un discurso más urbano. Ante los viejos criollistas, en los cuales el manejo del lenguaje era dual (un lenguaje popular para los personajes y uno culto y lírico para el narrador omnisciente) surgen nuevos narradores que se inclinan por un lenguaje más directo, menos lírico, usando como recurso expresiones cotidianas y coloquiales (cfr. Miliani, 1985).

Juan Liscano se refiere al período de 1950 a 1968 como de “infantilismo democrático” debido a la cantidad de población joven que había para 1961. Esto trajo como consecuencia un abismo entre jóvenes y adultos, el cual se tradujo en insurgencia armada, en manifestaciones violentas y, en lo literario, en “[un] propósito de ruptura con el estilo estético, con la escritura bella, en aras de emitir el habla corriente, chata, anodina” (Liscano, 1995: 85). Afirma que se trató de “antiliteratura”, pues hubo un deseo de liberar el lenguaje de la cultura y del sistema, se quería escribir como se hablaba para penetrar en lo humano .

Por otro lado, los nuevos narradores proponen la universalización de la literatura:

No confundimos universalidad con cosmopolitismo, pero se nos hace evidente que el exceso de color local, con todas sus derivantes, ha vaciado de raíz gran parte de nuestras manifestaciones artísticas. Así condenamos cualquier esteticismo, condenamos también cualquier nacionalismo exacerbado y arrogante (“Manifiesto de *Sardio*” en Medina, 1993: 381).

Los nuevos narradores se alzaron con una conciencia de trascendencia que hallaron dentro del propio contexto nacional. Los temas también son otros y la revolución o intento de revolución, como diría Manuel Caballero, aportó una “temática doliente” (como la llama Miliani) y violenta. La insurgencia verbal es el “reflejo de la insurgencia armada que baña de sangre los años 62 en adelante” (Miliani, 1985: 142). José Ramón Medina afirma al respecto:

La violencia, sobre todo, ha prendido su garra en el acontecer del país y (...) ha invadido también, como era natural, los planos de la creación de las letras y de las artes (Medina, 1993: 263).

Hay, según explica Domingo Miliani, un paralelismo entre la rebelión política y la subversión en el orden del lenguaje: “De la rebelión política se pasó en literatura a subvertir también el orden de la palabra narrativa” (1985: 142). Por ello, los temas de los sesenta fueron escritos en una lengua áspera, de ágil prosa, con el fin de desmitificar: “dirigido a hacer saltar los falsos mitos, el tabú

de algunas palabras, el carácter intocable de algunas figuras y situaciones” (*ibidem*).

Se escribe, entonces, sobre la clase media y sobre la marginal que reside en los barrios, sobre el amor sexual desbocado, el humor negro, las luchas clandestinas o, como lo describe Juan Liscano, se hace una narrativa en la cual se intenta expresar “los móviles secretos, las obsesiones sexuales, la gama compleja de las reacciones humanas” (1995: 85). Además de los fracasos, las frustraciones, la mediocridad y la medianía. Dentro de ese proceso de desmitificación podría inscribirse, posiblemente, lo que el mismo Liscano llama “la decapitación del héroe”, y también la ruptura con la “tragicidad filantrópica” y las “recatadas situaciones amorosas”, como lo refiere Domingo Miliani.

Uniando las apreciaciones de Liscano y Miliani, este proceso de desmitificación podría evaluarse como una reacción contra la burguesía y el capitalismo, contra su ideología y valores, resultando de ello una narrativa de lo absurdo, de la irreverencia, del nihilismo, de la quiebra de la racionalidad, de la fealdad, del humor.

Medina, por su parte, coincide con la “característica existencialista” de esta narrativa y hace una pequeña referencia al cuento venezolano, señalándolo como la actividad creadora venezolana más desenfadada y audaz. Particularmente la cuentística del sesenta engloba para este estudioso, en cuanto a temática, lo urbano, la prostitución, la homosexualidad, la clase media; y en cuanto a los métodos formales, el realismo físico⁴ y la construcción verbal. Elementos que, como ya hemos visto, conforman un imaginario de temas, motivos y recursos cuya eclosión fue heredada por las décadas posteriores.

A medida que transcurre el tiempo, el sueño y los ideales de revolución se van difuminando. Manuel Caballero (1999) afirma que el intento de revolución venezolana estuvo influenciada, como en toda Latinoamérica, por la Revolución cubana a la cual se vio como un mito. Pero en Venezuela escaseó

⁴Este término caracteriza, según Medina, la narrativa de Chevige Guayke. Sin embargo, en ningún momento explica a qué se refiere, específicamente, ese realismo físico.

el extremismo que hace falta en todo proceso revolucionario. Posiblemente aquella falta haya sido una de las causas por las cuales el pensamiento insurgente venezolano de los años sesenta fue un movimiento frustrado. Los gobiernos democráticos acabaron con la revolución armada:

Paulatinamente se van desmoronando los combatientes, vencidos por la espera, por la tensión de la espera. Si la rebelión contra la realidad social y política provocó el desplazamiento hacia la subversión, la espera guerrillera, ese merodear por el monte peor que la errancia por el laberinto interior, ese contar con una sublevación general que nunca acontecía mientras el ejército cerraba su cerco y cortaba los contactos con la ciudad, provocaba lenta y brutalmente una reacción de desesperación. Los combatientes se sentían acosados, abandonados por los suyos, y el horadar de la memoria, el cansancio, el hambre, los quebrantos de salud, la irritación, los choques de caracteres, las sordas deslealtades, el vacío, las interjecciones, las injurias, las rivalidades personales, quebrantaban la moral y precipitaban la renuncia (Liscano, 1995: 101).

Sobreviene, entonces, durante el primer período presidencial de Rafael Caldera (1968-1972), la pacificación de la guerrilla que significó el fracaso de la lucha armada y de sus ideales.⁵ Surge el pluralismo cultural, la intelectualidad se asimila a las instituciones y se dilapida la unión que como grupo había tenido hasta entonces. En los comienzos de la década del setenta la narrativa continúa abordando el imaginario de los sesenta, pero desde otro punto de vista: pareciera que el compromiso se desplaza del plano social al plano estético.

Venezuela vive un momento de esplendor económico. El bolívar es una moneda fuerte y la mayoría de los productos manufacturados se importan de los Estados Unidos. A partir de 1973 comienza a entrar en el país una cantidad

⁵Resulta interesante comprobar que todavía para los escritores que producen en los noventa este desvanecimiento de los ideales posee una fuerte influencia a la hora de escribir. En una entrevista que le hace Julio Ortega a Ana Teresa Torres, escritora surgida en el contexto de los noventa, ésta afirma: “hubo un cambio muy importante en la sociedad venezolana de los años sesenta, que creo que se formó en los setenta y que se ha venido continuando hasta hoy (...) Generacionalmente yo pertenezco a los sesenta, y estaba muy impactada por el fracaso de todo lo que significa la utopía de los sesenta y en qué nos habíamos convertido, en una cosa completamente desvanecida desde el punto de vista de esos ideales; eso era para mí lo más importante (...) por eso surge la idea de la identidad, la idea de evocar la memoria (...) para construir la identidad; la memoria, en el sentido de reconstruirme yo misma, es decir, quiénes somos, dónde estamos” (en Ortega, 1997: 235).

extraordinaria de dinero y la tendencia a importarlo todo se intensifica aún más. La clase media venezolana se amoldó a ciertos hábitos propios de un sector con un alto poder adquisitivo (cfr., Caballero, 1999).⁶

Sin embargo, a pesar de la bonanza económica del país, del auge de las editoriales y de la proliferación de concursos literarios, premios, becas, bolsas de trabajo, creación de revistas culturales (los cuales de una u otra forma incidieron en la producción de nuestra narrativa), la literatura venezolana parece no haberse beneficiado mucho. Es forzada a competir con otros productos culturales foráneos (películas, series de televisión, *bestsellers* norteamericanos) y contra el florecimiento de diversas actividades artísticas (la danza, la arquitectura, la música académica) (cfr., Jaffé, 1991). A esto se suma la actitud de los medios de comunicación cuyo interés por el acontecer literario nacional decrece.

El circuito literario venezolano comienza a cerrarse cada vez más, contribuyendo con ello al incremento de un exacerbado compromiso estético, el cual le da un carácter hermético que parece alejar al lector común de sus productos. La literatura se convierte, desde entonces, en un instrumento cultural aún más elitescos, sólo consagrado a una interesada minoría.

Una de las características que le adjudica Oscar Rodríguez Ortiz (1985) a este período es que el enfrentamiento entre ideologías y la producción colectiva, que se venían dando desde los sesenta, en la década siguiente tiende a desaparecer en un ambiente de “tolerancia y concertación”. En adelante relucen las individualidades más que los grupos coincidiendo en el mismo ámbito una gran cantidad de escritores: desde los viejos consagrados, pasando por los que estaban publicando desde los sesenta y que adquieren la madurez en los setenta, hasta los noveles con sus primeras publicaciones. Coexisten, por ende, diversos estilos, temas, intereses y modelos; la producción literaria del setenta termina siendo “impalpable, extranjera, inmedible” (Rodríguez, 1985: 55)

⁶Manuel Caballero recuerda a los “alegres viajeros” que iban a Miami porque todo resultaba más económico y las compras se hacían por pares.

Esta producción literaria se presenta con una marcada tendencia experimentalista. Se habla de una escritura volcada sobre sí misma, incomunicada, la cual retoma elementos de la década anterior (la crítica, el humor negro, la vitalización del lenguaje, lo urbano, la violencia social, la atemporalidad y la alienación), pero sin la carga ideológica de antes. Se evidencia una preocupación por la estructura. Desde el experimentalismo esta narrativa es menos testimonial y “panfletaria”. La guerrilla, por ejemplo, se transforma, de un tema de interés y compromiso social, en un recurso para poder jugar con la forma y el lenguaje.⁷ No es extraño entonces que Juan Liscano al referirse a la narrativa producida después del sesenta afirme:

A diferencia de mi generación y de las que la precedieron, carentes de verdadera formación *profesional* literaria, las actuales dominan técnica, métodos críticos, lecturas, procedimientos, estilos, lenguajes pero carecen, casi siempre, de un cuerpo de ideas que otorgue a la obra un sentido metaliterario (1995: 280).

Por otro lado, es posible que el brote de talleres literarios que se dio en esta época haya producido una escritura más consciente, lo que implica más experimentalismo y, como resultado, un producto más hermético.

Verónica Jaffé califica a la narrativa de los setenta como “solipsista”, es decir, nada vale fuera de la escritura y del pensamiento individual:

La cuentística venezolana se cierra sobre sí misma, reduciendo su número de lectores potenciales con experimentalismos y poetizaciones, concentrándose casi exclusivamente en las dimensiones estrictamente estéticas de las estrategias e intenciones literarias (1991: 142).

El “Yo” es el punto de vista que surge como preferido para poder exteriorizar la turbación de la mente y su relación con el entorno, pero no ya desde la rebeldía sino como un intento de restaurar su lugar en el contexto. Los protagonistas son “dobles, portavoces, alteregos” (Rodríguez, 1985: 64). Se

⁷ Cuando quiero llorar no lloro (1970) de Miguel Otero Silva sería un excelente ejemplo de esta

evidencia, además, una preferencia por el relato breve y la depuración retórica con una marcada tendencia hacia el elemento fantástico.

Esta preferencia por el relato breve y el uso de lo fantástico en la narrativa de los setenta probablemente esté vinculada más a una necesidad de reacomodar la apreciación de la nueva realidad que a un hecho puramente fortuito. Si observamos con detenimiento el proceso histórico del país y su consecuente proceso literario, es posible hallar un paralelismo entre el fragmentarismo narrativo y el desmoronamiento de los ideales revolucionarios: hay una nueva realidad social y se busca una nueva forma de acercarse y adaptarse a ella. La introducción de la brevedad surge entonces como reacción, como clausura con la época anterior para tratar de establecer un nuevo equilibrio.⁸ La siguiente apreciación de Julio Miranda expresa claramente este juicio:

Una coincidencia de muy otro tipo es la epocal, que me llevaría, a riesgo de parecer «sociologista», a preguntarme si se ha cerrado un ciclo-sociopolítico, cultural, literario- con la «pacificación» de las guerrillas, el aplastamiento de la Revolución universitaria y las totalizaciones narrativas como *País portátil* (1969) de Adriano González León, abriéndose otro en que lo breve y lo fragmentario dominan a cambio de la imposibilidad de articular -o de inventar- un nuevo sentido o, si se quiere, un nuevo sueño (1998: 22).

La narrativa de los setenta renuncia entonces al formato largo de las novelas totalizantes comprometidas con lo social, para “refugiarse” en textos breves inmersos en lo fabuloso y en lo fantástico. Es la crisis de la narrativa del compromiso y de la violencia. Son relatos que esbozan un imaginario de pesadillas y aventuras absurdas, grotescas, desarrolladas con base en temas como la locura y la muerte, fragmentando el universo dramático para manifestar e inscribir temas y vivencias como las obsesiones, los desdoblamientos, los sueños, el recuerdo de la infancia.

situación.

⁸Para Julio Miranda la aparición de *El Osario de Dios* de Alfredo Armas Alfonzo, en 1969, parece ser el punto de partida del uso del relato breve, aunque hay antecedentes en Ramos

El otro elemento al cual se había hecho mención es lo fantástico. Verónica Jaffé hace un análisis donde asocia la inseguridad de la percepción del mundo que surgió en la época moderna, llena de “problemáticas existenciales” a raíz de la Segunda Guerra Mundial, con la tendencia de la literatura hacia lo fantástico como una vía para subvertir la realidad.

Aquí vale la pena detenerse en una de las cuestiones que, sobre el problema, plantea Antonio López Ortega cuando hace referencia al “universo del autor” al preguntarse: “¿Qué dice el narrador venezolano, qué lo trastorna, qué lo hace padecer, qué vasos comunicantes establece con esta siempre cambiante realidad?” (1995: 77). Si se trasladan estas interrogantes a la narrativa del setenta con la intención de responderlas quizás encontraríamos que el escritor de los setenta, para Miliani⁹ por ejemplo, está atrapado en una especie de “supervivencia física” producto de una “tormenta social de insurrecciones frustradas” que dificulta la necesidad de expresarse; el escritor debe sobrellevar la crisis:

No soy muy adicto a los determinismos literarios. Pero casi puede constatarse, línea a línea, que el carácter inconcluso, retaceado, del experimento narrativo venezolano, que el nerviosismo de estilo, que el uso virulento y desigual de los lenguajes en la creación, no vienen a ser sino un síntoma alarmante de esa *inseguridad vital*, de ese *desasosiego atmosférico* en el que *vive o desvive* el venezolano contemporáneo (Miliani, 1973: 34).¹⁰

Rodríguez Ortiz (1985) opina que se escribía en un tiempo calamitoso, lleno de decepciones. El escritor de los setenta era reconocido no en virtud propia, sino en comparación y desmedro con la generación anterior; los califica como un grupo de individuos que no estaban muy *seguros* de cambiar el mundo.

Sucre: *Trizas de papel* (1921), *La torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* y *Las formas de fuego* (1929).

⁹Hay que anotar que el ensayo de Domingo Miliani de donde se extrae esta información fue escrito en 1972 y que a pesar de que la intención del estudioso no era referirse a los setenta, hacia el final del ensayo describe la situación del escritor para aquel momento, lo cual puede dar una idea de cómo era el universo del autor a principios de esa década.

¹⁰El énfasis es nuestro.

El escritor de los setenta está, entonces, sumergido en una crisis, asfixiado por la sociedad, pero sobre todo inseguro; quizás no es más que el producto directo del fracaso de los ideales de la década anterior. Hay decepciones, frustraciones y escepticismos. En este sentido, y retomando el análisis de Jaffé, no resulta extraño que la producción literaria de la década del setenta tenga como rasgo importante el elemento fantástico, visto como una desviación, como una “manera de reflejar la conciencia sobre la insegura percepción de la realidad” (Jaffé, 1991: 146).

El experimentalismo, el relato breve y lo fantástico, son los tres elementos que marcan o definen esta narrativa, puesto que determinan la apreciación de la realidad que tuvieron los escritores de esa década, apreciación diferente a la que tuvieron los escritores de la generación anterior y distinta también a la que tendrán los escritores de los ochenta. Entre los autores más representativos del setenta se encuentran Luis Britto García,¹¹ Manuel Trujillo, Gustavo Luis Carrera, Carlos Noguera, Laura Antillano, Francisco Massiani, Ednodio Quintero, Gabriel Jiménez Emán, Humberto Mata, José Napoleón Oropeza, entre otros.

No obstante, y aunque se haya destacado el desconcierto y la crisis vivida por los escritores del setenta, será la década siguiente la que se convierta en la puerta de entrada al violento e irrefrenable deterioro económico y social que ha venido padeciendo nuestro país durante los últimos veinte años.

A lo largo de la nuestra historia contemporánea el viernes 18 de febrero de 1983 se ha convertido en una fecha crucial que marca el fin de la Venezuela próspera. A partir de entonces comienza la devaluación sistemática de la moneda que, aunado a la creciente corrupción administrativa, da inicio al empobrecimiento crónico de la nación. A continuación resumiremos algunas de las consecuencias del llamado “Viernes Negro” que Manuel Caballero (1999) destaca como las más importantes.

¹¹Oscar Rodríguez Ortiz afirma que los libros de Luis Britto García (*Rajatabla* y *Abrapalabra*) abren y cierran, desde el punto de vista cronológico, esa década (cfr., Rodríguez, 1985).

Los venezolanos se enfrentaban por primera vez en treinta años a una importante devaluación monetaria. Si bien dicha situación se había presentado en ocasiones anteriores, sus efectos nunca se dejaron sentir como ocurrió después de 1983. Simultáneamente, se agravó el proceso inflacionario, fenómeno que ha corroído la economía nacional hasta nuestros días. Por otro lado, se produce el endeudamiento del país con entes extranjeros, situación que impidió la ejecución de planes de desarrollo económico y social puesto que al menos una tercera parte de los ingresos económicos fueron destinados al pago de la deuda externa.

Se trató, pues, de la crisis de un modelo económico basado en una fuerte intervención del Estado tanto en lo económico como en lo social. Un Estado facilitador, “factor estimulante y agente crediticio” de la industria nacional, primer generador directo e indirecto de empleos (lo que trajo como consecuencia el clientelismo político), garante de la justicia social y dueño del poder militar; que fue creador de una política social de “asistencialismo que llevaba en sí el germen de su propia destrucción”. Fue la caída de un Estado paternalista y todopoderoso¹² (cfr., Caballero, 1999).

No obstante, una de las consecuencias más relevantes que deja la crisis de 1983 es la afección psicológica de los venezolanos, quienes principian a vivir en un estado de desconfianza y escepticismo. La inflación que produjo el empobrecimiento de la clase media provocó “efectos psicológicos asimilables a un terremoto”, los cuales condujeron a la creencia en soluciones mágicas (Caballero, 1999).

Dentro de este contexto social continúa desarrollándose el proceso literario. Para un sector de la crítica nuestra narrativa entra en crisis a partir de esta época, mientras que para otro sector la narrativa continúa reflejando la crisis del contexto nacional en el cual se produce; una función que, según Liscano, constituye la esencia de gran parte de esta manifestación literaria. En

¹²La implementación del Neo-liberalismo como sustitución de este modelo económico traerá como consecuencia el estallido social del 27 de febrero de 1989, y luego los dos frustrados golpes de estado de 1992 (Caballero, 1999).

cualquier caso, lo que parece ser común en la mayoría los análisis críticos sobre la narrativa producida en el ochenta es su estudio conjunto con las materializaciones literarias de los noventa.¹³ Un caso excepcional lo constituye Beatriz González Stephan, quien valora la narrativa del ochenta conjuntamente con la de la década del setenta.

Manteniendo la certeza de que las producciones literarias están directamente ligadas al contexto social donde se materializan, aceptamos que los escritores que publican durante la década del ochenta poseen también su propia lectura de la realidad. Beatriz González Stephan afirma que esta narrativa es producto del discurso populista de la democracia que nace a partir de la caída de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez.¹⁴ La crítico parte de la idea de que la literatura por ser un hecho social lleva implícita su relación directa con el contexto. De ahí su estudio previo sobre las características del discurso populista como ideología predominante durante los setenta y los ochenta, para luego revisar las reacciones a este discurso en las materializaciones narrativas.

Uno de los aspectos más resaltantes del estudio de González Stephan es su conclusión sobre el receptor que produce el discurso populista. Un receptor “apelado en un constructo ideológico socialmente indiferenciado, sin distinciones de clase. Para él se elabora una imagen que es su negación en

¹³Luis Barrera Linares en un artículo dedicado al estudio de la narrativa de la década del ochenta, “Proposiciones para un estudio desprejuiciado del cuento venezolano”, publicado en 1989 por el *Anuario 3* del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, coloca dentro del *corpus* elegido a José Luis Palacios y Ricardo Azuaje. En una reedición del mismo artículo en el libro *Teoría y praxis del cuento en Venezuela* de 1992, publicado por Monte Ávila Editores, agrega a Antonio López Ortega y Arnoldo Rosas. Julio Miranda en su texto introductorio “Algunas cifras para pensar la nueva narrativa”, del libro *El gesto de narrar* de 1998, también publicado por Monte Ávila Editores, introduce en el apartado dedicado a la narrativa del ochenta libros publicados en 1990, 1991, 1992, 1993 y 1994. María Celina Núñez en el capítulo de presentación “Introducción: de los ‘80 a los ‘90” de su libro *Del realismo a la parodia*, de 1997, publicado por la Editorial Memorias de Altigracia, coloca dentro del *corpus* de narradores a Israel Centeno, Ricardo Azuaje y José Roberto Duque junto con Ángel Gustavo Infante. Armando Navarro en su artículo “Narrativa: deterioro y desesperanza” publicado por *Babel* Año 11, N° 34 en 1999, teoriza primero sobre los ochenta para entrar a los noventa; su *corpus* está constituido por Orlando Chirinos, Milagros Mata Gil, Eduardo Liendo y Ricardo Azuaje.

¹⁴Las características del discurso populista son desarrolladas ampliamente por González (1992). Remitimos al lector interesado a ese estudio.

tanto sujeto histórico” (1992: 213). Un individuo enajenado, “extrapolado” de su realidad concreta, convertido en un referente humano “despolitizado, neutro, desubicado de la polémica social”; por ello, la descontextualización del discurso narrativo.

Se propone, entonces, que el receptor del discurso populista está especificado gracias a un concepto creado por un espacio ideológico negativo, y sobre este «dogma» o «axioma» se concretan los discursos ficcionales.

Del otro lado del esquema comunicativo encontramos a un emisor que en su rol de “población” está igualmente negado, enajenado y descontextualizado:

...el escritor forma parte o lo hacen sentir parte de esa “masa” aludida, anónima, sin conciencia y sin rostro, que mantiene o está obligado a mantener una relación de dependencia castradora con el estado y sus instituciones, asumiendo inconsciente o acríticamente el rol que le asigna el discurso del poder (González, 1992: 215-216).

Para la década del ochenta el contexto en el cual se escribe, “el universo del autor”, está caracterizado por la enajenación de nuestra sociedad gracias a la invasión de productos de culturas foráneas:¹⁵

Los productores culturales -particularmente los narradores-desarticulados con respecto al lugar que ocuparían en la lucha de clases en una sociedad de hecho conflictiva, se perciben dentro de un país prácticamente inexistente, diluido, flotante, sin destino (...) que vive de máscaras culturales, de fantasmagorías neoyorquinas u orientales (González, 1992: 227).

Armando Navarro afirma que el escritor del ochenta está atrapado entre el deterioro psíquico que produce el fracaso sistemático de los gobiernos democráticos y la desesperanza engendrada por la incertidumbre ante el futuro, el estar en un presente sin “perspectivas de logro” (1999: 7). Para María Celina Núñez (1997) todo este estado de cosas responde a un modelo cultural que se

¹⁵Verónica Jaffé y Juan Liscano también sostienen este punto de vista.

inserta dentro de la *posmodernidad*: es la crisis del proyecto moderno, los parámetros que organizaban y jerarquizaban anteriormente los campos sociales y culturales se ven desentronizados, hay un agotamiento de las filosofías de la historia, y un “quiebre [sic] de la noción clásica de sujeto individual” (1997: 11) como apoyo del conocimiento, los discursos y la interacción social. Es el derrumbe de una organización basada, como lo llama Núñez, en un “principio unitario”. Todo esto contribuye a la fragmentarización de los discursos, al cuestionamiento de lo subjetivo y de lo original, y al desvanecimiento de los límites entre centro y periferia.

Sin embargo, para Barrera es precisamente el grupo de escritores representativos de la década del ochenta el más importante que ha dado la literatura venezolana más contemporánea, ya que en ellos hubo una nueva concepción del trabajo literario al cual se le tomó como “condición de vida, como experiencia vital” (2000: 90). No se mostraron bohemios, guerrilleros ni militantes de un partido político con ideas radicales; ya no buscaban la gloria ni el parricidio. Se observó más bien una toma de conciencia, un sincerarse con la actividad escritural: se escribía y publicaba en la medida de lo posible y sin apuros, puesto que se sabían en un país en el cual publicar un libro no era un acto de mayor trascendencia. Según Barrera esto permitió escribir con tranquilidad más allá de las presiones ideológicas y de mercado.

Una vez presentado el contexto social en el que se ha movido el escritor venezolano pasemos a evaluar, propiamente, el producto literario. Si desde el punto de vista social lo que más se destaca es el despegue definitivo, y al parecer irreversible, de la crisis económica del país, desde el punto de vista de la literatura la mayoría de los estudios críticos coinciden en que la producción de la década de los ochenta fue un híbrido entre los esquemas clásicos de la anécdota y el regodeo en los experimentalismos y juegos con la forma.

Para Barrera (1992) en la cuentística actual se encuentran tres marcadas tendencias: una es la “tendencia netamente narrativa”,¹⁶ en la cual se siguen los patrones tradicionales de la narración, es decir, una historia secuencialmente lógica que mantiene una sintaxis estándar en la que no se observa búsqueda a nivel del lenguaje ni de la forma. Una segunda tendencia a la que denomina “tendencia experimental” cuyo fundamento reposa, principalmente, en el regocijo con el lenguaje centrándose en el texto, en donde la anécdota pierde relevancia y se infringen intencionalmente las reglas gramaticales.

Por último, menciona la “tendencia anecdótico-experimental”, una especie de híbrido en la cual la anécdota y el lenguaje alcanzan igual preeminencia aspirándose un equilibrio entre ambas instancias. No obstante esta clasificación, el crítico comparte la opinión de que la década del setenta se volcó más hacia el juego con la forma y que hacia finales de la década del ochenta parece haber un retorno de la anécdota.

Cada tendencia apunta hacia una función específica: la relación comunicativa con el lector. La tendencia netamente narrativa mantiene una relación afectiva, necesaria y permanente con el lector; la tendencia experimentalista busca desprestigiar la valorización del lector, mientras que la tendencia anecdótica-experimental requiere un lector ya diestro en los juegos con la forma y el lenguaje.

Basada en este vínculo escritor-lector-contexto social, González Stephan afirma que hay una “analogía entre el discurso político populista de estos últimos treinta años (...) y una ficción narrativa que plasma de diversas maneras simbólicas los mecanismos señalados en el discurso populista” (1992: 25). Establece así dos modelos estéticos-ideológicos que conforman el sistema narrativo de la década del ochenta: un primer modelo que se apega a los

¹⁶En su artículo “Proposiciones para un estudio desprejuiciado del cuento venezolano” afirma, en cuanto a esta tendencia netamente narrativa, que “salvo excepciones muy contadas, casi no hay autores que la cultiven en este momento”. Si recordamos que el artículo se publica a finales de la década del ochenta se podría sostener que en la producción narrativa del ochenta hay un abandono del uso exclusivo de la anécdota tradicional.

mecanismos del discurso populista, y otro que reacciona en contra de esta retórica del poder.

Es importante observar que, con base en las características que plantea la autora para cada modelo, el primero de éstos responde a la concepción autónoma del arte (arte por el arte), en donde se elude la referencia socio-histórica así como la anécdota. Es una narrativa hermética en la cual predomina el sujeto lírico, reflexivo, sin trama ni personajes, que se regodea en una nostalgia tanto por el pasado como por el futuro en un “ontologismo metafísico” y en el artificio meramente verbal. Dichos elementos podrían llevarnos a pensar que este primer modelo propuesto por González Stephan encaja con la tendencia experimentalista que menciona Barrera.

El segundo modelo responde, más bien, a una observación objetiva de la realidad que necesita del referente socio-histórico y de un narrador omnisciente; lo cual permite ahondar en el humor negro, la parodia y lo grotesco produciendo entonces “una respuesta positiva y crítica a esa otra narrativa de tendencia escapista” (González, 1992: 232). Este segundo grupo de elementos podría insertarse en la tendencia anecdótico-experimental de Barrera, si tomamos en cuenta que, tal y como lo dice González Stephan, el hecho de que este tipo de narrativa se apegue a la anécdota no implica que deje de hacer uso de recursos tales como “juegos con el doble, espejos, máscaras, la muerte, la soledad, situaciones circulares, absurdas, laberínticas, personajes físicamente fragmentados (...) que deambulan sin destino o metamorfoseados en animales” (González, 1992: 232); recursos que, para Barrera, un lector experto ya puede asimilar.

Por su parte, María Celina Núñez (1997) afirma que la literatura producida en los ochenta sufre una bifurcación: durante el primer lustro se pontifica el florecimiento del experimentalismo, durante el segundo lustro se evidencia el auge del “narrativismo”. En un primer momento pareciese que los escritores se deciden por alguna de las dos tendencias, pero en un segundo momento la hibridación comienza a convertirse en la mejor opción que, según la crítica, es lo que sucede en los noventa. De hecho, para Núñez los cuentos

“Evictos, invictos, convictos”, de Lourdes Sifontes (1982), y “Joselolo”, de Ángel Gustavo Infante (1987), respectivamente, constituyen ejemplos paradigmáticos de las posibilidades narrativas planteadas en cada uno de aquellos momentos.

Lo experimental y el retorno a la anécdota parecen ser, entonces, las características que ilustran mejor el comportamiento de las materializaciones narrativas de la década del ochenta. No obstante, a estos dos elementos hay que sumar otro aspecto importante: la presencia del referente marginal rural o urbano. Para Núñez lo que ocurre es un desplazamiento cultural que permite ampliar la “gama de registros aceptados”. Dicha ampliación tolera la incorporación del otro, es decir, de lo oral, de lo popular, de la literatura de género. Mientras que para González Stephan en la tendencia contestataria del discurso del poder (el segundo modelo) los textos recrean el “espacio coloquial urbano”, la vida cotidiana y los “elementos de la cultura popular citadina”, así como su diálogo con referentes latinoamericanos tales como el bolero, la salsa, el rock y el cine. En fin, una perspectiva que asume la marginalidad.

No es casual, entonces, que los dos grupos literarios más representativos de la década lleven por nombres “Tráfico” y “Guairé”, dos palabras que podrían ser íconos de nuestro quehacer citadino. Retomemos algunos fragmentos del manifiesto de “Tráfico” de 1981 y verifiquemos el deseo de sus participantes por volver a lo histórico y a lo popular, así como su rechazo contundente a los juegos textualistas y del lenguaje:

Con *Tráfico* salimos del esencialismo y, como hemos dicho, nos reconocemos en la historia.

(...)

El silencio y el juego textualista no pueden ser una respuesta crítica a nuestro medio, en última instancia constituyen posturas que, sino de manera consciente al menos de forma disfrazadamente ideológica, le hacen juego a nuestra democracia petrolera.

(...)

...contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la

costumbre (...) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta.

(...)

Contra la mampostería intelectualista que sostiene el mito del poeta solitario (...) insurgimos con nuestra apuesta por una poesía solidaria, repleta de humanidad latinoamericanísima, (...) una poesía que no teme subirse al último sector del cerro; (...) una poesía que no se asustará ante la tarea de embadurnarse de salsa y de cerveza en el afinque. “Manifiesto de *Tráfico*” (en Santaella, 1992: 109,110, 111, 112-113).

Dentro de este organismo urbano vive el “soñador insomne” que menciona Julio Miranda (1998) cuando se refiere al personaje más común que dio la narrativa del ochenta. Un personaje calamitoso que sufre de insomnio y de pesadillas dentro de una ciudad señalada como hostil, y que como salida se refugia en el alcohol y las drogas. El escenario en el cual se desarrollan las meditaciones propias de una noche de vigilia es el apartamento desde donde se contempla la urbe.

Miranda afirma que esta vigilia que trata de evitar el sueño produce una desvanecencia del límite entre la realidad y lo soñado, lo cual otorga a esta narrativa su rasgo marcadamente onírico. De ahí el regodeo en temas como la locura, la soledad, el temor a la muerte, la escisión del yo, lo esotérico. A diferencia de la narrativa más reciente (segundo lustro de los noventa), Miranda señala que la de los ochenta separa muy bien el sueño de la vigilia, por lo que no usa mecanismos como sueños dentro de otros sueños, sueños premonitorios o el elemento fantástico, por citar algunos. Lo onírico pasaría a ser, entonces, una nueva forma de ver la realidad o como lo asevera el mismo Miranda: “En último término, la nueva narrativa estaría llevando a cabo, colectivamente por así decirlo, una operación radicalmente kafkiana de onirización de la realidad misma” (1998: 39).

Es una narrativa que crece dentro de una crisis económica y social enmarcada por la ideología del discurso populista, que abandona el experimentalismo puro y comienza a reincorporar la realidad urbana. Entre los escritores más representativos de la narrativa de los ochenta se encuentran Orlando Chirinos, Miguel Gomes, Edilio Peña, Milagros Mata Gil, Wilfredo

Machado, Ángel Gustavo Infante, Lourdes Sifontes Greco, Alberto Jiménez Ure, Earle Herrera, Denzil Romero.

Introducimos finalmente en la década del noventa no resulta una tarea fácil, puesto que, como lo refiere Núñez, hacer un estudio de algo que está en proceso tiene muchos atractivos, pero también muchos riesgos ya que “se carece de la perspectiva que otorga el tiempo transcurrido” (1997: 61). Sin embargo, esto no ha sido un obstáculo para que investigadores y estudiosos intenten descifrar la narrativa que ha dado el país en los últimos diez años, aun cuando haya sospecha de que ésta sea una extensión de la narrativa del ochenta.¹⁷ Esos distintos estudios revelan ciertas particularidades que quizás puedan definir un sistema narrativo caracterizador de esta década.

Podríamos afirmar que la crisis económica que comenzó en los ochenta no ha dado marcha atrás; más aún, pareciera que en estos últimos veinte años nos hubiéramos embarcado en un proceso de deterioro sin fin. Los sucesos de febrero de 1989, los dos fallidos golpes de estado en 1992, la crisis bancaria del 1994, el aumento de la pobreza crítica y finalmente la elaboración de una nueva Constitución con el fin de redimensionar los poderes del Estado, son algunos ejemplos de que la crisis iniciada en 1983 todavía no ha llegado a su término. Obviando lo que desde 1998 viene ocurriendo en el país.

Específicamente en el ámbito literario nos corresponde verificar cómo ven la realidad los narradores del noventa¹⁸ y si esa visión implica un nuevo producto creativo que difiera en algo de los anteriores. Muy a pesar de que el

¹⁷En su artículo “Los ochenta como puente imprescindible para la nueva literatura venezolana” (1989) con motivo del *V Coloquio Latinoamericano de Literatura*, Luis Barrera Linares se refiere a la década del ochenta como “una década que (...) ha durado algo más de diez años por lo que significó para la literatura venezolana” (2000: 96)

¹⁸“Narradores del noventa” es una denominación provisoria propuesta por Carlos Sandoval para designar el producto narrativo creado en la década del noventa. Más aún “narradores del noventa” correspondería “al conjunto de escritores que dan a conocer sus primeros libros (cuentos o novelas) o reafirman su producción ficcional desde 1990” (2000: 14). En este capítulo tomaremos la denominación provisional de Sandoval cuando nos refiramos a la narrativa que se produce en los noventa; sin embargo, en los capítulos posteriores utilizaremos, “cuentística del noventa”, puesto que nuestro campo de estudio estará restringido a ciertos cuentos producidos en nuestro país en dicha década.

contexto social de esta década se presenta convulsionado,¹⁹ la narrativa producida en los noventa pareciera adueñarse de estos conflictos más bien de una manera superficial. Su atención sobre los grandes acontecimientos es sólo para colocarlos como telón de fondo. El escritor de este período no posee un interés especial en conformarse como grupo literario, su trabajo es individual y sus afiliaciones con otros escritores están fundamentadas, al parecer, en la amistad y no en un compromiso ideológico. Sin embargo, hay una toma de conciencia del oficio de la escritura acaso como resultado de los talleres literarios, lo cual otorga al producto narrativo de esta década una “unidad de identidad”, aspecto que hace que los textos se parezcan mucho entre sí (Sandoval, 2000).

Quizás sea esta la razón por la cual este producto narrativo, tal y como lo asevera Sandoval, carezca de un sustento tanto ideológico como literario y se quede en el mero problema estético. Para este crítico, a esta narrativa “se le ven demasiado las costuras”, se regodea en la palabrería y “no logra reflejar con claridad su entorno”, puesto que existe un dominio de las técnicas narratológicas pero los productos literarios carecen de “información literaria o histórica”. Lo cual lo lleva a concluir que los “narradores del noventa” han olvidado su contexto de producción.

Por su parte, María Celina Núñez (1997) evalúa este período desde los presupuestos teóricos desarrollados en torno del concepto de «posmodernidad». Así, establece la existencia de ciertos síntomas propios de ese fenómeno, el cual envuelve a los noventa y cuyo comienzo, afirma, se palpa desde los ochenta. Recuerda Núñez que es a partir de esa década (la del

¹⁹Julio Miranda califica a la narrativa del noventa como una “narrativa de la violencia” que no se ha abandonado nunca, puesto que atraviesa todo el siglo. Lo que han hecho los nuevos escritores es “reinventarla precisamente a partir del fracaso de la lucha armada de los sesenta” (1998: 40). Unos como un simple testimonio, otros, desde la elegía de la gesta y la mitificación; otro tanto a partir de la nostalgia, hasta llegar finalmente a la materialización del miedo al policía y al delincuente como aspectos de la vida cotidiana. El auge de la narrativa policial, según el autor, tiene espacio dentro de este marco.

ochenta) cuando empiezan a cuestionarse dos pilares fundamentales de la modernidad: la identidad y la representación.²⁰

Es por ello que, según Núñez, en la narrativa de estos últimos diez años se presenta con mucha frecuencia la escisión del sujeto tanto individual como colectivo. El fracaso de aquella utopía revolucionaria generó “decepción, delincuencia, indiferencia o el apego irracional a causas absurdas” (1997: 59). Dentro de la ficción los personajes bordean el límite de la realidad o andan en busca de identidad. La desintegración de la unidad de los sistemas explicativos trae como consecuencia la fragmentación de los discursos y, por ende, de la identidad y la representación.

Dicha representación, vista como una columna de la tradición literaria moderna, buscaba la verosimilitud; pero esta verosimilitud basada en la representación de lo real se pierde en los noventa. Núñez coloca el siguiente ejemplo para refrendar sus apreciaciones: “¿Dónde queda lo verosímil en la historia de un amor entre una Barbie y un «escritor tercermundista» que llega, incluso, a enfrentarse a Ken para defenderse de una traición?” (1997: 60). Para esta crítico, la construcción del personaje fundamentada en la noción de persona real ya no existe en los noventa o al menos deja de ser un *principio sagrado*.

Por otro lado, encuentra que los discursos ficcionales se hallan fragmentados, desarticulados, disgregados. No hay preocupación por presentar las secuencias discursivas organizadas, sino que la intención más bien es diluir la anécdota, lo cual obliga al lector a “reacomodar a cada paso sus expectativas ante un texto que permanentemente pone en duda la verdad del relato” (1997: 60). Es una narrativa que se da a la tarea de mostrar los mecanismos de

²⁰En este sentido es interesante destacar la opinión que Julio Ortega tiene sobre la literatura producida en nuestro país en los noventa. En un análisis que realiza a la novela de Ana Teresa Torres *El exilio del tiempo*, de 1990, Ortega asevera que ya en dicho texto se materializa una problemática que hace eco de las “prácticas críticas de la literatura posmoderna”, y que la noción de sujeto hace su reaparición a nivel del discurso. Afirma que “[e]n la práctica y en el discurso posmodernos, con los movimientos feminista, municipal y ecologista, con las asociaciones de base y las reconstrucciones de la sociedad civil, reaparece la noción del sujeto y, en consecuencia la recuperación del debate de la identidad” (1997: 233).

construcción del texto, con ello se “desacralizan” los «trucos» de la escritura y se parodia la realidad (cfr., Núñez, 1997).

Al parecer, una de las características determinantes de este período es la hibridación. Para María Celina Núñez esta es la alternativa escogida por algunos narradores de los noventa; en tanto que para Sandoval la producción narrativa de la década en cuestión es un ensayo de formas y temas que no concluye en algo concreto, sino que más bien se presenta como una narrativa inacabada, en donde predomina la búsqueda y las oposiciones contradictorias al experimentar con la forma pero utilizando los esquemas clásicos de la composición. Sin embargo, Sandoval encuentra tres tendencias dentro de esta narrativa: una que asume un intensión comunicativa, otra que se fundamenta “con textos que rayan en la recalcitrancia”, y una última que busca los términos medios y que incluye aspectos de las dos tendencias anteriores.

Esta sensación de búsqueda, de no concluido, hace inferir -apunta Sandoval- que esta narrativa pareciera definir más bien un estado de transición y transformación de “las expectativas del quehacer literario”, en la cual la conciencia del oficio de escritor y la actividad profesional ejercen una fuerte influencia. Esta narrativa que por momentos pareciera evasivista es el síntoma que “refleja en lo oculto el sino de las circunstancias” (Sandoval, 2000: 137) es la propuesta de un modelo de crisis. Esta crisis podría ser quizás el producto de una desideologización que nace en los setenta como resultado del fracaso de los ideales de los sesenta. Sandoval cree que esta desideologización se ve reflejada en las tramas superficiales de los productos literarios porque el escritor deja de ser “reformista y contestatario” para convertirse en un beneficiario, entre otras cosas, de las entidades culturales. Esta afirmación parece ser compartida por los mismos escritores del noventa: Ricardo Azuaje, por ejemplo, escritor reconocido por la crítica como representativo de esta década narrativa, afirma:

...sí ha habido cambios muy claros, ideológicos culturales, incluso sociales, de una sociedad donde había una gran preocupación ética y política a esta sociedad; de la sociedad del período de Pérez Jiménez y del boom petrolero que detrás tenía todavía una presión política, aunque suavizada, y una intención de tratar de recuperar el país o darle una cierta idea al país, a un

quiebre [sic] total en los 80, marcados por la crisis económica, en que además hay una pérdida total de ideologías; es casi un “sálvese quien pueda” (en Ortega, 1997: 282-283).

Julio Ortega, por su parte, al realizar el análisis del libro de Ricardo Azuaje *Viste de verde nuestra sombra* (1993), destaca ciertos puntos que podrían quizás tomarse como características definitorias de esta narrativa. Entre ellas, la preferencia por el relato breve,²¹ la utilización de la ironía para crear una distancia desde la cual se pueda analizar los hechos y, por último, la puesta en escena del anti-héroe, definido por Ortega como un sujeto desplazado que se niega a pertenecer a su sociedad y que por medio del discurso realiza su acto heroico de desconstruirse: “para perder el habla, rehusar la ciudad, contradecir las entidades previstas por la sociedad falaz y alcanzar así, tal vez, un grado cero de la contralectura” (1997: 280). El crítico califica este acto como de revolucionario, “estrambótico y marginal (...) radicalizado por su exceso de absurdo y su sacrificio enigmático” (*ibidem*: 278).

A estos estudios se suma un aporte de 1997 hecho por Luis Barrera Linares, consistente en una clasificación para la cuentística nacional contemporánea elaborada con base en las características internas del texto, el cual abarca escritores desde los sesenta hasta los noventa. En primer lugar se encuentran los “textores”, quienes se caracterizan por su especial preocupación en el texto, practican el experimentalismo y el juego con el discurso. Poseen una visión subjetiva de la historia, una inclinación hacia la metáfora y la sugerencia y evaden en gran medida la referencia al contexto histórico-social.

Luego están los “surrealeros” cuyo interés radica en la temática de lo absurdo y lo escatológico. Se incluyen en esta categoría los escritores dados a las situaciones fantásticas, lo cotidiano mezclado con lo insólito y lo grotesco. A pesar de que muestran escepticismo por el contexto histórico-social, la referencia está subyacente en los textos.

²¹En cuanto a la brevedad en los noventa queremos llamar la atención sobre la alta tendencia entre los escritores de esta década al uso del término «noveleta», como denominación preferida para el ejercicio narrativo.

En tercer lugar se hallan los “palabrerros”, “propulsores irreverentes de alucinaciones lingüísticas”. Se interesan por el experimentalismo fonético y sintáctico. Dentro de sus recursos más frecuentes están la proliferación de vocablos de doble sentido, los neologismos, la recurrencia al uso de términos arcaicos y la violación de la normas gramaticales. Utilizan a veces el referente histórico-social para desacralizarlo y desarrollan sus temas en universos marginales (malandros, prostitutas, homosexuales, mendigos, entre otros.)

Por último, se encuentran los “anecdotos”. Los escritores pertenecientes a este grupo trabajan sobre la historia narrada sin apelar a juegos lingüísticos, sin incursionar en diversas formas o hacer uso de distintos estilos narrativos. “Asumen generalmente el tono épico explícito y la visión objetivada de lo relatado, con apego notorio hacia el lenguaje directo, casi ajeno a la metáfora y al lirismo”, vinculándose directamente al contexto histórico social (Barrera, 1997: 202).

Entre los escritores catalogados por la crítica como representativos de los noventa encontramos a Ricardo Azuaje, Rubi Guerra, Slavko Zupcic, Milton Ordóñez, Israel Centeno, Luis Felipe Castillo, Juan Carlos Méndez Guédez, Armando Luigi Castañeda, José Roberto Duque, Nelson González Leal, José Luis Palacios, Stefania Mosca, entre otros.

Dentro de este marco, el presente trabajo estudia de nuevo la narrativa del noventa, pero esta vez centrándose sólo en el ámbito del cuento. Más aún teniendo presente el elemento de “hibridación” que tanto Sandoval como Núñez le han adjudicado a esta narrativa. Queremos evaluar cómo los narradores del noventa, específicamente algunos cuentistas, han asimilado el concepto canónico del género cuento. Es decir, ¿aceptan los cuentistas del noventa la existencia del género cuento?

En este punto se hace necesario esclarecer el asunto del género. ¿Por qué estudiar el género cuento y cómo es asimilado éste por nuestros más recientes escritores? Todavía más, ¿por qué tomar como parámetro el molde de un concepto canónico?

Dejemos sentado que creemos en la existencia de los géneros e inclusive creemos en la necesidad de los mismos. Las valiosas palabras de Jorge Luis Borges nos sirven para refrendar nuestra herencia teórica e histórica:

Uso la palabra «cuento» entre comillas, ya que no sé si lo es o qué es, pero, en fin, el tema de los géneros es lo de menos. Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico –muy ambiciosa es la palabra- pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes (en Pacheco y Barrera, 1997: 440).

Los géneros son útiles en tanto colaboradores de la función comunicativa de la literatura, como bien lo afirma Borges. No es tanto lo que el escritor caprichosamente entienda por género sino lo que el lector está esperando leer (y el autor cuando funge de lector). Los géneros tienen que ver, en buena medida, con el óptimo o inadecuado desenvolvimiento de la competencia literaria del lector, una noción que entra en los marcos de conocimientos del receptor como condicionante principal del proceso de lectura. Retomemos las teorías de van Dijk:

Un lector establece la coherencia no sólo a base de las proposiciones expresadas en el discurso, sino también a base de las que están almacenadas en su memoria, es decir, las proposiciones de su conocimiento (...) oraciones previas en un discurso (y, como siempre, información contextual) pueden implicar conjuntos de proposiciones a base de nuestro conocimiento del mundo. Estas proposiciones no tienen que estar expresadas para que se usen proposiciones que las presuponen, porque hay un principio general en pragmática según el cual no es necesario decir lo que suponemos que el lector ya sabe (1998: 40).

Como vemos, existen condicionantes externos al texto los cuales influyen en la lectura de una obra, condicionantes que forman parte de nuestro conocimiento del mundo. De hecho, los teóricos y críticos literarios, aun cuando

se dedican a establecer leyes para el género cuento, coinciden en un elemento no cuantificable que tiene mucho peso en la caracterización de ese género: la intuición del lector. Dentro de esta intuición partícipe de la lectura se encuentra la expectativa del lector, tal y como lo señala Borges, que advierte al receptor que se halla ante un cuento. Así, el lector se prepara para lo que va a enfrentar basándose en lo que intuye y conoce como cuento, si no: ¿cómo dictaminarían entonces los concursos literarios si no existiesen parámetros generales que identificaran un poema y lo distinguieran, por ejemplo, de un cuento o de un ensayo? De ahí que se crea en la existencia y necesidad de los géneros. Nos interesa estudiar el comportamiento canónico del género cuento.

Obviamente, debido a la extensión de este estudio no se evaluará toda la cuentística nacional producida en la década del noventa. Es por ello que esta investigación se centrará en una pequeña muestra conformada por cuatro libros de cuentos: *Madera para el arca* (1993) de Gustavo Ávila; *No pidamos la luna* (1993) de Carlos Arribas; *Alemanes* (1997) de Fernando Cifuentes y *Noche con Nieves y amantes* (1991) de Dinapiera Di Donato.

La selección de estos autores no ha sido hecha al azar. Estos cuatro escritores no poseen ninguna publicación anterior a los noventa, lo que los convierte en autores que pertenecen, por su aparición en el contexto de la literatura nacional, a la década que nos ocupa. Más aún, según Carlos Sandoval (2000) pertenecerían a los “narradores del noventa”. Por otro lado, las fechas de publicación de cada libro abarcan desde el comienzo del lapso en estudio (1991), mediados (1993) y casi el final del período (1997), lo cual nos ayudará a comprender un poco el tránsito del género a través de la década, con todo y que es posible que algunos de esos libros se haya publicado tardíamente en virtud de los avatares propios de nuestro mundo editorial (el libro reposó tres, cinco años en la cola de edición, los textos pertenecen a una década remota en la producción del autor y sólo hasta esa fecha decidió publicarlo, entre otros factores).

Todos, aunque no han sido bautizados por la crítica como *autores representativos de la década*, sí son considerados como cuentistas. Sus

publicaciones se han clasificado como “libros de cuentos o relatos” e inclusive al menos tres de ellos han sido merecedores de reconocimientos o premios en concursos tanto nacionales como internacionales -caso de Fernando Cifuentes- en la mención cuento. A esto debemos agregar que sus libros han sido publicados a través de editoriales nacionales reconocidas, como Monte Ávila Editores y Fundarte, o por otras menos importantes pero que ya gozan de prestigio local, como Memorias de Altagracia.

Por otra parte, nos atrajo el hecho de que a primera vista estos autores presentasen cuatro universos narrativos totalmente distintos entre sí. Es decir, unos parecen abocarse más hacia la anécdota mientras que otros tienden al lirismo, tocan temas diferentes y sus estrategias narrativas lucen disímiles.

La selección, tal y como se dijo, se ha hecho *ex profeso* con el fin de evaluar cómo se comporta el género cuento en la narrativa venezolana en cuatro libros príncipes de la década del noventa.

CAPÍTULO III

Presentación de las obras

Antes de entrar en los detalles específicos del análisis, iniciaremos este capítulo con la *presentación* de los cuatro libros que han sido elegidos como objeto de nuestro estudio. En ella se describirán, en líneas generales, los temas, los narradores, las estructuras y el lenguaje de cada uno de los cuentos que conforman las publicaciones seleccionadas.

No pidamos la luna

No pidamos la luna es el primer libro de cuentos de Carlos Arribas,¹ publicado por Monte Ávila Editores Latinoamericana en 1993. Una simple ojeada: su título, la fotografía de la portada y su epígrafe anuncian claramente que la temática del libro trae como base referencial la cinematografía. En estos relatos encontramos como temas la muerte de Greta Garbo, el rapto de Lola-Lola llevado a cabo por Tarzán en una película de Reynolds, las hazañas del típico detective privado de las películas norteamericanas de los años cuarenta (quien se enamora de su rubicunda cliente y que al final resulta ser la asesina).

La experiencia de un extra en el rodaje de la película *El Ciudadano Kane*, la proyección de una película muda en la sala de un cine club, el sueño de un médico que atiende a Marilyn Monroe, el encuentro de María Conchita Alonso con James Dean en una entrega del Oscar, la famosa estrella de Hollywood que llega a Maracaibo para pagarle una promesa a la Virgen de la Chiquinquirá. Todo el libro gira en torno de la parodia y de la ficción cinematográfica.

En cuanto a las voces narradoras de los relatos, en general, Arribas hace uso de recursos como el monólogo interior, narradores omniscientes y narradores en primera persona, pero tratados todos a la manera tradicional. Inclusive, cuando introduce los diálogos y las descripciones. En ocasiones

¹ En este apartado utilizaremos las denominaciones de cuento, relato, historia, anécdota y narrador en un sentido meramente nominal, pues se trata, en este caso, de una presentación de

encontramos un narrador comentador que inserta opiniones jocosas dentro del relato, como en “El secreto de los elefantes”. Sin embargo, no se encuentra en el libro de Arribas la prominencia de un juego de narradores de manera experimental. Quizás podría afirmarse (asunto que analizaremos más adelante) que en los relatos de *No pidamos la luna* la narración es convencional.

No obstante que este libro parece usar los esquemas tradicionales de la composición, puesto que la mayoría de los relatos están elaborados con base en la estructura clásica de la anécdota: comienzo, nudo, desenlace y fin, podemos encontrar algunos de ellos en donde el juego con la estructura se aleja de lo convencional, haciendo, por ejemplo, el tiempo de la enunciación más vasto que el tiempo de la historia;² u observar cómo en el relato “La llama del amor” la estructura tipográfica deja de ser la común, pues el autor introduce dentro de la narración dibujos de los carteles que el cine mudo utilizaba para narrar las acciones de la película. Además de contar dos historias paralelas con lo cual se comprueba la yuxtaposición de planos temporales en la narración. De igual manera sucede con el cuento “El Sheriff de Hangman’s Creek”, en donde nos encontramos con una línea para contar el rodaje de la película “El Sheriff de Hangman’s Creek” y otra para narrar la vida *real* de los actores.

Encontramos también en el último relato titulado “La promesa” una estructura poco tradicional, más abocada, si se quiere, a los experimentos y juegos literarios. Se trata de una famosa estrella de cine que llega en su limosina al santuario de la Virgen de Chiquinquirá con la intención de pagar una promesa. Este hecho es observado simultáneamente por un periodista, un manifestante, un fiscal y un estudiante de bachillerato. Cada observación viene expresada por medio de discursos distintos que conforman la estructura global del relato. A esto se agrega la confusión de Sarita (la actriz) trabajada mediante

los textos seleccionados para el análisis formal desarrollado en el segundo apartado de este capítulo; y, por supuesto, en el Capítulo IV.

² Por ejemplo, en el relato “Al fin sola” la anécdota puede resumirse en una sola frase: un hombre que observa la fotografía de Greta Garbo con motivo de su fallecimiento. Todo el resto está construido sobre la base de los pensamientos y elucubraciones de un narrador que se expresa por medio del monólogo interior.

la yuxtaposición de sus pensamientos y trozos de la letra de la canción “La grey zuliana”.

En cuanto al lenguaje, los relatos de *No pidamos la luna* están escritos en una prosa poética, donde se puede observar aliteraciones (simetría sintáctica), profusa adjetivación e intenso trabajo en las descripciones. El discurso se maneja a partir del imaginario cinematográfico, como se dijo; sus diálogos y descripciones están confeccionados con expresiones anglosajonas propias del cine de Hollywood. En este punto queremos llamar la atención respecto al relato “La noche del Oscar”, puesto que es el único texto en el cual se observa el uso del lenguaje coloquial venezolano en boca de María Conchita Alonso, cuando en medio de la ceremonia de entrega habla con James Dean:

-¿Eres latina?

- Sí, soy cubana. También viví por años en Venezuela. Allí me adoran. ¡Me a – do – ran! ¿Quieres un Toronto? – le da dos y ella se come uno- ¡Ay, Dios mío!

- ¿Qué pasa?

- Mosca, chamo. Los nominados al mejor actor de reparto. Vamos a ligarla: cruza los dedos- le toma las manos y le cruza ella los dedos, haciendo luego lo mismo con los suyos, mientras da pequeños brincos en su asiento.

Debra Winger abre el sobre.

- Y el Oscar es para... Danny Aiello.

Aplausos.

- ¡Ay, qué fu! Y yo que me compré esta pinta para hoy, que me costó un billete. ¡Pobre Andy! Dos años seguidos y nada. En fin... (Arribas, 1993: 109).

Por último, es relevante destacar la plasticidad del lenguaje de Arribas, sus descripciones y narraciones pueden verse perfectamente.

Madera para el arca

Gustavo Ávila publica *Madera para el arca* en 1993 con la editorial Fundarte. Este libro consta de doce relatos en los cuales, o al menos en los primeros cinco de ellos, el tema principal descansa sobre el problema de la

escritura. El narrador aprovecha situaciones como la muerte de un animalito o la del padre para introducir casi de manera protagónica el problema escritural. De hecho, encontramos relatos como “Triqui”, “Construyendo el cuento”, “Coup de théâtre”, “Protagonista en tres actos” y “El molino quemado”, en donde el papel principal lo constituye el lenguaje o las reflexiones sobre la construcción de un cuento o de un personaje. En estos primeros cinco textos la anécdota queda relegada, pues resultan más importantes los argumentos relativos a la teoría literaria o sobre el discurso. En “Triqui”, por ejemplo, la muerte de una mascota pareciera ser una simple excusa del narrador para contar su inicio como escritor; una vez comentado este hecho el resto del cuento está dedicado a la postulación de una especie de “ars poética”:

Desde el mismo día de la entrevista comenzó a asediarme una novela, situaciones y personajes que nunca se atrevieron a hablar en voz alta, fueron abonando el terreno. Su prosa sufrió en efecto un vuelco, comenzó a sentirla menos neurótica, menos artificiosa (1993: 12-13).

Más adelante, en el mismo cuento:

Podía comenzar su novela de mil maneras: en plena refriega de los años sesenta, como tantos colegas, o reflexionando sobre el personaje, como gusta Kundera; con una acción directa o poética o una interrogante, a lo Cortázar; con una referencia sabatoniana; con una frase insólita y larga, a lo Donoso o al estilo de Fuentes, con el protagonista moribundo y los esfínteres tan laxos como la moral, etc., etc., etc. Sin embargo quería comenzar con el personaje tomado en primer plano, junto a Borges, articulándose con el tiempo. ¿Acaso no lo había hecho Bertolucci? (1993: 13).

Así como todo el último párrafo con el cual finaliza el relato.

En el cuento titulado “Coup de théâtre”, el uso del lenguaje se presenta como lo más relevante. Dicho relato está plenamente concentrado en la descripción de un hombre cuya acción aparente es el suicidio. La anécdota pareciera perderse puesto que la descripción detallada del escritorio, del hombre y sus gestos, es el punto fundamental del texto.

En el relato titulado “El telegrama” la muerte del padre viene anunciada en un cablegrama, situación que da pie al narrador para frías elucubraciones lingüísticas que solapan o, mejor aún, trasladan a un segundo plano el epicentro del problema que gira en torno al fallecimiento de su progenitor: nunca lo conoció, por lo cual su desaparición no logra afectarlo en absoluto. De ahí probablemente su insensible estudio lingüístico con la frase “PAPÁ MURIÓ VEN”, como una especie de evasión de la realidad. (En estos primeros cinco textos siempre da la impresión de que se está evadiendo la anécdota, sea cual sea la historia.)

Luego encontramos piezas como “Construyendo el cuento” en donde una vez más las explicaciones teóricas prácticamente no permiten el desarrollo de una historia. De la misma forma, en “Protagonista en tres actos” el lector debe construir la anécdota (la muerte de Benjamín, el padre de Carlos) esquivando la teoría (cómo crear un buen personaje) y superando la estructura, para encontrarse de nuevo con el tema de la ausencia paterna.

En los siete relatos restantes el autor se aboca un poco más a las anécdotas sin abandonar, por supuesto, el tema sobre la importancia del lenguaje. La muerte, la traición y el adulterio conforman los motivos más trabajados. Sin embargo, es necesario distinguir dos cuentos en particular, ya que se separan del tono general del libro en lo que a temas se refiere: éstos son “Anómalo” y “Madera para el arca”. El primero trata de un hombre que padece de estreñimiento. Es la única anécdota escatológica, por llamarla de alguna manera, que desarrolla el volumen. El segundo (pieza que cierra el libro) toca el tema de la amistad y es también el único que pareciera presentar un tratamiento más tradicional de la anécdota dentro de la obra. Nos atrevemos a decir que “Madera para el Arca” aparenta ser el resultado de todas las elucubraciones teóricas de los textos anteriores.

En esta publicación de Gustavo Ávila la estructura, así como el lenguaje, juegan un papel primordial. Es obvio que el discurso domina totalmente sobre la anécdota en todas las piezas. En general, sobre todo en los primeros relatos, el

narrador comienza con una «teoría literaria» para luego ir introduciendo poco a poco la historia.

Entre los recursos utilizados por el autor encontramos juegos con el tiempo, con la narración o con el discurso, así como también uso del estribillo, lo cual, aparte de contribuir con la yuxtaposición, colabora con el ritmo de la narración. Un cuento en donde se pueden observar todos estos elementos es “El molino quemado”:

Y cállate y eso no se pregunta y no metas la pata y no rezongues y el no y el no y el no y nos pegamos contra la pared y el monstruo de la laguna negra se acerca mientras la muchacha se baña tranquila y no te comas las uñas y no patalees y no chilles de esa forma y el no y el no y el no y buscaremos las Y para hacer chinas... (1993: 48).

En este pasaje notamos la yuxtaposición de planos temporales: uno referido al juego de los niños y el otro referido a las reprimendas del padre. La repetición de la conjunción copulativa “y” y de la conjunción adversativa “no”, unido a la ausencia de signos de puntuación, brinda a la narración un ritmo específico. Por otra parte, se puede encontrar en los textos de *Madera para el arca* cierta ambigüedad, la cual se logra por medio de la inserción de frases adversativas u oraciones como “jamás se tiene certeza”. En ocasiones se logra esta ambigüedad utilizando la yuxtaposición de planos temporales como en el anteriormente citado “El molino quemado”, o en “Nora está forcluida”, así como en “New feeling”.

El autor de *Madera para el arca* es muy cuidadoso con el lenguaje, especialmente en la escogencia, orden y ubicación de las palabras. El uso de metáforas y de una estudiada adjetivación, la escasa presencia de complementos directos, son algunos de los recursos que da a las descripciones³ y narraciones un tono poético. El juego con la estructura y con el

³ A través de la lectura de este libro se comprueba el ejercicio de la descripción basado, como el narrador indica en el primer relato, en una observación minuciosa: “observar a cada persona a menos de cincuenta metros, meterla en el microscopio, los gestos, los tic [sic], los movimientos imperceptibles (a veces los unos se esconden tras los otros y viceversa)” (1993: 14); esto se manifiesta claramente en el relato “Coup de théâtre”.

lenguaje parece ser entonces la clave en los textos de Gustavo Ávila, el discurso siempre se impondrá a la anécdota.

Alemanes

Alemanes es un libro de cuentos que Fernando Cifuentes publica en 1997 con el Grupo Editorial Eclipsidra. Se trata de once relatos cuya temática quizás podría sintetizarse en una frase: lo social visto a través del oficio de médico descrito en textos que giran alrededor de temas como la muerte, el suicidio, la locura, enfermedades, arrollamientos y violaciones. Por otro lado, se respiran estados de ánimo referidos al desamor, a la soledad, a la amistad, al deseo de libertad y a la inconformidad con la vida.⁴ En general, el volumen está enfocado en la exploración del ser humano en su conflicto espiritual y existencial dentro de la sociedad que le ha tocado vivir; los factores externos son sólo referenciales, pero lo suficientemente claros como para revelar un ambiente netamente ciudadano, lleno de crueldad, violencia y peligro.

En estos relatos es interesante observar juegos en el uso de los narradores: algunos en primera persona relatando hechos de los cuales fueron testigos presenciales y que apelan a un TÚ, el cual en ningún momento se hace presente en el discurso.⁵ En otros casos se observa el uso de un narrador testigo en primera persona que se desdobra o se escinde para contar desde afuera lo que le pasa al mismo narrador como protagonista de las acciones que relata:⁶

⁴ Otro tema que aparece en los cuentos de Cifuentes, quizás de manera muy solapada, es el de la homosexualidad. Con esto no se quiere decir que se presente en algunos textos la problemática de la vida del homosexual en la sociedad venezolana, sino más bien situaciones referidas a los problemas de pareja y de salud. El asunto de la escritura es también tratado en algunos de los relatos. Quizás podría hablarse de un *ars poética* en el texto “Cuentos redondillos”, pero no es un aspecto que tenga un nivel de compromiso tan significativo como en Gustavo Ávila, por ejemplo.

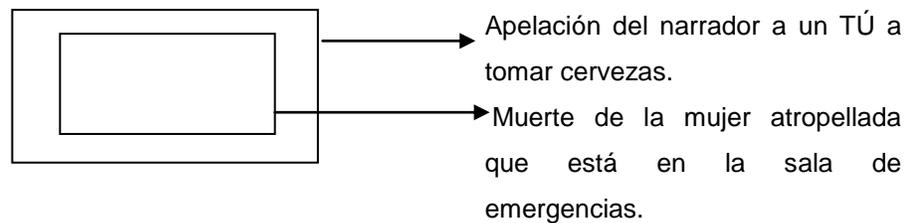
⁵ En el relato “Iglesia” la mamá de Francisco funge como un narrador testigo que habla del pasado y apela a un TÚ que jamás expresa su opinión. El uso de los tiempos narrativos como el pretérito y el copretérito para contar la muerte de Francisco le da al texto un tono de nostalgia.

⁶ En algunos cuentos, como en el caso de “Emergencia”, se combina los dos tipos de narradores.

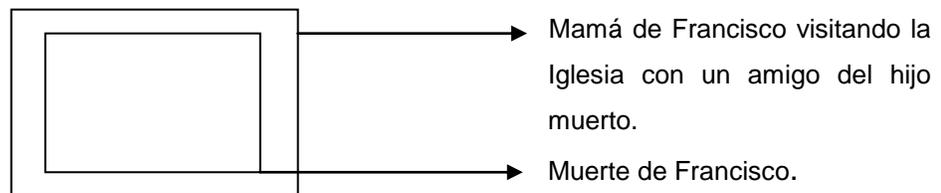
Yo me quedo mareado por allí rompo una ampolla de primerám [sic] me la vacío en la boca y el anesthesiólogo me pregunta burlándose arrugaste no pero estoy tan impresionado que me provoca salir corriendo (1997: 12).

Se observa también el uso de un narrador con carácter de omnisciencia (todo lo sabe) y que se expresa por medio de verbos en presente. El relato titulado “Thelma y Louise” es un excelente ejemplo de esto. Por último, encontramos textos en los cuales se apela al uso del monólogo interior.

En cuanto a la estructuración de los relatos es frecuente encontrarse con narraciones marco; por ejemplo, en el primer texto titulado “Emergencia” la apelación a un TÚ por parte del narrador, a quien convida a tomarse unas cervezas, sirve de marco para la historia de la señora que es atropellada junto con su hija:



En “Iglesia” vuelve a presentarse la misma estructura: la conversación entre la señora (madre de Francisco) y un amigo de su hijo, sirve de marco para la narración del decaimiento y muerte de aquél (de Francisco):



Es frecuente también la yuxtaposición de planos temporales. Así, en “Thelma y Louise” se intercala el tiempo de la violación, lo sucedido antes y lo ocurrido después del ultraje. En ocasiones el tiempo de la enunciación o de la escritura corresponde a una unidad más vasta que a la del tiempo de la historia.

Se consigue una morosidad narrativa que trae como consecuencia una atmósfera de suspenso; por ejemplo, en “Retirados” la anécdota es muy simple: un hombre observando la parada gay en Nueva York; el resto del cuento se construye a partir del discurso del desamor, del despecho, de la soledad, del recuerdo, incluyendo además las descripciones del ambiente.

Otro recurso utilizado por el autor es la recurrencia a insertar diálogos dentro de la narración, sin hacer uso alguno de signos de puntuación que den las respectivas indicaciones:

Vamos a pasar Revista Médica dice la Administración
no puede quedar sola explico es mi turno que vamos a pasar
Revista Médica insiste sé que me tiene mala vaina desde hace
tiempo la razón no la sé (1997: 31).

El libro está integrado por once relatos. Hasta el cuarto texto -“Iglesia”-, podría hablarse de una disposición particular en la presentación de las piezas: la primera composición en letras cursivas con ausencia de signos de puntuación y narrador en primera persona; seguida de una en letras redondas con uso de signos de puntuación y narrador testigo; la tercera, igual a la primera; la cuarta igual a la segunda. Sin embargo, esta estructura se rompe a partir del quinto cuento.

En cuanto al lenguaje observamos una marcada tendencia a la escritura con ausencia de signos de puntuación. El léxico más usado es el coloquial (uso frecuente de expresiones como “no loco” y la conjunción adversativa “no” al finalizar una frase), mezclado con terminología médica y en algunos casos con lenguaje artístico referido a la literatura y a la arquitectura. No es frecuente en la prosa de Cifuentes el uso de metáforas. Se observa economía expresiva en la poca adjetivación y en la ausencia de largas descripciones, se remite directamente a los hechos. Estas descripciones y adjetivaciones vienen dadas en un lenguaje más bien escatológico, remarcando la crudeza de los hechos narrados. El escritor es menos agrio cuando trata temas como el amor y la soledad.

En el último cuento “Las cinco palabras” el lenguaje se sublima en sus descripciones, comparaciones y adjetivaciones. Se nota una lectura de los clásicos como la *Divina comedia*, ya que el autor recurre a la fórmula usada por Dante: un viaje espiritual llevado a cabo de la mano de un maestro; también copia frases de *Cien años de soledad* y hace referencias a Borges (intertextualidad). Quizás el libro, visto de manera global, pueda dar la impresión de incoherencia si pensamos en el por qué de esta última historia. Este texto conserva una estructura lineal de tiempo, sin fragmentaciones ni yuxtaposiciones en la narración y hace uso correcto de los signos de puntuación. Da la idea de ser un argumento realizado bajo los esquemas clásicos de la composición, es decir, pareciera haberse abandonado todas las propuestas planteadas en los cuentos anteriores. Hay que destacar, además, que este cambio no se advierte únicamente en la estructura formal del relato, sino también en su contenido: después de habernos introducido en un cuadro de crudezas en las diez piezas anteriores, Cifuentes culmina con esta composición narrada en primera persona cuya atmósfera sensible e idealista se expresa por medio de un lenguaje poético.

Sin duda, es desconcertante este último relato lo cual induce a preguntar cuál fue la intención del autor al incluirlo en el volumen. Visto así, el libro podría recordar aquellas pinturas del barroco en donde lo carnal se colocaba en la parte de abajo del lienzo y lo espiritual arriba; Cifuentes comienza el libro con lo corporal, lo material y variados hechos grotescos para cerrar con una llamada a la fe y a lo poético.

Noche con Nieves y amantes

Dinapiera Di Donato publica *Noche con Nieves y amantes* en 1991 bajo el sello Fundarte. Un libro conformado por siete textos en donde la atmósfera lírica se impone desde la primera hasta la última línea. El uso de la prosa poética alcanza aquí su máxima expresión, la autora se regodea excesivamente en el lenguaje hasta el punto de convertir sus textos en pasajes herméticos en

los cuales puede hacerse difícil hallar las referencias y alcanzar, por lo tanto, la comprensión total de los trabajos.

En este libro de Di Donato los temas recorren tópicos como los recuerdos de la infancia y la provincia, el amor, la homosexualidad femenina, el problema de la escritura, lo psicológico, las hazañas de los estudiantes venezolanos becados en el exterior y la muerte, entre otros. Su preferencia por el uso de un tono intimista, le sirve para “confesar” sensaciones e imágenes pertenecientes a la niñez o a la vida adulta. Las referidas a la niñez siempre ubicadas en el ambiente de la provincia, pueblo caluroso del interior que en ocasiones toma algún protagonismo. Las relacionadas con la madurez se recrean en un ambiente urbano, muchas veces ubicado en el exterior del país, pero que nunca llega a ser una urbe agitada o violenta ni tampoco protagónica, sino más bien como telón de fondo, como algo que acompaña las circunstancias. El espacio íntimo, el del cuarto, el de mirarse en el espejo, el que da la oportunidad para escudriñarse a sí misma, es el más importante y el que tiene más peso en estas composiciones. Cada una construida a partir de la memoria y del recuerdo.

En algunos textos las estructuras, trabajadas en conjunto con las voces enunciantoras, hacen que el lector pierda de vista el hilo de la anécdota o al personaje; a veces a ambos.

La primera pieza del tomo llamado “Historias con anillos” es un buen ejemplo de lo que señalamos. El mismo está conformado por cinco partes, cada una de ellas encabezadas por un título: “Con Astromelia”, “Sin Astromelia”, “Primero, para Astromelia”, “Carta a Astromelia después de un reencuentro en un sonado entierro (o la saludable crisis de los treinta)” y “De la verídica identidad de Astromelia”. Cada una de estas partes pudiera ser asumida por distintas voces (todas en primera persona) o ser una sola voz narradora pero manejada a través de distintos puntos de vista. Lo cierto es que podría hacerse difícil ubicar a un narrador unívoco que mantenga el hilo conductor del relato. En este texto lo más probable es que el lector pierda a los personajes y nunca verifique quién fue Astromelia.

Este mismo recurso es utilizado en el texto “Noche con nieve y amantes”, el cual está dividido en seis partes encabezadas cada una por números romanos y ambientado en algún país extranjero. Su argumento, al parecer, gira en torno a una pareja de mujeres que son amantes y viven juntas con el agravante de que una de ellas está enferma y va a morir.⁷ Cada parte está dedicada alternativamente a una de las mujeres, personajes sin nombres que desde el Yo confiesan sus desacuerdos, miedos e impresiones sobre sus circunstancias. En algunos momentos al lector le es difícil reconocer qué voz habla, sobre todo porque hacia el final de la composición la muerte pareciera participar como un personaje más.

Por otro lado, la autora tiende a elaborar personajes que no se pueden descifrar como totalmente humanos (antropomorfismo). En el texto titulado “León de pared” se construye un ente femenino que pareciera ser una sirena; en el texto “Alejandrina Abunamoko” la luna pareciera ser una mujer; en “Bella durmiente con cobra (ejercicio para un bosque)” las *personas* que están en la reunión de la embajada son designadas con nombres de animales.

Finalmente, si se tuviera que dar en este momento una conclusión sobre este trabajo creativo de Dinapiera Di Donato sería preferible utilizar palabras extraídas del mismo libro: “cómo lo urbano entraría debidamente en mi poesía sin que barrera el sustrato mítico de la infancia provinciana pero dosificado para no mitificar demasiado” (1991:11).

Hasta ahora se ha hecho una breve descripción de los cuatro libros de cuentos a ser trabajados. Para ello se tomaron algunos pasajes como ejemplos ilustrativos. No obstante, y en virtud de los objetivos que persigue esta investigación, nos corresponde abocarnos a un estudio más detallado de los cuatro volúmenes, por lo cual tomaremos en consideración para el análisis sólo algunos textos: de *No pidamos la luna*: “Al fin sola”, “La llama del amor” y “El ciudadano Parks”; de *Madera para el Arca*: “Coup de Théâtre”, “Construyendo

⁷ Esto no es más que una inferencia que pretende descifrar la anécdota del relato; más adelante veremos que en los textos de *Noche con nieve y amantes* la interpretación libre por parte del lector juega, también al parecer, un papel importante.

el cuento” y “El molino quemado”; de *Alemanes*: “Thelma y Louise”, “Entre dos ángeles” y “El vuelo de Higuita”; y de *Noche con nieve y amantes*: “Historias con Anillos”, “Alejandrina Abunamoko” y “Bar le Nauge”.

Análisis teórico del corpus⁸

Carlos Arribas

Después de haber precisado los primeros rasgos que caracterizan al cuento y de haber determinado las diferencias básicas entre el cuento épico y el cuento lírico (Capítulo I), pasaremos a revisar cuáles de los textos que han sido escogidos para el análisis cumplen o no con las condiciones antes mencionadas.⁹

En Carlos Arribas hemos encontrado una tendencia muy alta a coincidir con las requisitos del género, tanto en el manejo del cuento lírico como del épico, siendo este último el más trabajado por el autor.¹⁰ El texto “Al fin sola”, el cual abre el volumen, es un cuento lírico. El mismo está construido a partir de las impresiones y pensamientos que un individuo posee en torno a la muerte de la actriz Greta Garbo.

La única acción que se puede reconstruir en este cuento, la cual sirve de marco para la movilización de las emociones del narrador, se encuentra en los dos últimos párrafos dedicados a establecer que el narrador se ha detenido frente a un puesto de periódicos, en donde el hallazgo de la noticia del fallecimiento de La Garbo llama de tal manera su atención que se paraliza y abstrae por completo:

⁸ El siguiente análisis se sujeta a las consideraciones que sobre el cuento canónico hemos detallado en el cuadro explicativo del Capítulo I (pag. 14).

⁹ El orden del análisis de los libros no implica ninguna jerarquía específica; se ha tomado, simplemente, una organización alfabética con base en el apellido del autor.

¹⁰ En *No pidamos la luna* pudimos constatar que de los diez cuentos que integran el libro, sólo uno de ellos podía clasificarse como cuento lírico; los demás encajan perfectamente en la categoría de cuento épico.

Me di cuenta de que por un momento debí haber detenido mi marcha, y en medio del bullicio del mediodía, el hombre del quiosco me preguntaba con rudeza si iba o no a comprar algún periódico.

De nuevo arranqué a caminar, conciente sólo a medias del ajetreo que me rodeaba. Atrás iban quedando el boulevard, el mes de abril y todo el siglo veinte, mientras yo avanzaba por inercia, abatido, preguntándome si valdría la pena seguir viviendo después de la muerte de Greta Garbo (Arribas, 1993: 15).

El centro de este relato se halla en las impresiones de un fanático del cine ante la muerte de su estrella favorita, es decir, el estado interior del narrador y sus emociones resultan el foco del cuento. En términos de Friedman en este texto se nos muestra a un individuo en una actitud específica (nostalgia) y se nos ofrece la causa de tal condición. Para Friedman esta sería, pues, una historia estática.

Los primeros tres párrafos abren el monólogo interior de la voz narradora quien después de hacer una breve descripción cargada de emociones sobre la fotografía de la mujer, comenta su aturdimiento y escalofrío ante la foto. El siguiente párrafo está dedicado a la remembranza: el narrador comienza a enumerar situaciones vividas por la dama y de las que él, de alguna manera, ha sido partícipe o al menos testigo. Entendemos que se trata de una especie de registro de diversas escenas de películas interpretadas por la figura.

El quinto párrafo sirve al narrador para divagar sobre la vejez y la soledad de la actriz. Juega un poco con su imaginación y describe la escena de una película en la cual él estaría dirigiendo a Greta Garbo, para finalmente develar en los últimos dos fragmentos la identidad del rostro captado en la fotografía (hasta ahora desconocida por el lector), y el motivo de tantas elucubraciones: la muerte de la diva.

El efecto de nostalgia es conseguido, según términos de Friedman, por medio de la “elocución”, es decir, gracias a “una proposición verbal continua de un personaje único en una situación cerrada” (en Pacheco y Barrera 1997: 90) que puede determinarse como “soliloquio”, puesto que “el hablante habla consigo mismo sin interrupción” (*ibidem*). Para Friedman una elocución es la

acción más breve que puede contener un relato porque, como ya se explicó anteriormente, no necesita de la descripción de otros estados, situaciones, episodios para realizarse; o como diría Baldeshwiler, no es una secuencia de situaciones unidas por causa y efecto. Podríamos suponer entonces que este pequeño soliloquio era todo lo que el autor necesitaba para comunicar una idea: la significación de Greta Garbo dentro del cine; y provocar un efecto: nostalgia, sobre todo para aquel lector que esté altamente comprometido con la cinematografía.

En “Al fin sola” hay un personaje en una única situación estática y cerrada, cuya trama externa (un hombre viendo el titular y la foto de un periódico) se ve desplazada por el estado interno del personaje. Así, su línea argumental consiste en el trazo de una línea de emociones y no en el de una secuencia de acciones. De hecho, en este cuento en particular se hace uso de uno de los recursos que Baldeshwiler menciona como patrón organizativo propio del cuento lírico, este es: “el girar en torno a un dilema central o un conjunto de sentimientos” (en Pacheco y Barrera 1997: 169).

El siguiente texto de Carlos Arribas se denomina “La llama del amor”. El título corresponde a una película del cine mudo de 1925 en la que participa Rodolfo Valentino. La anécdota radica en la presentación del filme en un cine club, la cual sirve de marco para contar la historia de la película. Pensamos en principio que las vicisitudes en la sala del cine club durante la proyección de la película será el elemento que finalmente logre el efecto del cuento: nostalgia y soledad, y que el verdadero relato del texto se concentra en la historia de “La llama del amor”. Dicha historia presenta los esquemas clásicos de un argumento tradicional, tanto a nivel de estructura como de personajes, con un principio, un nudo, un desenlace y un final feliz.

Esta historia es susceptible de ser reconstruida linealmente, sus secuencias se pueden organizar de forma cómoda. Para Barrera este sería aquel tipo de discurso que permite la transparencia de la historia, en tanto que dentro del esquema de acciones de Friedman este cuento, como obra independiente, se clasificaría como una “trama”. Es decir, como un sistema que

consta de al menos dos “episodios”, entendiendo por episodio aquella acción que describe varias “escenas” de situaciones cerradas que incluyen una “cadena continua de proposiciones verbales intercambiadas entre dos o más hablantes, cuando uno responde al otro” (en Pacheco y Barrera 1997: 90). Estos episodios (Friedman) o secuencias (Barrera) se van dando por medio de la relación causa-efecto y desembocan en un final contundente, específico y decisivo (Baldeshwiler) que no permite otra interpretación sino la que está descrita en la historia.

Resumiendo el cuento podemos extraer los siete episodios que conforman la historia: 1) Se establecen las situaciones y los personajes: Rosita, una pobre pero hermosa vendedora de flores, ha llamado la atención de Rodolfo un joven rico y apuesto. Don Serrano, un malvado que desea los favores de Rosita, está disgustado debido al rechazo de ésta. 2) Se descubre la personalidad encantadora de Rodolfo, así como los motivos de su estada en el pueblo. Rosita también muestra agrado por Rodolfo. Don Serrano no ve con buenos ojos esta situación. 3) Rosita y Rodolfo se entregan al amor. 4) Don Serrano intenta vengarse de Rodolfo haciendo trampa en la competencia de caballos. 5) Rodolfo, a pesar de todo, gana la carrera, pero Don Serrano ha secuestrado a Rosita. 6) Rosita es felizmente rescatada por Rodolfo y Don Serrano muere. 7) Rosita y Rodolfo se casan y son felices por siempre.

Como podemos observar este es un relato que encaja perfectamente dentro de lo que hemos llamado cuento épico. Sin embargo, la situación que sirve de marco para el argumento de esta historia pareciera más bien algo estática, sólo describe los inconvenientes de la sala y la actitud de las nueve personas que están observando la película. Pero este marco cumple dos funciones importantes: dar forma al efecto del cuento y ayudar al proceso de selección de la historia narrada y por ende a su brevedad. Contar toda la película hubiera arrojado una extensa historia que quizás dejaría de ser un cuento. Es por ello que al finalizar el episodio 3) del filme, el director de la sala de cine interrumpe la transmisión, momento cuando el lector sale de la historia de Rosita para detenerse en la situación marco del cine club. Jean-Paul (el

director de la sala) explica que de los cuatro rollos de la película el número dos no llegó, por lo que saltarán directamente al tercero, pero inmediatamente después de finalizado el episodio 4) el director de la sala interrumpe de nuevo para explicar que el rollo tres se ha quemado, por lo que pasarán directamente al cuarto:

La pantalla se inflama.

Literalmente. Acaba de quemarse el tercer rollo.

Se encienden las luces. Los chilenos se miran entre sí, se levantan y se marchan (...) Jean-Paul sale y vuelve a dirigirse al frente de la sala. Vacila. Debe pensar en que no será fácil dar otra explicación y finalmente dice:

-Disculpen esta nueva interrupción. Ya continuamos con la película (...) Cuando al reanudarse la proyección vemos a Rosita acorralada en una esquina por el malvado Serrano, comprendemos que no sólo no pudo salvarse el tercer rollo, sino que el cuarto ya va empezado (Arribas, 1993: 58).

Este recurso sirve al autor para seleccionar únicamente los momentos necesarios y suficientes para contar su historia. Así leemos en veinte minutos una película que tardaría quizás una hora y cuarto. De igual manera, la inserción tipográfica de los carteles propios del cine mudo sirven al autor para “ahorrarse” los diálogos de los personajes.

A diferencia de la historia del filme proyectado, el final de la historia marco es un final abierto que, como dijimos, colabora en la creación de una sensación que se puede encontrar en casi todos los cuentos de este libro: la remembranza por el cine de los años cuarenta, de películas mudas, así como la de sus grandes protagonistas: actores, directores, productores, editores, musicalizadores. Por otra parte, destaca el estado de soledad, el último párrafo del cuento nos parece una muestra ejemplar:

Salgo a la calle. Lluve. Abro mi paraguas. Hoy no hay nadie conocido con carro que me da la cola. Camino hacia la parada de taxis. Me acompaña el rostro incomparable de la joven Dolores Del Río [Rosita]. La alemana camina por la acera de enfrente, indiferente a la lluvia. Aún mastica algo, y la veo botar al suelo una bolita de papel aluminio.

-¡Taxi! (Arribas, 1993: 63).

En “El ciudadano Parks” encontramos características similares a las del cuento anterior con la diferencia de que no posee una historia marco. Al igual que en “La llama del amor”, “El ciudadano Parks” es una historia cuyas secuencias pueden organizarse linealmente en una sucesión de causa-efecto, que se va desplazando de un principio hacia un conflicto para concluir con un final claro y decisivo. Es un discurso que colabora con la claridad de la historia y que en términos de Friedman constituye la “trama” de la vida de un hombre, reducida y expresada a través de “episodios y escenas”. El cuento está dividido en cinco partes, cada una dedicada a un momento o circunstancia específica de la vida de Owen Parks. Así, la primera parte está consagrada a relatar la relación que Owen mantiene con su madre la señora Parks, estableciendo que el origen de su atribulada relación tiene lugar en un hecho del pasado. La segunda parte relata aquel suceso que provocó la parálisis de la madre de Owen (una falsa noticia en la radio hace que la señora Parks caiga al suelo entre el alboroto de la ciudadanía). La tercera parte establece que la discapacidad de la señora Parks es mental y que culpa de su accidente al locutor (Orson Welles) que dio aquella noticia. La señora Parks pide a su hijo que la vengue, le hace prometer a Owen que buscará al locutor y que lo matará. En la cuarta parte Owen llega a Los Ángeles con el fin de cumplir la promesa que le hizo a su madre: objetivo que no consigue. Finalmente, en la quinta parte se relata cómo Owen nunca más volvió con su madre y se quedó en Los Ángeles trabajando de extra hasta el final de sus días, manteniendo la rutina de su vida solitaria.

En estos últimos dos cuentos es relativamente fácil comprobar su narratividad puesto que es posible organizar linealmente sus secuencias de acciones y, en términos de Friedman, encontrar que los episodios y escenas utilizados por el autor son los suficientes y necesarios para conseguir el efecto. Es decir, no cabe duda de que los cuentos de Arribas cuentan algo, relatan historias. Sin embargo, en “El ciudadano Parks” así como en “La llama del

amor” el elemento de la brevedad ha sido el que más ha costado comprobar sobre todo en el primero de ellos.

No obstante, pensemos cuál es el efecto o qué quiso el narrador comunicar con “El ciudadano Parks”. Encontramos a Owen Parks en varias etapas de su vida caracterizadas por la rutina. En cada una de ellas tuvo la oportunidad de cambiar y nunca dio el paso definitivo para dejar de ser un hombre solitario ahogado en la estabilidad mínima requerida para vivir, un individuo terriblemente conformista y fantasioso que no consigue éxito, pero que tampoco parece muy preocupado por lograrlo. Siendo así, la única manera de que el lector capte esta situación es conociendo prácticamente toda la biografía de Owen, es decir, los episodios vitales presentados son los necesarios y suficientes para que el receptor absorba la insulsa vida de Owen. En no más de treinta minutos de lectura sabemos que Owen trabaja porque su madre le consiguió el empleo, el cual ha mantenido sólo porque es hijo de un ilustre hombre y no por mérito propio; que tuvo la oportunidad de casarse pero no lo hizo; que a pesar de haber podido auxiliar a su madre en el accidente no realizó esfuerzo alguno para socorrerla; que no logró vengar a su madre; y que cuando finalmente llega a los estudios cinematográficos de sus sueños, apenas logra convertirse en un “extra”. El último párrafo es determinante, consigue cerrar todos los puntos de tensión logrando impactar al lector:

Las muy contadas visitas que recibe [Owens Parks], lo más probable es que lo encuentren sentado frente al televisor, sus arrugadas y temblorosas manos aferradas al control remoto, echando la cinta adelante y atrás una y otra vez para pasar por el punto de *El ciudadano Kane* en el que debió estar el único primer plano de su filmografía, y que, para su desdicha, Robert Wise botó al cesto en la sala de montaje allá por el año 1941 (Arribas, 1993: 101).

Vemos entonces que “El ciudadano Parks” es lo necesariamente breve para lograr su efecto, para hacernos entender el insulso destino de Parks. Poner más detalles de la vida de Owen hubiera transformado al relato quizás en un texto de lectura más prolongada haciendo que su efecto se diluyera. Por el contrario, colocar menos episodios de la vida de Owen quizás hubiera

provocado que el efecto no se consiguiese. El cuento remite a un momento específico de la vida de Owen (la venganza a la que su madre lo obliga); momento que posee trascendencia sólo si sabemos algo del pasado del personaje y cómo concluye su historia.

A nuestro juicio Carlos Arribas es un cuentista canónico. El resto de los cuentos del libro poseen, en términos generales, las mismas características que hemos mencionado: un discurso que transparenta una historia de secuencias claras y organizables, con un principio, un nudo y un final cerrado y decisivo, que no da espacio a elucubraciones por parte del lector. De agradable y fácil lectura, sus historias giran alrededor de la cinematografía, haciendo uso para ello de situaciones ficticias y jocosas.

Gustavo Ávila

“Coup de théâtre”¹¹ es el segundo cuento del libro de Gustavo Ávila. De final abierto parece tratarse de un hombre que se suicida ante la trágica desaparición de su esposa. Este relato, en términos de Barrera, es del tipo donde el discurso y la historia se distancian de tal manera que el primero se hace tan prominente que la segunda pareciera perderse. Sin embargo, hay secuencias de acciones que se pueden organizar: el historiador Alberto Sabre sentado al frente de su escritorio lee la siguiente nota de prensa:

Muerta en accidente la doctora Lucía Sabre. En el sumario, a dos columnas, la información es resumida a grandes rasgos: El carro volcó e incendió en la carretera Panamericana. Su conductor, el conocido historiador Alberto Sabre salvó milagrosamente la vida (Ávila, 1993: 16).

Luego toma la fotografía de su esposa o hermana (no es aclarado en ningún momento), dirige su mano a la gaveta del escritorio de donde saca un “objeto metálico” que lleva a la altura de su sien. Esto es todo lo que ocurre en el relato en cuanto a secuencias de acciones se refiere. El resto del texto está

¹¹ “Coup de théâtre” podría traducirse como “Golpe de teatro” o “Teatrzo”.

exclusivamente dedicado a la descripción detallada del historiador, de sus gestos y de su escritorio:

El escritorio rectangular color caoba es un armatoste antiguo, hay finos tallados en bordes y patas. Seis gavetas se distribuyen simétricas, tres a la izquierda, tres a la derecha. Al centro, sobre el espacio abierto donde penetran las piernas, hay una séptima gaveta. Todas poseen tirantes metálicos que algunas vez fueron dorados. Las patas en forma de garras se apoyan en una alfombra tipo persa en la que predomina el color magenta, el verde oliva y el amarillo. Por su textura y arabescos pudiera ser original (*ibidem*).

De esta manera continúa el extenso párrafo dedicado al escritorio de Alberto.

Cuando en el Capítulo I nos referimos al cuento lírico afirmamos que más que un relato de acciones de causa y efecto, los cuentos líricos muestran la situación estática de un personaje que divaga en torno a sus emociones y sentimientos, en donde se nos describe la o las causas del estado de ese personaje. Este tipo de textos tienen, por lo general, un final abierto. Sin embargo, no estamos completamente seguros de que “Coup de théâtre” sea un cuento lírico. Veamos.

El discurso en cuestión no describe sensaciones ni emociones, sino imágenes. Obviamente podríamos decir que el hecho de que el doctor Sabre después de leer el artículo de prensa se suicide deja claro el conflicto emocional del personaje. Sin embargo, el suicidio no es explícito, el lector lo infiere de su lectura y si es un lector optimista podrá decidir que el doctor se arrepiente. Retomemos el final del texto:

Después de una pausa potenciada por esa especie de equilibrio momentáneo, dirige la mano hasta la primera gaveta de la derecha y extrae un objeto metálico. Por unos segundos, minutos tal vez, lo examina escrupulosamente. Al reflejarse en el objeto la luz que entra por la ventana, sus ojos vuelven a parpadear. Luego, con movimiento relajado, apoya la cabeza en el respaldo del sillón y levanta el objeto a la altura de la sien. No hay alteraciones en el rol, su cara no cambia de aspecto, nada parece preocuparlo (Ávila, 1993: 17).

Como vemos, queda en manos del lector decidir, en primer lugar, si el objeto metálico es un arma y en caso de ser así, también debe decidir si el doctor se quita o no la vida, puesto que “su cara no cambia de aspecto, nada parece preocuparlo”. Por ello no se consigue un efecto o impresión contundente. Quizás hubiera sido distinto si comprendiéramos claramente que el doctor muere. De ese modo entenderíamos su parsimonia, su silencio, su soledad y su acción final.

Habíamos dicho, así mismo, que Baldeshwiler propone que en el cuento lírico generalmente hay un final abierto, pero, como acabamos de constatar, el final abierto de “Coup de théâtre” hace que el efecto se pierda, lo cual aleja al cuento de su función comunicativa explícita. A nuestro juicio este texto no es definitivamente un cuento épico, pero tampoco llega a ser completamente un cuento lírico. Estamos más bien ante un ejercicio descriptivo y de lenguaje y no ante un cuento canónico. No olvidemos que cuando hablamos de cuento nos referimos a un texto que por esencia se supone construido sobre la base de un discurso narrativo, el cual puede hacer uso del discurso descriptivo, pero su empleo excesivo causa un efecto de saturación que lo aleja notablemente de la función que en tanto género debe poseer (Cfr., Bal, 1985).

Con esto no pretendemos descalificar el trabajo del autor. Una lectura completa del libro nos revelaría que Gustavo Ávila presenta una tendencia hacia el cuento lírico tal y como lo hemos conceptualizado. “El molino quemado” es un ejemplo de ello. Así como en el relato anterior, el discurso de “El molino quemado” tiende a alejarnos de la historia, pero sus secuencias de acciones son reconstruibles y su final marca un gran impacto en el espectador, pues se trata de la muerte de un niño. De esta forma las secuencias serían las siguientes: 1) Dos niños deciden subir hasta la parte superior de un molino quemado; 2) deciden cruzar hasta la parte del frente por una viga que une los dos sectores; 3) el primer niño (voz narradora) logra cruzar; 4) el segundo niño cae al vacío cuando la viga cede.

Estas cuatro acciones se encuentran dispersas en un compendio de frases que se repiten y que giran en torno a los pensamientos y emociones del niño que lleva la voz narradora, lo cual obliga al lector a participar de una manera más comprometida en la construcción del cuento:

Nos pegamos junto al muro haciendo silencio como dos que se pegan junto al muro y hacen silencio y me entero de la cara de susto y desde ese momento sé qué es una cara de susto y tía Beatriz golpea la olla con una cuchara llamando a comer ¿Por qué a las mujeres les gusta tanto gritar? Tía Beatriz la del gesto de palo no es como las lombrices, las lombrices no tiene ojos, las vi bajo el árbol del ahorcado, ven y escarba allí en la tierra negra y apelmazada y llena de piedras (Ávila, 1993: 49).

Es así como el lenguaje esconde las acciones. Las emociones, sensaciones y reflexiones del niño se repiten en aliteraciones y estribillos que dan como resultado, retomando a Baldeshwiler, una organización del texto basada en la alternancia de estados de ánimos, que giran en torno a un dilema central y a un estado de sentimientos:

Y no digas aiga sino haya y no veles la comida a los demás y no señales con el dedo y no te arrimes mucho y el no y el no y el no y aunque tía Beatriz con gesto de palo todo lo vigile cerrando los espacios con sus ojos de búho en un dos por tres la aventura y el redoblar de tambores y el ta ta ta tan y un paso tras otro tanteado la viga un poco suelta como si hubiese intuido el girar de la manilla destrabada por el tiempo (...) y un pie tras otro poniendo a prueba la viga algo suelta y así me entero de la cara de susto y cruzo con dificultad y me agarro a la pared de ladrillos del molino quemado allá arribota (Ávila, 1993: 51).

Vemos cómo, efectivamente, se alternan los estados de ánimo: los reclamos del padre, las fantasías de los niños que juegan como equilibristas, el miedo de cruzar una viga que está a punto de ceder y la acción de cruzarla que desembocará en la caída de uno de los niños. Por otro lado, encontramos el minucioso trabajo del lenguaje, los estribillos y aliteraciones recuerdan el “lenguaje condensado, evocador y a menudo figurativo de la poesía” (Baldeshwiler en Pacheco y Barrera 1997: 169).

Por otra parte, debemos tener en cuenta que este relato es breve por naturaleza. Como lo afirma Friedman cuando se refiere al objeto de representación, un cuento es breve porque su asunto es breve o porque su asunto siendo extenso es reducido bajo el proceso de selección. Cuando estudiamos el cuento de Arribas “El ciudadano Parks” comprobamos que el objeto de representación del mismo es extenso (la mitad de la vida de un hombre) y que es reducido, sin embargo, a cinco partes. En “El molino quemado” el objeto de la representación es breve en sí mismo, pues se trabaja sobre una única escena.¹² Los diálogos entre los dos personajes no son explícitos, el lector debe inferir que en medio del juego los niños deciden subir al molino, pero la naturaleza del relato es corta. Pensemos que si escribiésemos sólo las secuencias que enumeramos antes y dejamos de un lado todos los pensamientos y reflexiones del narrador, el texto sería aún más corto. La acción central del relato no necesita de varias escenas o episodios, el momento es breve: la caída del niño, puesto que el escritor comienza el relato cuando los infantes ya están en la viga; sus actividades anteriores y cómo llegaron al molino y lo que ocurre después de la caída no son necesarias para lograr el efecto. Es un momento casi fotográfico, lo demás sirve al autor para jugar con el lenguaje y para intensificar el efecto en el lector, puesto que es el lenguaje, precisamente, el que retarda el final trágico que se intuye casi desde el principio:

Cerca de las aspas y entonces volteo a darte la mano y tú gato de siete vidas y gigante con botas de siete leguas avanzas ta ta ta tan y grito que me agarres y tú sin oírme con los brazos abiertos como barra de equilibrista, un paso tras otro y el tiempo que se acorta y no lo hagas y no cruces sin mi ayuda y no mires hacia abajo y entonces la viga cede y gira sobre su eje y mi mano estirada y el vértigo redondo que te chupa (Ávila, 1993: 51).

¹² Recordemos que para Friedman la escena es una proposición verbal continua que se da entre dos personajes en una situación cerrada, y que varias escenas construyen un episodio.

Como hemos visto este relato, dominado por el lenguaje, es efectivamente un texto breve, narrable, que produce un efecto único e impactante en el lector.

El manejo del lenguaje y cómo éste domina sobre la historia mostrando las emociones, pensamientos y reflexiones del niño, nos permite afirmar que “El molino quemado” es un cuento lírico muy bien logrado. Vale la pena establecer que la mayoría de los cuentos contenidos en *Madera para el arca* presentan las características antes mencionadas, acciones cortas ocultas en un lenguaje poético.

No obstante, encontramos también textos como “Construyendo un cuento” en donde las divagaciones teóricas sobre este género prácticamente no permiten el desarrollo de una historia. Más aún, “Construyendo un cuento” es un texto que se rebela en contra de los postulados que nuestra investigación suscribe como las constantes básicas del género.

Está dividido en cuatro partes. Cada una lleva por título las partes clásicas del género: “Planteamiento”, “Nudo”, “Desenlace” y “Epílogo”. En el planteamiento se proponen dos posibles temas: “Eduardo resbala y cae de un octavo piso”, “Cecilia muere a los treinta años de edad en sillas de ruedas” (1993: 23). Ninguno de los dos temas es desarrollado, en su lugar, se comienza una serie de divagaciones sobre cómo deben desenvolverse las historias en un cuento, colocando en entredicho los esquemas que relativos al género aquí estudiamos:

El primer principio teórico convencional manda a trazar una línea verosímil, cuestión a simple vista, razonable. Digo a simple vista pues desde que Ryunosuke Akutagawa exploró la verdad relativa (*En el bosque*) el principio de contradicción quedó instaurado (...) El segundo principio manda a contar una anécdota y sólo una. Este principio cayó (...) en el cuento *Doble anécdota* de Hubert Fichte. Es posible narrar dos, tres, cuatro, ene historias sin que éste pierda unidad (...) El tercer principio: el cuento debe contar, lo destrozó de un plumazo, por la misma época de Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, también Claudio Rodríguez con su cuento *Pas de deux* donde no pasa absolutamente nada (...) Ahora puede bastar “el mundo” que inventan las palabras y que sólo está allí, en ellas, nada más que en ellas (Ávila, 1993: 24).

En la segunda parte: “Nudo”, se hace una presentación de cinco personajes: el creyente, el ateo, el ecléctico, la hija del ateo y el hijo del creyente. Cada uno de éstos se halla en una situación específica, en donde los únicos vínculos son los de parentesco. Inmediatamente después el autor comienza el siguiente párrafo con la frase: “A estas alturas es correcto dar algunos indicios de conexión” (1993: 25), que nos introduce en el “Desenlace”; allí enumera doce acciones en las cuales participan los cinco personajes, mas no se pueden reconstruir ni organizar, ya que no existe un hilo conductor que relacione los hechos. Se producen varios asesinatos, se nos habla de un adulterio mientras el ecléctico vende pólizas de seguro, pero no se puede resumir el asunto o el hecho central de las acciones. Suponemos que el autor intenta hacer un cuento de muchos personajes en donde no pasa nada.

Finalmente, llegamos al “Epílogo”, del cual el autor afirma: “En desuso. No recomendable. Suele encerrar precepto o moraleja, en el peor de los casos” (1993: 27). Nuevamente registra varios finales o formas de terminar un relato pero que, una vez más, no tienen correspondencia alguna con los personajes o hechos anteriormente mencionados. Finaliza el texto con otra reflexión teórica:

O la magia de la circularidad, la historia que se pisa la cola dando inicio a una serie infinita de repeticiones que, como toda repetición posee algo vicioso: Levantarse con la sensación de no saber escribir un cuento es estar a un paso de aceptar haber errado treinta años, etc., etc., etc. (*ibidem*).

Así concluye “Construyendo un cuento”, repitiendo las frases del comienzo. Es obvio, entonces, que dentro de lo que aquí se ha establecido como cuento este texto de Gustavo Ávila no es susceptible de ser clasificado como tal.

No obstante, muy a pesar de nuestras observaciones y de los temores de la voz hablante de “Construyendo un cuento” cuando dice: “Levantarse con la sensación de no saber escribir un cuento es estar a un paso de aceptar haber errado treinta años” (1993: 23), estamos convencidos de que

“Construyendo un cuento”, así como “Un protagonista en tres actos” y el mismo “Coup de Théâtre”, son textos que no pueden catalogarse como el resultado de un momento fugaz de inspiración o del azar, ni mucho menos del desconocimiento por parte del autor concreto de los elementos básicos del género. En “Construyendo un cuento” percibimos, además de una profunda lectura tanto de teoría como de los clásicos, un acto reflexivo del oficio del escritor: su materialización revela un interés analítico por el género, tanto así que el texto está dedicado a Hubert Fichte. Se trata pues de un trabajo artístico producido a conciencia para comunicar algo. De hecho, Gustavo Ávila demuestra a lo largo de su libro que sabe contar historias con una prosa excelentemente trabajada. Pero para propósitos de nuestro trabajo debemos concluir que en “Construyendo un cuento” nos encontramos con una reflexión teórica que se aproxima más al ensayo que al cuento.

Por otra parte, la estructura general del libro y el orden en el cual están colocados los textos pareciera indicar una intención de ir de la teoría a la práctica. Un primer cuento como de iniciación en el arte de escribir (“Triqui”), luego algunos textos sobre teoría (“Construyendo un cuento” y “Protagonista en tres actos”), y finalmente relatos en donde, a pesar del dominio del lenguaje, las anécdotas son importantes, como en el caso de “El molino quemado”. Gustavo Ávila es un cuentista de estructura y de lenguaje.

Fernando Cifuentes

En Fernando Cifuentes encontramos un cuentista apegado a la anécdota y a los juegos con las estructuras. En “Thelma y Louise” hallamos buen ejemplo de ello. Este texto posee dos finales posibles. Una primera lectura haría que el lector asimile dos historias mezcladas dejando la impresión de que el cuento posee un final abierto. Sin embargo, una lectura más atenta demuestra que la pieza posee dos finales claros y decisivos.

Veamos las secuencias y cómo después de una reconstrucción de las mismas se esclarecen las dos rutas del relato. 1) Thelma y Louise deciden ir al

Hatillo a beber algo; 2) establecen comunicación con dos hombres que se encuentran en el bar; 3) los hombres han disuelto un narcótico en la bebida de las muchachas, pero ellas no se percatan. Los cuatro deciden ir al apartamento de las jóvenes; 4) llegan al apartamento, pero la presencia inesperada del hermano mayor de Thelma obliga a los hombres a marcharse. Decepción de las muchachas. Esta es la historia “A”.

La historia “B” está conformada por las mismas tres secuencias iniciales de la historia “A”; las tres acciones que desarrolla la historia “B” son como sigue: 4) en el apartamento solitario, bajo amenaza de muerte, las jóvenes son violadas; 5) los hombres dan muerte a las dos mujeres; 6) los delincuentes se cambian de ropa antes de abandonar el apartamento.

Como puede observarse ambas historias poseen una secuencia de acciones perceptibles y finales determinantes, lo que comprueba, por una parte, la narratividad del relato y, por otra, que estamos ante un cuento épico conformado por tres escenas que organizan el episodio del cuento (Thelma y Louise en el apartamento decidiendo salir, el encuentro en el bar con los dos hombres y los sucesos del apartamento que son distintos según se lea la historia “A” o la “B”).¹³

Tal y como se ha dicho en ocasiones anteriores, la sujeción a estas escenas contribuye con la brevedad del relato. Sin embargo, no ha sido este el único recurso que colabora en dicho aspecto; la forma de mezclar las historias y lo directo del lenguaje -sin dispersiones ni divagaciones reflexivas, sin descripciones de personajes o de ambientes- constituyen otros dos recursos que determinan esta brevedad. Veamos cómo el texto se desliza de una historia a otra sin la intervención de ningún tipo de señal:

Luego las amarran con una cuerda que jalan tras sus
rodillas, y amordazan sus bocas con el mantel de la cocina que

¹³ Recordemos que para Friedman, Barrera y Baldeshwiler los cuentos épicos se distinguen por lo dinámico de sus situaciones, las cuales se dan por la relación de causa y efecto, por concentrarse en una trama y no en las emociones. Esta organización de escenas, que provoca giros en la trama, prueba que “Thelma y Louise” es un cuento épico: sus efectos estilísticos se concentran en la trama.

han roto en *dos* de la tarde ya Thelma, es tarde, vamos a ver esta película, ven.

(...)

Sí chica, dice, nos tomamos aunque sea unos cointreaus y se acaba el rollo, después, quién sabe *cómo* te emburro, perra, solito o a lo Brando, con mantequilla.

(...)

No mija, responde Thelma, yo no me voy a meter a vivir con un hombre casado, estás loca, *si le gusta así, bien, si no*, se lo metemos por los sobacos. Los dos hombres las violan cabalgándolas contra natura (Cifuentes, 1997: 15, 16).¹⁴

Contar las historias por separado, organizar el relato un poco más convencionalmente, describir personajes o escenarios, detallar pensamientos o hacer reflexiones éticas o morales sobre los hechos, afectaría no sólo a la brevedad del cuento sino también a su efecto. La repercusión que logra este relato en el lector resulta interesante. Una primera lectura superficial podría provocar la incertidumbre, como señalamos, de un final abierto en donde no se sabe qué ocurrió; una segunda, más detenida, puede llevar a concluir que efectivamente las jóvenes han sido violadas y asesinadas. Una tercera lectura que se dedique al estudio minucioso de la forma da posibilidad al lector de constatar un final no violento, lo cual podría generar alivio o decepción. Aquí no se pretende establecer el desenlace definitivo del relato, esto se deja a gusto de quien realice la lectura. Esta estrategia parece incrementar de manera sustancial la impresión y el efecto de la pieza.

Ahora bien, ¿afecta esta estrategia “la crisis de un asunto único” que en “Construyendo el cuento”, de Gustavo Ávila, por ejemplo, se descalifica como característica del cuento? Pensamos que no, porque, aunque hemos hablado de dos “historias” mezcladas, realmente se trata de una historia única que desarrolla dos finales distintos y esto, como dijimos, influye en el efecto del relato y no desemboca en la transgresión del tratamiento de “un asunto único”.

En contraste con la historia grotesca de “Thelma y Louise” expresada por medio de un lenguaje soez, hallamos en el trabajo de Cifuentes cuentos, como

¹⁴ El énfasis es nuestro.

“Entre dos ángeles” cuyo lirismo y sencillez revelan la versatilidad de escritura del autor. Este texto posee las características del cuento lírico: una acción brevísima (llegar tarde al trabajo), entretejida en las divagaciones emocionales de la narradora, remite a un dilema central: su soledad.

En este cuento la voz enunciativa describe con detalle el trayecto desde su casa hasta el trabajo, experiencia que le brinda la oportunidad de reflexionar sobre las veces que ha pasado por ese mismo lugar y que, pese al riesgo de llegar tarde a la oficina, esta vez se detendrá a observarlo para concluir que se siente sola:

No me habían importado nunca las fechas en realidad, pero esa mañana me pregunté cuántos años tendría esa avenida, con sus árboles trinos, y aquellos banquitos, de los que todavía quedaban tres a lo largo de toda ella...

(...)

Así llegué a la oficina, así abrí la puerta, así enfrenté las cejas feroces de mi jefa (...) Así esquivé tres veces la misma pregunta, que sonó como otro repicar de teléfono:

-que por qué llegas tan tarde, chica-

Le iba a decir:

-Porque tengo la regla, porque siento que se me salen las entrañas-

-¿Qué no oyes, vale?-

-Claro- dije-... llego tarde porque me siento sola-
(Cifuentes, 1997: 29, 30).

Como vemos, el texto está conformado por una escena que expone a un personaje en una situación estática que concluye con un final abierto, condensando sus “efectos estilísticos” en el escenario o marco. Su brevedad está signada por el uso de la escena. Muy a pesar de que el relato se desarrolla sobre la base de los pensamientos de un personaje, el lenguaje directo de Cifuentes permite sólo las especulaciones necesarias para que el cuento logre su efecto con la frase final “llego tarde porque me siento sola”.

Por último, abordaremos el tercer texto elegido de Cifuentes, “El vuelo de Higuita”. Al igual que en “Thelma y Louise”, encontramos una secuencia de acciones organizables linealmente y una selección de escenas hecha en

función de un efecto particular. Las secuencias: 1) en la maternidad, un médico recién graduado (voz narradora) es obligado por su jefa a abandonar la sala de admisiones y asumir la revista médica, obligación que no le corresponde; 2) estando desatendida la sala de admisiones ingresa una mujer a quien se le ha adelantado el trabajo de parto; 3) el joven obstetra olvida la revista médica y corre a atender la emergencia; 4) en el transcurso de su carrera la parturienta expulsa el feto por los aires, el médico se precipita hacia la criatura y lo sujeta por un pie, pero el bebé resbala y cae al piso; 5) su superiora intenta culparlo de lo sucedido, el galeno alude que fue ella quien lo removió de admisión; pelean hasta llegar al encuentro físico y, finalmente, el joven doctor se retira del hospital.

Estas secuencias se pueden agrupar en tres escenas, las cuales a su vez conformarían el episodio objeto del relato. La secuencia uno abarcaría casi la totalidad del texto y constituye en sí misma la primera escena del episodio. De la secuencia dos a la cuatro se desarrollaría la segunda escena; finalmente, la secuencia cinco compondría la tercera escena. Hacemos esta aclaratoria porque en la forma del texto las últimas dos escenas abarcan menos de un veinticinco por ciento del cuento; es decir, toda la secuencia uno, que describe la relación entre el médico residente y su jefa, comprende casi la totalidad del relato. Dicha secuencia, aislada de la globalidad del texto, podría erigirse como un cuento lírico, puesto que el discurso es utilizado para las divagaciones del narrador en torno a su jefa y a su relación con ella, y al trabajo que implica ser obstetra en un hospital público:

Sabe que estoy a cargo de Admisión pero la muy maldita quiere fregarme y me hace ir a la Revista porque si me manda a la Sala de Parto soy un pipiri y ahí menos me agarra llevo sesenta y siete partos en un mes todo un récord y hasta me gusta Sala de Parto...

(...)

...sigan creyendo que voy a hacer otro año en este hospitalucho algún día tendré mi vaina y aquí no quedará nada de mí sino el recuerdo me gusta la Sala de Parto porque las animalas que llegan casi la mitad los llevan cuarenta semanas en el vientre y a la hora parir no han pensado en el nombre que les van a poner... (Cifuentes, 1997: 31-32).

Es una situación estática que describe el estado de un personaje en un contexto cerrado, cuyos efectos estilísticos están concentrados en el escenario, lo cual sugeriría un final abierto. Dudamos entonces en un primer momento de la clase de cuento que podría ser el texto: épico o lírico; o si valdría la opción de una mezcla de los dos tipos. Con todo, aferrándonos a la importancia del efecto, concluimos que se trata de un cuento épico porque esta primera secuencia solo contribuye a incrementar la impresión que causa la escabrosa muerte del bebé. Establecer la relación del residente con la doctora, su competencia laboral y, muy implícitamente, su competencia sexual es lo que crea el efecto fulminante del cuento, porque podría conducir al lector a pensar que todo hubiera sido diferente si no existiesen las querellas entre los dos galenos. Sería entonces, visto en su globalidad, un relato concentrado en la trama, de secuencias que se pueden organizar por causa y efecto que describe, según Friedman, una acción dinámica que concluye con un final claro y decisivo. Esta primera secuencia es el resultado de un proceso de selección que ha determinado que ella es necesaria y suficiente para conseguir el efecto buscado.

Encontramos que la brevedad del relato no sólo se logra gracias a la condensación de las cuatro últimas secuencias hacia el final, sino que una vez más el lenguaje es un gran colaborador. En primer lugar, por ser un discurso directo y franco que no se presta a regodeos ni a extensas descripciones, inclusive en la primera secuencia los pensamientos del narrador son los necesarios para establecer las circunstancias específicas del cuento. En segundo lugar, porque el autor ha evitado el uso de cualquier signo de puntuación, ni siquiera hay la presencia de párrafos, el texto es un solo bloque que obliga a una lectura sin pausas y sin descanso.

Como se ha visto, “El vuelo de Higuita” cumple con las características del cuento y en específico del cuento épico, según los criterios asumidos por esta investigación. Fernando Cifuentes se presenta como un cuentista que desarrolla tanto relatos épicos como líricos por medio de un lenguaje sencillo, directo y

coloquial. Pareciera que con la absoluta convicción de que no necesita ni más palabras ni más acciones para expresar y comunicar lo que desea.

Dinapiera Di Donato

“Bar le Nauge” es, según nuestra perspectiva de análisis, el único texto de *Noche con nieves y amantes* que podemos clasificar como cuento; se trata de la primera pieza del libro de la escritora que seguidamente evaluaremos. En primer lugar, verificaremos las secuencias para determinar si el texto es narrable: 1) La voz narradora (personaje que carece de nombre y que por lo tanto llamaremos “mujer A”) se encuentra sumida en una gran tristeza pues su amante la ha abandonado; una amiga decide ayudarla y la lleva al bar Le Nauge para que se divierta; 2) estando en el bar, la mujer A se siente atraída por una mujer (cuya única distinción es que posee un lunar y que llamaremos “mujer B o la fotógrafa”), pero siente que no es lo suficientemente atractiva como para conquistarla, por lo que decide abandonar el lugar; 3) la fotógrafa detiene a la mujer A justo antes de salir y la invita a ir a otro lugar para fotografiarla. Salen del Nauge; 4) estando en la calle las dos mujeres conversan pero la mujer A entra en conflicto y huye de la fotógrafa, quien logra tomarle una foto durante el escape; 5) vemos la exposición de fotografías de la mujer B y queda claro que finalmente ambas mujeres comienzan una feliz relación de pareja; 6) nos enteramos de que gracias a la huída de la mujer A, aquella noche en el Nauge, la fotógrafa se salva del incendio que hubo aquel mismo día en el bar.

Efectivamente, el texto consta de secuencias organizables linealmente que nos relatan un suceso y un proceso de crecimiento de un personaje que concluye con un final determinante. Con todo, al revisar la cuestión del efecto encontramos ciertas debilidades. Así, el interés del lector disminuye en virtud de las extensas reflexiones y descripciones que diluyen la trama; el cuento poseería un efecto más contundente de haber sido acaso más breve. Por ejemplo, examinemos el paso de la secuencia tres a la secuencia cuatro. La

secuencia tres comienza con la siguiente frase: “En la puerta [del bar le Nauge] alguien dijo cerca de mi oído es difícil vestirse de oscuro sin parecer vulgar” (1991: 39); el párrafo continúa con una descripción de las emociones que causó en la mujer A el hecho de que la fotógrafa le dirigiera la palabra. Dicha descripción contiene sucesos importantes, ya que al finalizar el párrafo queda claro que la fotógrafa ha invitado a la mujer A no sólo a tomar un trago en otro lugar, sino también a que sea su modelo. Ahora bien, al concluir el párrafo el discurso se desvía con esta reflexión de la propia mujer A:

Arcángel y Lou me habían prevenido. La una, por una visión que tuvo en las vacaciones de Semana Santa. Se estaba bañando en el Litoral con su Dior recién estrenado y de pronto se vio arrastrada por una marea fangosa. Hubo que rescatarla. Estuvo seis horas en la bañera, en estado de shock y de pronto recordó que en medio del barrial había visto un caracol de madera, hermosísimo, y se le vino mi imagen. Cuando salió del cuarto, ya repuesta, encontró en el Hall del hotel a una extranjera de pelo canoso que leía en alemán *El diario de un perro* de un tal O. Panizza y se quedó petrificada: lucía una pulsera de caracoles iguales al que flotaba en la mierda y estaban vivos. Arcángel Azalea, por su parte, había soñado con un monstruo gris malva que la torturaba para que revelara mi escondite (Di Donato, 1991: 40).

Aun cuando estas reflexiones terminan, el texto no retoma el curso de la acción, pues la mujer A vuelve a divagar en torno de la fotógrafa y de cómo ella (la mujer A) se descompuso delante de aquélla (aspecto que la misma voz enunciativa había tratado en el párrafo inicial de la secuencia). Esta reflexión duplica en extensión el texto que recién copiamos y está expresado mediante un lenguaje poético que delata imágenes surrealistas: “usted debe tener un sabor ligeramente salado a hierbas altas”, o:

Me arde un pedazo de piel del brazo, empiezo a desencajarme, sé que estoy a punto de descomponerme, que el color negro me devora y ya no me queda bien, todas las formas se alteran, mi nariz ya no es como la de las tumbas etruscas sino una narizota, y el pelo se me opaca engrinchado como medusa, el ojo izquierdo hundido en un mar negro bizquea (*ibidem*).

El párrafo continúa en ese tono, haciendo que nos desentendamos de la trama. Finalmente, cuando en la página siguiente la mujer A dice: “No se cómo ya estábamos en la calle”, retomamos la acción y entendemos que ella había aceptado la invitación de la fotógrafa. Estas dispersiones se repiten en varios pasajes, lo cual podría ahuyentar definitivamente al lector o hacer que éste omita los párrafos descriptivos para saber qué sucedió, puesto que estas divagaciones no alteran en absoluto el curso de la historia.

Esta morosidad narrativa es común a la novela, pero debilita la función comunicativa del cuento al disminuir la contundencia del efecto.

Estos problemas se hallan ligados, por supuesto, a la cuestión de la brevedad. Si bien es cierto que el relato es breve, ya que se han seleccionado algunos episodios para explicar el proceso de cambio de la mujer A mediante el amor, también es verdad que el texto, como ya lo dijimos, pudiera ser mucho más breve, lo cual incrementaría de forma significativa el efecto.

Por otra parte, el giro inesperado que da el relato en las últimas cinco líneas se lee como un efecto artificial colocado a última hora: un final que no nace del cuento mismo, sino que más bien semeja un revés añadido. Cuando ya se daba por terminado el texto, puesto que la mujer A encuentra un nuevo amor, se nos cuenta que la fotógrafa aquella noche, persiguiendo a la mujer A, se salva del incendio ocurrido en el Nauge.

Sin embargo, y pese a las razones expuestas “El bar Le Nauge” es un cuento puesto que contiene secuencias, trata la crisis de un asunto único, es breve y posee un efecto que pudo haberse logrado mejor, pero que no por ello deja de ser efecto.

“El bar Le Nauge” tiende más hacia el cuento lírico que hacia el cuento épico debido al trabajado lenguaje, a la insistencia en describir emociones y sensaciones y a la concentración de los efectos estilísticos en el ambiente; no obstante a que el relato posee una trama externa que describe el viaje de un personaje.

Las otras dos piezas que hemos elegido de *Noche con nieves y amantes* son una muestra contundente del estilo que posee el resto de los textos del libro; estas son “Historias con anillos” y “Alejandrina Abunamoko”. Ambas carecen de un hilo conductor que dé sensación de coherencia y unidad.

“Historias con anillos” es un texto dividido en cinco partes cuyos títulos comparten el nombre de Astromelia, lo que daría indicios de que este personaje funcionaría como hilo conductor del relato. Sin embargo, al intentar extraer las secuencias de cada una de estas partes hallamos imposible organizarlas de manera coherente: es difícil construir una historia; además, el personaje Astromelia también resulta disperso. La primera parte titulada “Con Astromelia” nos presenta a una mujer como paciente de una terapia psicoanalítica, que no le cuenta al analista una relación amorosa mantenida en su adolescencia con Astromelia.

La segunda parte se titula “Primero, para Astromelia”: una voz enunciativa desconocida describe fragmentos de la niñez. Esta parte posee cuatro párrafos: el primero dedicado al hermanito de la voz enunciativa, el segundo enumera las flores y animales que metió en el coche de su hermanito; el tercero describe cómo pierde su anillo y se le mancha el vestido de sangre; el último presenta a su mamá lavando la ropa y detalla cómo empuja el coche de su hermanito hasta que éste alcanza gran velocidad y se pierde de vista. Lo hemos presentado de este modo para puntualizar que aunque pareciera que se puede construir una secuencia general de los hechos, ello es imposible debido a que no queda explícita una relación causa-efecto. El receptor queda así con demasiada libertad, por no decir extraviado, para intentar construir una historia.

La tercera parte se titula “Sin Astromelia”. Realmente nos declaramos incompetentes para reconstruir las posibles acciones en este fragmento. Al parecer hay una clase de religión y una niña que sufre de asma. Esta parte da más bien la impresión de ser una mezcla de imágenes y sensaciones inconexas que pertenecen a la niñez o a los recuerdos de una mujer adulta sobre su infancia.

La cuarta parte se titula “Carta a Astromelia después de un reencuentro en un sonado entierro (o la saludable crisis de los treinta)” y parece ser una epístola que una mujer dirige a Mely. La misma contiene una serie de reflexiones provocadas aparentemente por la muerte de una artista, lo cual da pie para que la remitente discorra sobre temas como las mujeres artistas e intelectuales que ha dado el mundo y su papel en la sociedad; el rol que ella tiene en tanto generación de relevo y en particular sobre la influencia que su cercanía a los treinta años ejerce en su escritura. También refiere su conflicto con el entorno, además de recuerdos de infancia y de la provincia. Termina la carta especulando sobre las posibles opiniones que su epístola producirá en la receptora.

La quinta y última parte se titula “De la verídica identidad verdadera de Astromelia”. Este fragmento consta de dos párrafos; el primero indica que la sesión con el analista ha concluido, la paciente sale del consultorio y se dirige a su casa. En el segundo párrafo hay una voz que afirma que algún alguien día podrá contar el final de la historia:

Un día tendría que poder contar el final. Porque aunque era la única historia que le quedaba adentro, como cincelada en sus pulmones, en su hígado, no había podido ponerle palabras hasta entonces. Y ese día perdería su cabeza como esas amantes del pabellón rojo o la abuela de Sherezade, y se quedaría muda para siempre. O tal vez no, nunca de cuello cortado brotó alguna palabra de la tribu, las estatuas tejedoras recogían, hábiles, mil y una y cuanto hiciera falta, sus cabezas de reinas, en perfecto silencio. Tal vez ella se podría lanzar al fin por encima de los árboles, lograda funámbula. Al otro extremo del hilo estaría Astromelia tendiéndole un anillo (Di Donato, 1991: 14).

Así termina “Historias con anillos”, y aunque pudiéramos entregarnos a especulaciones sobre qué fue lo que ocurrió en el texto (por ejemplo decir que esta es la historia de una mujer que va al sicoanalista, que intenta hablar de una relación amorosa que tuvo con otra mujer en la adolescencia -quizás Astromelia-, pero que no puede contar lo que pasó ni medir realmente la influencia que dicha mujer tuvo sobre ella), esto no dejaría de ser sólo eso:

especulaciones. Es por ello que, según los criterios teóricos manejados en nuestra investigación, “Historias con anillos” no es narrable ya que carece de secuencias que puedan organizarse linealmente, lo cual indica que este “relato” de Dinapiera Di Donato no cuenta nada, no produce efecto, no podemos comprobar brevedad ni economía del lenguaje y tampoco establecer la posible crisis de un asunto único.

Concluimos, entonces, que “Historias con anillos” no es un cuento. Se trata más bien de un ejercicio de prosa, cargada de reminiscencias, imágenes, reflexiones, sensaciones y emociones expresadas por medio de un lenguaje metafórico. El valor que este texto posee está en el manejo del lenguaje y no en su calidad de relato.

Encontramos las mismas dificultades en el texto “Alejandrina Abunamoko”, en el que el proceso de construcción de secuencias resultó frustrado. Aquí sólo fue posible establecer tres conatos de historias que no concluyen. No hay conexión alguna entre esos conatos y una hipotética acción global que dé unidad y coherencia al texto.

Al finalizar el segundo párrafo de “Alejandrina Abunamoko” pareciera iniciarse una historia donde la voz enunciante protagoniza ciertas apariciones: “Menos mal que antes de medianoche todo se aquietaría porque nadie ignoraba que lo del cielo era una señal para mis apariciones” (Di Donato, 1991: 19). Pero estas acciones quedan sin resolverse porque el discurso se desvía hacia la descripción de un pueblo y, posteriormente, se introduce a Alejandrina Abunamoko, un personaje que llega del Delta a buscar a la voz enunciativa:

Comenzaba el juego de los dibujos fácilmente descifrables cuando yo me acercaba a la ventana que ya era un telar en manos de Alejandrina Abunamoko, ese espectro que llegó una noche del Delta buscándome y se quedó (*ibidem*).

El discurso detalla ahora la relación entre la voz enunciativa y Alejandrina, siempre mediada por un lenguaje metafórico y saturado de

imágenes. De pronto, esta voz se olvida de Alejandrina Abunamoko y pasa a describirnos un momento de su vida de pareja:

Alejandrina Abunamoko se estaba riendo muchísimo hoy y dejó que la viera de cuerpo entero, toda de gamuza, con el cabello cobre que atraía como un pararrayos los hilos del alumbrado que más le gustaban y tejía ante la ventana convertida en un marco lleno de estambre. Poco antes, en la espera y todos adivinándose por los patios, la luna recién salida envolvía el cuerpo de mi marido que ya dormía. Habíamos regresado de una siesta milagrosamente (*ibidem*: 20).

Hasta aquí llega la escasa reconstrucción de las secuencias del texto. Los siguientes cuatro párrafos, con los cuales finaliza la pieza, son tan poéticos que impiden la construcción de más acciones:

Cuando me llamaba entre sueños se me confundía la noche con el día y yo tenía que llorar. Bajo la luna, todo en él gemía como esa enredadera marfilina con franjas oscuras, cebra-flor que abre únicamente de noche después de una larga batalla. Que abre únicamente de día y su respiración empaña los vidrios de las polveras, los frascos del tocador, las perlas de mis collares, las locerías, y si paso la mano para aclarar los objetos, me traigo sus telas de araña. Me traigo la noche, en un perfume venenoso que Alejandrina Abunamoko persigue hasta quitármelo de encima, morado, confuso, como un pájaro de tinta, como un encanto (*ibidem*: 21).

El texto concluye con este enigmático párrafo:

Mi querido abría la cadena desde el interior, temblando más que yo, y apenas recorría tres escalones me empujaba hacia el río que empezaba al fondo del panteón. Allí nos reconocíamos de tal forma, que sin los cuidados de Abunamoko yo me quejaba largamente, y perdía mis alfileres de oro (Di Donato, 1991: 22).

Estamos, sin duda, ante un discurso hermético en el cual quizás sólo una aclaratoria de la escritora ayudaría a descifrar el tema y su significado. Al igual que en “Historias con anillos”, “Alejandrina Abunamoko” se presta a variadas interpretaciones. Los personajes del texto revelan no poseer características “humanas”. Alejandrina es un “espectro que llegó del Delta”; por su parte, la

hablante parece ser la luna. Además, el discurso se halla construido sobre metáforas, imágenes, símiles y comparaciones. No hay secuencias, por lo que no existe relato alguno: no se cuenta nada en “Alejandrina Abunamoko”.

Apegados a los esquemas planteados en nuestra perspectiva de análisis, debemos afirmar, entonces, que no hay efecto, no se puede demostrar brevedad ni economía del lenguaje ni comprobar el tratamiento de la crisis de un asunto único, porque no se sabe de qué trata la pieza. “Alejandrina Abunamoko” no es un cuento; el texto se aproxima, más bien, a un largo poema en prosa.

Cabe resaltar, finalmente, que en *Noche con nieves y amantes* la mayoría de los textos, por no decir todos, poseen las mismas características de las que hablamos anteriormente: muchas metáforas, imágenes, descripciones, divagaciones, finales inconclusos, acciones no organizables. De hecho, el único texto que podría calificarse como cuento es, como ya se dijo, “El bar Le Nauge”; sin embargo, la portada del libro anuncia: *Noche con nieves y amantes (relatos)*.¹⁵

¹⁵ El énfasis es nuestro.

CAPÍTULO IV

Análisis Narratológico

Hemos decidido hacer del análisis narratológico de las obras un capítulo aparte, debido a la complejidad que implica esta sección del estudio. El desmontaje de la estructura y de los narradores de cada cuento nos permitirá escudriñar más minuciosamente las obras. Muchas de las afirmaciones hechas en páginas anteriores quedarán desvirtuadas al someter las piezas a una evaluación de esta naturaleza, en tanto que otras no harán más que ratificarse.

En este punto, nos parece adecuado recapitular algunas consideraciones teóricas desarrolladas en el Capítulo I, las cuales serán manejadas en este Capítulo IV. El análisis que a continuación presentaremos se materializa sobre la base del siguiente fundamento: Un discurso comprende dos dimensiones: una macroestructura que organiza exclusivamente los contenidos, y una superestructura esquemática que ordena las macroproposiciones de ese discurso. Si existe una macroestructura para cada categoría de la superestructura, esto indica que el discurso es completo. Por el contrario, cuando ello no se verifica nos hallamos ante un discurso incompleto (cfr., van Dijk, 1998).

Así mismo, debe aclararse que en este capítulo (IV) la terminología manejada hasta el momento (historia, narrador, episodio, entre otros) vuelve a cambiar de significado; en virtud de que el análisis se torna mucho más profundo dadas las características de los objetos de estudio evaluados.

Conviene establecer de entrada, que esta exploración fue decisiva al momento de responder algunas de las preguntas formuladas a lo largo del trabajo. Además nos permitió constatar, más críticamente, cuánto se acercan o alejan los doce textos seleccionados como *corpus* del concepto canónico de cuento que aquí en esta investigación manejamos.

Arribas: tradición y convenciones

“Al fin sola”

Suceso:

Complicación: Un NP¹ se detiene frente a la foto de una mujer en un kiosco de periódicos.

Resolución: Un NP, después de numerosas reflexiones, continúa su camino lamentando la muerte de Greta Garbo.

Episodio:

Suceso: Un NP detiene su marcha para observar la foto de una mujer. Después de intensas reflexiones, continúa caminando lamentando la pérdida de Greta Garbo.

Marco: No es fácil en este texto hallar marcas definitorias que especifiquen claramente el escenario en el que se desarrolla el cuento; sin embargo, en los dos últimos párrafos podemos encontrar una pista:

Me di cuenta de que por un momento debí haber detenido mi marcha, *y en medio del bullicio del mediodía, el hombre del quiosco me preguntaba con rudeza si iba o no a comprar algún periódico.*

De nuevo arranqué a caminar, *consciente sólo a medias del ajeteo que me rodeaba. Atrás iba quedando el boulevard, el mes de abril y todo el siglo veinte,* mientras yo avanzaba por inercia, abatido, preguntándome si valdría la pena seguir viviendo después de la muerte de Greta Garbo (Arribas, 1993: 15).²

El texto en cursiva indica un escenario en el cual se desarrollan los pensamientos de un NP ante la noticia sobre la muerte de la diva de cine. La mayoría de las descripciones muestran las sensaciones y emociones del NP. Otro escenario que se vislumbra es un estudio de cine en el cual el NP imagina

¹ Las categorizaciones relativas a esta nomenclatura han sido desarrolladas en el Capítulo I.

² El énfasis es nuestro.

haber dirigido a la Garbo. Al tener un suceso y un marco tenemos un episodio y, por ende, una trama.

Historia:

Trama: Se trataría de un NP que en medio de un bullicioso boulevard se detiene a leer, con aflicción, la noticia de que Greta Garbo, la diva del cine, ha muerto.

Evaluación: Al estar el narrador y el focalizador concentrados en un mismo agente, el punto de vista resulta más directo; de hecho, la última frase del texto es una clara intervención del NP en la cual se verifica esta perspectiva. Volvamos a transcribir, como ejemplo, parte de la cita anterior:

De nuevo arranqué a caminar, consciente sólo a medias del ajetreo que me rodeaba. Atrás iban quedando el boulevard, el mes de abril y todo el siglo veinte, mientras yo avanzaba por inercia, abatido, *preguntándome si valdría la pena seguir viviendo después de la muerte de Greta Garbo (ibidem)*.³

En este caso podríamos hablar de evaluación: el narrador opina, da un punto de vista: Greta Garbo es tan importante que no sabe si la vida puede continuar sin ella. Al realizar el esquema del narrador no sólo comprobamos esta afirmación, sino que se hace evidente que el texto está construido sobre la base de un monólogo interior.

Acontecimiento: Un hombre se detiene en un quiosco a observar una noticia.

Percepción: La noticia lo afecta profundamente: “Un escalofrío recorrió mi cuerpo tras el instante que me bastó para comprender la razón de esa fotografía en primera plana” (Arribas, 1993: 13).

Agente: El mismo que observa la foto. “Un agente hablante que nombra el acontecimiento y la percepción” (Bal, 1985: 129)

Con estos elementos construimos la frase:

³ El énfasis es nuestro.

NP (Yo narro [afirmo autobiográficamente para explicar] FP [Yo focalizo] np Yo-p): lo terrible que me hizo sentir la noticia de la muerte de Greta Garbo. En donde la fórmula que indica cómo opera la frase sería:

NPX ([FPXnp] X-p). En la cual:

NPX: Es el narrador personaje, que al no tener un nombre explícito en el texto, y por cuestiones de análisis, llamaremos "X"

FPXnp: Un focalizador personaje, que resulta ser el mismo "X", cuyos objetos de percepción son no perceptibles (np)

X-p: Y un agente, el mismo "X", que ejecuta las acciones.

Tenemos, entonces, un narrador personaje que habla sobre sí mismo, un focalizador interno cuyos objetos de percepción (pensamientos y fantasías) son no perceptibles, y un agente que ejecuta la acción. Tanto el narrador, como el focalizador y el agente se concentran en un mismo sujeto, es decir: NP = FP = P. Para Bal cuando esto ocurre estamos ante un monólogo interior: la focalización es interna puesto que se ofrece "el contenido de lo que experimenta el personaje" (Bal, 1985: 111). En estas ocasiones en que los agentes coinciden, se le presenta al lector una visión lo más directa posible; cuando los agentes no se pueden aislar entonces "la focalización pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula" (Bal, 1985: 110).

El focalizador ve todos los elementos y allí se da el proceso de interpretación y, obviamente, una opinión. Aquí es donde cabe hallar las evaluaciones en un texto aun cuando un narrador no haga intervenciones explícitas. El hecho de cómo se presentan las cosas y de cómo el focalizador interpreta cada elemento, le da una visión especial a la historia, le da "esa visión" y no otra que será finalmente la que el narrador desea comunicar. En el caso específico de "Al fin sola" la manera como se trabaja la focalización, es

una focalización interna, y la forma como se muestran los objetos focalizados hacen que el punto de vista del narrador llegue claramente al lector y especifica lo importante que es para este cinéfilo la participación de la Garbo en el cine; con lo cual se corrobora, la afirmación hecha al inicio del análisis del narrador, el cual efectivamente, interviene para dar su opinión. Por lo que sí existe la categoría de la evaluación.

Una trama y una evaluación conforman una historia, sin embargo, y esto va ocurrir en la mayoría de los cuentos del *corpus*, la moraleja es una categoría difícil de precisar. “Al fin sola” no es un cuento que intente transmitir una enseñanza, sino más bien un punto de vista, una forma específica de percepción de la realidad.

Al no existir moraleja no se completa la superestructura canónica en este cuento. Asumimos entonces que, por ser el esquema de la superestructura un proceso que trabaja por medio de la concatenación (una cosa produce la otra), al no existir una de las categorías no hay cuento canónico. De hecho, apoyándonos en Bal, probablemente sea difícil asumir este cuento como una fábula puesto que aunque existe un narrador hay muy poca narración, la mayor parte del texto está concentrado en la focalización. De esta forma comprendemos que el texto quiere hacernos ver la importancia de la Garbo y no que un agente se detiene a mirar una foto, que es para nosotros la acción, el acontecimiento. No existe en este texto una descripción de acciones, sino más bien una descripción de una situación emocional con final abierto. Desde el punto de vista de la superestructura canónica, este texto carecería de lo que debería ser la estructura global de un cuento canónico; sin embargo no deja de contar con un núcleo narrativo, por ello “Al fin sola” es para nosotros un cuento lírico y no canónico.

“La llama del amor”

En análisis anteriores hicimos una división de este texto en historia marco e historia profunda. Ahora lo trabajaremos con base en los “Niveles de la

narración” desarrollados por Mieke Bal. Por ello, lo que antes denominamos historia marco en adelante será la fábula básica; en tanto que aquello que llamamos historia profunda se convierte en texto intercalado.

Recordemos que Bal propone las “relaciones entre textos básicos e intercalados”, lo cual se refiere a una interferencia textual. Este texto intercalado puede ser narrativo o no y establece diferentes vínculos con la fábula básica. Estudiaremos, entonces, la fábula básica y el texto intercalado, respectivamente, de forma de establecer la superestructura de ambas instancias, para luego construir la estructura global.

Fábula básica:

Suceso:

Complicación: Se dañan el segundo y tercer rollo de la película “La llama del amor” proyectada en el cine club.

Resolución: Sin embargo, la película termina de proyectarse.

Episodio:

Suceso: Transmisión interrumpida de la película “La llama del amor” en el cine club.

Marco: La orientación o la descripción de escenario y personajes se mantiene a lo largo la fábula básica. La primera parte del texto, antes de la proyección de la película, está dirigida a ubicar al lector en la situación:

Sólo nueve personas esperan el inicio de la función esa noche en la pequeña salita del cine-club. *Se escuchan únicamente las fuertes eses del cuchicheo español y el crujir de la bolsa de papas fritas que come distraídamente una muchacha de aspecto andrógino, muy alta, con lentes, pecosa y con larga cola de caballo rubia. Los chilenos del fondo guardan silencio* (Arribas, 1993: 47).⁴

Vemos cómo el escenario se describe por medio de comentarios no narrativos. De esta forma se explica quién es Jean-Paul (un hombre de

⁴ El énfasis es nuestro.

acento francés) director de la sala; qué película se va a proyectar, así como los datos del film (actores, fecha). Esta descripción de la sala, los comportamientos de los cine-videntes y la transmisión de la película se mantendrá en todo el texto. Es por ello que el marco u orientación, lo que van Dijk llama introducción, no está restringido sólo al principio del relato. Recordemos que para este teórico las restricciones superestructurales no operan en el micro nivel, sino en el macro nivel, es decir:

Restringen únicamente el sentido global de aquellos fragmentos del discurso que caigan dentro de una categoría narrativa. La introducción de un cuento puede consistir en una larga descripción de una situación, pero es sólo globalmente donde opera la restricción según la cual la introducción debe ser la descripción de un estado de algún tipo. En otras palabras, la superestructura sólo organiza el texto por medio de su macroestructura; el contenido de las categorías superestructurales debe consistir en macroestructuras (van Dijk, 1998: 54).

Es así como los fragmentos del discurso que se refieren a la situación de la sala son restringidos por la categoría del marco. Así pues el episodio de la fábula básica consiste en los pormenores de la proyección de “La llama del amor”.

Tenemos entonces un episodio, lo cual significa que hay también una trama. Veamos ahora si se halla presente la categoría de la historia:⁵

Historia:

Trama: En un cine club se proyecta la película muda “La llama del amor”. Asisten nueve personas. El filme comienza, pero se interrumpe porque el segundo rollo no fue enviado desde Caracas. Hay una segunda interrupción porque el tercer rollo se quema. El cuarto y último rollo se inicia en la mitad. La película concluye y el narrador sale de la sala y toma un taxi.⁶

⁵ Recordemos que aquí los términos historia, episodio y fábula son manejados desde la perspectiva narratológica (van Dijk, Bal, Sánchez, Barrera). Vid supra Capítulo I.

⁶ Es importante observar este aparente final abierto de la pieza: la proyección termina, lo cual resulta una resolución clara. Sin embargo, la salida del narrador no debe tomarse como final debido a que eso no es la consecuencia de una complicación anterior; lo sería si el narrador hubiera tenido dificultades para llegar a la película, pero eso no sucede. La presencia del

Evaluación: El narrador interviene para comentar la situación de la sala y las distintas reacciones de los espectadores frente a la interrumpida proyección de la “La llama del amor”:

Fundido a negro.

La sala queda a oscuras.

Un momento después se encienden las luces. *La alemana está dando cuenta de una bolsita de maní salado. Los chilenos ponen cara de fastidio. Se oyen voces desde la cabina del proyccionista. Finalmente Jean-Paul se adelanta y se pone al frente de la sala.*

(...)

La pantalla se inflama.

Literalmente. Acaba de quemarse el tercer rollo.

Se encienden las luces. *Los chilenos se miran entre sí, se levantan y se marchan. La alemana abre una bolsa de gomitas. Desde la cabina de proyección oímos unos ruiditos, y luego, el sonido de algo que cae al suelo. Jean-Paul sale de la oficina y se dirige a la cabina, desde donde se escuchan ahora fuertes martillazos. El señor español mira el reloj y sisea algo a su mujer. Un hombre gordo que estaba sentado hacia atrás y que dormía desde el principio del primer rollo se despierta con los martillazos. Desde la cabina nos llegan voces contenidas, que poco a poco van convirtiéndose en gritos (Arribas, 1993: 57, 58).⁷*

Si hay trama y evaluación, hay historia. Esta es una pequeña anécdota sobre cómo se proyectó en un cine club una película muda. Sin embargo, esta fábula básica tiene, realmente, como función delimitar al texto intercalado.⁸

Pasemos al análisis del narrador en el cual podremos verificar cómo la acción focalizadora del agente que enuncia, así como sus intervenciones, revelan las marcas del discurso que prueban la presencia de la categoría de la evaluación.

Acontecimiento: Proyección de la película “La llama del amor”

narrador y su salida del cine club no se pueden considerar un suceso, sino más bien como el elemento que produce la evaluación de la fábula básica y del texto intercalado y que, simultáneamente, funciona, en primer lugar, como conector de ambas instancias y, en segundo lugar, genera la ironía que posee el cuento.

⁷ El énfasis es nuestro.

⁸ Este análisis narratológico de “La llama del amor” ratifica lo que demostramos en el Capítulo III, apartado “Análisis teórico del *corpus*” (pp. 87) sobre la brevedad en esta pieza.

Percepción: Proviene de un narrador personaje perceptible, quien con sus intervenciones se burla de la mala transmisión de la película.⁹

Agente: Un narrador personaje perceptible que nombra los acontecimientos y la percepción.

La frase quedaría de la siguiente forma:

NP (Yo narro: [afirmo autobiográficamente] FP [Yo focalizo]-p Espectadores-p): para explicar lo engorroso de la transmisión de la película “La llama del amor”. La fórmula que indica cómo opera la frase sería:

NP-p(e) FP-p(e) E-p. En la cual:

NP-p(e): Un narrador personaje perceptible que resulta ser uno de los espectadores de la película; de allí que en la fórmula se designe con una “e” minúscula.

FP-p(e): Un focalizador personaje, cuyo objeto de focalización es perceptible, y que resulta ser el mismo espectador que narra los acontecimientos (e).

E-p: Los espectadores de la sala son los personajes que ejecutan las acciones.

Es decir, hay un narrador personaje que no habla específicamente sobre sí mismo, pero que sin embargo, nos cuenta sobre algo de lo cual fue testigo y

⁹ La percepción es del mismo NP. Éste nos relata su experiencia sobre una película tonta y mal proyectada en un cine club. De ahí todas las acotaciones hechas con adjetivos y adverbios, por ejemplo: “por lo cual Jean-Paul, *gentilmente*, nos tapa los títulos de crédito”. También: “Una pareja de bailarines flamencos zapatea sobre una mesa con singular *ineptitud*”; o: “Terminan el numerito de los bailarines y todos, inexplicablemente, *aplauden*”; o el momento en el que en la película comienza a sonar “el bolero” el narrador acota: “Empiezan a tocar algo, que *obviamente* no escuchamos” (Arribas, 1993: 48, 53, 54) Es obvio que el adverbio “gentilmente” es irónico y expresa, con sutileza, que Jean-Paul, el director, interrumpe la visión de los espectadores. En la segunda cita observamos que “inexplicablemente” es una alusión irónica al baile que se hace en la película. En el tercer ejemplo, “obviamente” es también un comentario irónico pues se trata de una película muda. Estamos ante una marca de la evaluación. Así continúan las intervenciones del narrador, bien refiriéndose a los espectadores o a la película misma.

partícipe, y que gracias a ciertas marcas del discurso y el párrafo final del texto, comprobamos que se trata de un narrador personaje:

Sale Jean-Paul de la oficina adyacente, desde donde oímos el repicar de un teléfono que nadie responde y el teclear de una máquina de escribir...

(...)

Concluido el baile, aplausos de la concurrencia, excepto Serrano, que escupe el habano y lo pisotea en un acceso de ira. Corte. *Estamos* en un jardín iluminado por la luz de la luna...

(...)

Desde la cabina *nos* llegan voces contenidas, que poco a poco van convirtiéndose en gritos...

(...)

Nuestro héroe sale de la cabaña y ve a Serrano alejarse a galope tendido. Da un silbido con los dedos metidos en la boca (silbido que, como es lógico, tampoco *escuchamos*) (Arribas, 1993: 47, 55-56, 58, 61).¹⁰

Y el final del texto (el cual ya ha sido citado en el apartado “Análisis Teórico del *corpus*”, Capítulo III, pp.88); acaba por comprobar a este narrador personaje:

Salgo a la calle. Llueve. *Abro mi* paraguas. Hoy no hay nadie conocido con carro que *me* dé la cola. *Camino* hacia la parada de taxis. *Me acompaña* el rostro incomparable de la joven Dolores del Río (Arribas, 1993: 63).¹¹

Las marcas señaladas en este pasaje revelan que en efecto, el NP está hablando sobre sí mismo. A este narrador personaje lo demarcamos con la letra “e” por ser uno de los espectadores de la película. Por otro lado, tenemos una focalización interna proveniente de un focalizador personaje quien es, así mismo, ese “espectador” (e): el narrador personaje. Finalmente, los actores o personajes son los espectadores de la sala del cine club.

¹⁰ El énfasis es nuestro.

¹¹ El énfasis es nuestro.

El objeto de focalización es la proyección de la película en la sala, lo cual indica que se trata de un objeto perceptible. Además, la focalización interna, gracias a las intervenciones del narrador personaje, comprueba no solamente la presencia de la categoría de la evaluación en la superestructura de la fábula básica, sino también el punto de vista del narrador.

Narración:

Como ya lo indicamos, la categoría de la narración se completa al fusionarse con la moraleja, pero sabemos que las moralejas en estos cuentos pueden ser difíciles de hallar, ya que la intención de los autores no es transmitir una enseñanza sino comunicarnos un punto de vista. Basándonos en van Dijk, Barrera y Sánchez concluimos que estamos ante un cuento, puesto que posee el núcleo básico de la narración: complicación y resolución. Sin embargo, al faltar una de las categorías de la superestructura puede afirmarse que la fábula básica no posee una estructura de cuento canónico.

Pasemos ahora a descifrar el texto intercalado, el cual pertenece al argumento de la película “La llama del amor”.

Suceso:

Complicación: Rosita y Rodolfo se aman y desean estar juntos, pero Don Serrano se opone y rapta a Rosita, alejando con ello la posibilidad de matrimonio entre los personajes.

Resolución: Rodolfo, con la ayuda de otros personajes, logra rescatar a Rosita de las manos de Don Serrano y se casan.

Episodio:

Suceso: Rosita y Rodolfo quieren estar juntos, pero Don Serrano se opone a esta unión raptando a Rosita; sin embargo Rodolfo logra rescatar a su amada, para luego casarse con ella.

Marco: El marco lo constituye toda la primera parte de la película en la cual se detalla en qué lugar se sitúa la historia, quién es Rosita, quién es Rodolfo, quién es Don Serrano, cómo se conocen y qué tipo de relaciones mantienen; así también se describen los rasgos físicos (fisonomía, vestuario) y los gestos propios usados por los actores del cine mudo.

El suceso y el marco descritos conforman un episodio claro, por lo que, siguiendo los parámetros de la superestructura, se concluye que existe una trama.

Historia:

Trama: En un pueblo llamado San Domingo vivía una joven llamada Rosita que era vendedora de flores. Un día llegó al pueblo un joven acaudalado llamado Rodolfo, quien se enamoró inmediatamente de la joven. Rosita le correspondió, pero en el pueblo vivía también un hombre llamado Don Serrano quien deseaba que Rosita fuese suya, por lo que aprovechando la dispersión natural de la feria de San Domingo rapta a la chica. Un indiecito, amigo de Rodolfo, se da cuenta de la acción de Don Serrano y le avisa al protagonista, quien con ayuda de la policía rescata a Rosita. Don Serrano muere. Rodolfo y Rosita se casan.

Evaluación: Encontramos que a lo largo del relato se dan intervenciones del narrador. Las mismas se refieren a la película. En tanto espectador del film este narrador hace comentarios sobre éste, como por ejemplo en el pasaje en el cual se baila el bolero:

Empiezan a tocar algo, *que obviamente no escuchamos* y doña Rosario hace un gesto escandalizado, abanicándose con rapidez...

(...)

Bailan una versión sumamente libre del fulano bolero, que viene a resultar una suerte de tango fandagueado (Arribas, 1993: 54, 55).

O cuando aparece el indiecito ayudante de Rodolfo:

Un indiecito, *que de haber visto el segundo y tercer rollos, probablemente sabríamos quién es*, mira toda la escena con asombro a través de una ventana (*ibidem*: 58).¹²

Estos fragmentos de discurso no narrativo están restringidos por la categoría de la evaluación. Nuevamente, nos apoyaremos en el análisis del narrador para determinar cómo la focalización interna y el NE no sólo son determinantes para el hallazgo de la categoría de la evaluación, sino que también se comprueba el hilo conductor que une a la fábula básica y al texto intercalado.

Acontecimiento: Rosita y Rodolfo desean estar juntos pero Don Serrano se opone a dicha unión. Rodolfo rescata a su amada y se casa con ella.

Percepción: Un espectador (NE) que se burla de la película.

Agente: El NE que se hace perceptible (el espectador). La frase sería:

NE (Yo narro: [declaro como testigo:] FP[Yo focalizo]-p Rodolfo y Rosita-p): cómo Rosita y Rodolfo luchan por su amor. En donde la fórmula que indica cómo opera la frase sería:

NE-p(e) FP-p(e) Rodolfo y Rosita-p. En la cual:

NE-p(e): Es un narrador externo perceptible que es el espectador.

FP-p(e): Es un focalizador personaje perceptible que resulta ser el mismo espectador.

Rodolfo y Rosita-p: Los agentes que ejecutan la acción.

¹² El énfasis es nuestro.

Es decir, observamos a un “espectador” que funge como narrador externo, como testigo, el cual se hace perceptible por medio de sus intervenciones. La focalización interna del texto viene dada por el mismo “espectador” y su objeto de focalización es claramente perceptible, puesto que se trata de la película. Rodolfo y Rosita fungen como los actantes o personajes del texto.

La conexión entre la fábula básica y el texto intercalado la conseguimos en el NE-p(e). Este narrador externo es a su vez espectador de la película, lo cual le permite comunicarnos su punto de vista tanto de la situación de la sala como de los hechos de la película. Es este mismo espectador quien focaliza y por lo tanto evalúa ambos textos (la fábula básica y el texto intercalado). La focalización interna une ambos discursos en la categoría de la evaluación. Este narrador externo, es decir, este espectador sin nombre, es el hilo conductor del cuento. Por otra parte, es necesario hacer notar el uso de la misma fórmula estructural narrativa en los dos textos, con la diferencia de que en la superestructura del texto intercalado es factible hallar una moraleja, ya que dicha historia es convencional. Por último, debemos señalar que en el texto intercalado surgen diferentes cambios de niveles de narración, gracias a que el narrador externo cede su voz a otros personajes en los recuadros de diálogo que están en inglés.

Narración:

La categoría denominada moraleja no se encuentra en este texto como una marca explícita del discurso. Ésta quizá podría hallarse tácitamente; más aún, en muchos cuentos acaso se requiera un poco de la especulación por parte del lector para precisarla. Por ejemplo, no existe en “La llama del amor” una acotación que indique qué enseñanzas o qué aprendizajes debe tomar el lector de esa historia (marca clásica en los cuentos infantiles tradicionales y

sobre todo en las fábulas¹³). Sin embargo, el hecho de que Rosita y Rodolfo puedan finalmente estar unidos y Don Serrano muera nos remite a las máximas clásicas “el bien triunfa sobre el mal” o “el amor todo lo puede”. Así pues, hemos dado una lectura especulativa de lo que creemos podría ser restringido por la moraleja en este relato.

De esta manera tenemos finalmente una narración. Barrera (1995) asevera que cada una de estas categorías estructurales del relato están, de alguna manera, marcadas gramaticalmente en el nivel de las oraciones y coloca como ejemplo las marcas clásicas del relato canónico: "Había una vez...", "Un día sucedió que...", "Entonces", "Pero...", "Y finalmente..." Ahora reescribiremos “La llama del amor” utilizando las marcas mencionadas por Barrera, como prueba del carácter canónico de este cuento:

Había una vez una hermosa y humilde joven llamada Rosita que vivía en el pueblo San Domingo. Un día sucedió que llegó al pueblo un rico y apuesto caballero llamado Rodolfo y se enamoraron. Entonces, Don Serrano, un hombre malo, quería a Rosita a la fuerza y la raptó; pero el indiecito amigo de Rodolfo, que vio todo, le avisa a éste, quien rescata a Rosita. Finalmente, Don Serrano muere; Rosita y Rodolfo se casan y son felices por siempre.

Como lo afirma Gérard Genette, la narratología es un sistema de análisis teórico “que no tiene nada que ver con una filosofía general, sino que se distingue, en el mejor de los casos, por su *respeto a los mecanismos del texto*” (Genette, 1998: 10). Apoyando esta idea, la estructura de la “La llama del amor” sería la siguiente: una introducción que funciona para los dos textos (fábula básica y texto intercalado); dos episodios (el de la fábula básica y el del texto intercalado): esto conforma una trama construida con base en la evaluación, narración y focalización interna, elementos conectores y coordinadores de los dos textos (fábula y texto intercalado). Uno de los elementos más importantes al comprobar la unidad del texto, la hallamos en el espectador que funge como NP

¹³ En este caso específico el uso del término fábula lo hacemos en el sentido de “género narrativo-didáctico (...) de breve extensión y fines ejemplarizantes [que] puede llevar, como apólogo, una moraleja o resumen final” (Platas Tasende, 2000: 305); y no como término narratológico.

de la fábula básica y que a su vez se manifiesta como el NE del texto intercalado (coherencia pragmática)

En fin, “La llama del amor” resulta un cuento con una marcada tendencia hacia lo canónico muy a pesar de su mecanismo estructural, puesto que funciona bajo los parámetros de la superestructura.

“El ciudadano Parks”:

En “El ciudadano Parks”, Arribas retoma el uso de textos básicos e intercalados tal y como lo hizo en la “La llama del amor”, pero de una forma distinta, pues, esta vez nos hallamos ante dos fábulas: una básica y una intercalada explicativa, en donde la última tiene la función, y valga la redundancia, de explicar a la fábula básica.

Según Bal, el lector determina cuál de los dos textos es más importante. El ejemplo que usa para definir este tipo de relaciones es el de una muchacha que no se puede casar porque en su pasado tuvo un mal momento con un hombre, situación que aún no ha logrado superar. Contar esa situación pasada se convierte en la fábula intercalada que explica y determina a la fábula básica. En el caso de "El ciudadano Parks" la relación entre la fábula intercalada y la fábula básica quizás sea algo más que explicativa, porque no sólo interviene en el curso de los acontecimientos, sino también en su final, ya que nos hace comprender la personalidad de Owen.

Analizaremos por separado ambas instancias narrativas. Una será llamada fábula básica y la otra fábula intercalada explicativa, ésta última podría ser parte de la categoría de la introducción de la fábula básica.

Fábula intercalada explicativa:

Suceso:

Complicación: La señora Parks sale a dar un paseo después de muchos años de encierro y justo ese día se anuncia por radio una invasión de marcianos.

Resolución: La noticia genera pánico y caos en las calles de Nueva Jersey. En medio del desorden, la señora Parks cae al suelo.

Episodio:

Suceso: La señora Parks choca con un hidrante y cae al suelo como consecuencia de una noticia transmitida por radio sobre una invasión marciana, la cual creó una turbamulta.

Marco: Esta fábula intercalada que se desarrolla en el apartado 2 del “El ciudadano Parks”, describe claramente la personalidad tanto de la señora Parks como la de su hijo. Cuando el NE nos comenta:

Desde que su marido se suicidara tras arruinarse en la bolsa en 1929, las señora Parks se había obstinado en un encierro absoluto. Hacía nueve años que se negaba sistemáticamente a poner un pie en la calle, a pesar de todos los razonamientos que, a través de los años, Owen [su hijo] había esgrimido en contra de aquel malsano y absurdo enclaustramiento. Sólo había salido en una oportunidad, y fue en 1933, cuando había ido con él al banco para hablar con el señor Higgins (...) para que le diera un empleo, cosa que consiguió (Arribas, 1993: 88).

Se comprende, entonces, lo significativo de la salida de la señora Parks aquella tarde y más aún la mala suerte que tuvo: gracias a los apartados siguientes nos enteramos de que esa noche Orson Welles realiza su famosa transmisión radial con base en una adaptación de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells . El “efecto” producido por la “travesura” de Welles lo conocemos, en tanto lectores, gracias a la categoría de la orientación o introducción, en la que el narrador se dedica a ubicar el marco. Las marcas se encuentran fácilmente, de forma tal que podemos comprender la relación de Owen con su

madre, la culpabilidad del mismo y el por qué éste acepta la petición de aquélla de vengarla.

Es importante notar que esta fábula intercalada no sólo cuenta con su propio marco, sino que dentro de la historia global conforma el marco u orientación que explica el relato como unidad.

Finalmente, tenemos en el apartado 2 un episodio, (conformado por una introducción, una complicación y una resolución), el cual desempeña, además, el importante papel de fábula intercalada explicativa.

Fábula básica:

Suceso:

Complicación: La señora Parks le pide a su hijo que mate a Orson Welles en venganza por lo ocurrido aquella noche. Owens promete a su madre vengarla.

Resolución: Owens llega al rodaje de “El ciudadano Kane” con intenciones de matar a Welles, pero no consigue hacerlo.

Episodio:

Suceso: Owens Parks sale de Nueva Jersey a Los Ángeles con el fin de vengar a su madre y no lo consigue.

Marco: Todo el apartado 1 del cuento se debe restringir a la categoría de la introducción, así como el apartado 2 (la fábula intercalada explicativa) también forma parte de la introducción, en tanto que informa al lector sobre el tipo de relación entre Owen y su madre y la salud de la señora; constituyéndose así en la base para la comprensión de la complicación de la fábula básica. Estos dos apartados nos ubican en la situación y contexto en el cual van a transcurrir los acontecimientos.

En ocasiones podría pensarse que el apartado 2 constituye la verdadera categoría de complicación, pues es este pasado irresoluto lo que genera la resolución de la fábula básica. Sin embargo, el foco del cuento se concentra en

la personalidad y actitud de Owen, por lo que lo relevante de la historia no sería la petición de venganza de la señora Parks, sino la reacción de Owen ante ese hecho, y lo que finalmente consigue. Así, el apartado 2 sería la orientación que hace al lector comprender y valorar las reacciones de Owen ante la vida, es sólo una aclaratoria del pasado que hace más significativa la actitud general de Owen en el presente.

“El ciudadano Parks” posee, entonces, dos episodios y, en consecuencia, una trama.

Historia:

Trama: Después de nueve años de encierro la señora Parks decide salir a dar un paseo. Su hijo Owen, muy sorprendido ante la decisión de su madre, permite con agrado que lo haga. Mientras tanto él se queda en casa dándose un baño. En ese momento Orson Welles hace una broma por radio y dice que hay una invasión marciana en la Tierra, lo cual genera una situación de pánico en la ciudad. Las personas corren de un lado a otro, la señora Parks cae al suelo tropezándose con un hidrante. Owen no puede hacer nada por ella aunque está muy cerca observando el acontecimiento. La madre queda inválida.

Muchos años después, Owen continúa cargando con la culpa de la incapacidad de su madre. Entonces una noche la señora Parks le pide a su hijo que en venganza mate a Orson Welles. Owen acepta y va a Los Ángeles, para ejecutar la promesa hecha, pero no lo logra. No obstante, decide quedarse en Los Ángeles y olvidar a su madre. Owen muere fracasado y solo.

Evaluación: En “El ciudadano Parks” hay ciertas marcas que pueden restringirse a la categoría de la evaluación. Éstas serían las alusiones a la monótona vida de Parks, ya que las estimamos como intervenciones del narrador: “*Como todos los días*, Owen abre la puerta de su casa” (Arribas, 1993: 83); o:

Su vida es muy simple y rutinaria. Toma todos los días el tren para Nueva York, trabaja de nueve a cinco, con un breve receso al mediodía, durante el cual almuerza en un local de

comidas rápidas –*el mismo desde hace seis años*- y cuando sale del banco por la tarde, toma el tren de vuelta para Nueva Jersey (*ibidem*: 85).¹⁴

Sin embargo, creemos que la evaluación recae en el apartado 5 del texto, el cual está dedicado exclusivamente a proporcionar un balance final de la vida de Owen. Una especie de epílogo que invita al lector a reflexionar sobre este ciudadano de Nueva Jersey. El narrador nos dice:

Aquel día en la RKO cambió su vida. Al no haber podido cumplir con su misión se sentía incapaz de presentarse de nuevo ante su madre. *Así que optó por la solución más sencilla: dejar las cosas así (...)* Su vida ahora es tan monótona y simple como en los tiempos en que vivía con su madre (Arribas, 1993: 100-101).¹⁵

El último párrafo de este apartado, es decir, el final del cuento, es una evaluación sobre la vida de Owen. Analicemos al narrador según el esquema de Mieke Bal:

Acontecimiento: Owen fracasa en vengar a su madre.

Percepción: Es cambiante. Hasta el apartado 3 la percepción la recibimos en buena parte a través del punto de vista de la señora Parks. Pero en los apartados 4 y 5, sobre todo en este último, la percepción la recibimos de un FE-p (focalizador externo perceptible). Esto se ve claramente en el siguiente pasaje:

Las muy contadas visitas que recibe [Owen], lo más probable es que lo encuentren sentado frente al televisor, sus arrugadas y temblorosas manos aferradas al control remoto, echando la cinta adelante y atrás una y otra vez para pasar por el punto de *El ciudadano Kane* en el que debió estar el único primer plano de su filmografía, y que, para su desdicha, Robert Wise botó al cesto en la sala de montaje allá por el año 1941 (Arribas, 1993: 101).

Agente: Un NE-p (narrador externo perceptible).

¹⁴ El énfasis es nuestro.

¹⁵ El énfasis es nuestro.

Con estos elementos construiríamos dos frases. La primera sería:

NE (Yo narro:[afirmo como testigo]-p [La señora Parks focaliza]-p Owen-p) para decir que: Owen fracasa en la venganza. En donde la fórmula que explica cómo opera la frase es:

NE-p (FP-p Sra. Parks) Owen-p. En la cual:

NE-p: Es un narrador externo perceptible.

FP-p Sra. Parks: Focalizador personaje perceptible que es la Sra. Parks.

Owen-p: el personaje que ejecuta las acciones.

Observamos aquí a un narrador externo que cuenta y que es perceptible, conoce los aspectos íntimos de ambos personajes, nunca les confiere la voz narradora a ninguno de ellos. La fábula nos llega a través de él. Hasta el apartado 3 la percepción la recibimos de un focalizador personaje: la madre; gracias a su voz construimos a Owen. Aquí el actante es el propio Owen.

La segunda frase sería:

NE (Yo narro: [afirmo como testigo]-p [Focalizador externo]-p Owen-p) para decir que: Owen fracasa en concretar la venganza y en la vida. En donde la fórmula que indica cómo opera la frase es:

NE-p (FE-p) Owen-p. En la cual:

NE-p: Es un narrador externo perceptible.

FE-p: Es un focalizador externo perceptible.

Owen-p: Owen es el personaje que ejecuta las acciones.

A partir del apartado 4, es decir, una vez que Owen llega a Los Ángeles, la percepción la recibimos de un focalizador externo. Notemos que la idea de Owen como fracasado, ya sea en la perspectiva de la Sra. Parks o en la del focalizador externo, se mantiene a lo largo del relato. Esto se constituye en la verdadera categoría de evaluación, porque nos brinda un único punto de vista sobre la vida del personaje. Las combinaciones entre el ente focalizador y el objeto focalizado siempre nos dirá algo sobre el focalizador mismo, por lo que cabe preguntarse por qué se eligen ciertos eventos de la vida de Owen y no otros. La respuesta es obvia: esos eventos indican aquello que el narrador desea que se sepa sobre la vida de este personaje. El focalizador está muy interesado en mostrarnos el fracaso y no otra cosa, es decir, su evaluación sobre Owen: su opinión y punto de vista.

Observemos cómo último párrafo del cuento está conformado por macroproposiciones estáticas.¹⁶ Es decir, los verbos sobre los que se construye dicho párrafo denotan una situación o estado más que una acción. En tal sentido, el narrador nos describe esa situación con el propósito de que el lector *evalúe* la vida de Owen, lo cual es, a su vez, el efecto del cuento. El narrador quiere demostrarnos cómo Owen Parks desperdició su vida.

Según lo hemos visto, una trama y una evaluación hacen una historia. Sin embargo, para concretar la narración nos hace falta la categoría de la moraleja, la cual es difícil de establecer. Owen es un antihéroe, pero en nuestros días determinar que un antihéroe sea bueno o malo, depende del juicio del lector.

Ahora bien, observa Barrera que en el caso de la novela puede haber varias complicaciones y resoluciones en diferentes niveles de la superestructura, pero que el mecanismo de la superestructura que aquí manejamos es más aplicable a narraciones breves (cfr., Barrera, 1995). No obstante, este cuento de Arribas posee dos niveles de superestructura a las

¹⁶ Barrera, siguiendo a van Dijk, hace una división de las macroproposiciones en dinámicas y estáticas. Las dinámicas se refieren a las acciones que componen la trama, las cuales se hallan conformadas por un verbo que denota acción; las estáticas o descriptivas están constituidas por un verbo que denota un estado o una situación.

cuales denominaremos, para efecto de este estudio: “la caída de la señora Parks” y “la venganza de Owen”, niveles que no afectan, sin embargo, la brevedad del cuento.

Nótese, como ya se dijo, que no se trata de una fábula básica y de un texto intercalado, como en el caso de “La llama del amor”. Si en el “El ciudadano Parks” el apartado 2 funcionara como el 1 y viceversa, el cuento sería perfectamente lineal y cronológico; por el contrario, el episodio de la caída de la señora Parks no es un marco, resulta, más bien, una parte de la historia global: es la fábula intercalada explicativa que explica la fábula básica.

De tal modo, pues, que la narración (en tanto categoría narrativa) de este cuento funciona de la siguiente manera: una introducción que describe la caída de la señora Parks, la relación tirante entre madre e hijo y el sentimiento de culpabilidad que recae en Owen. Una complicación conformada por la petición de venganza de la señora Parks, una resolución fundada en el intento frustrado de asesinato que Owen ejercería contra Orson Welles, una evaluación expuesta por el apartado 5 (el epílogo de la historia) y una moraleja, la cual, no siendo esto una fábula ni un cuento de hadas, queda entonces a juicio del lector.

“El ciudadano Parks”, como hemos visto, tiene tendencia a ser un cuento canónico y un discurso completo.¹⁷

Ávila: una palabra vale más que mil acciones

“Coup de théâtre”

A medida que profundizamos en los análisis se ha hecho evidente que de los doce cuentos seleccionados sólo algunos pueden clasificarse, en rigor, como cuentos canónicos. En el caso específico de Gustavo Ávila encontramos que dos de sus textos no pueden ser estudiados bajo los patrones de la superestructura.

¹⁷ Aclararemos que cuando se habla de un discurso completo nos referimos a la presencia de todas las categorías de la superestructura canónica del cuento, según los parámetros aquí manejados.

En “Coup de théâtre” resulta sumamente complicado determinar un suceso. Luego de la descripción del hombre y su ubicación en el contexto, el personaje Alberto Sabre coloca un objeto metálico a la altura de su sien, pero no hay acciones consecutivas ni consecuentes que indiquen un suceso. Las tres páginas que ocupa el *cuento* pueden encerrarse en la categoría de introducción y sólo hacia el final del texto comienza la complicación, pero justo allí acaba la pieza. El lector no puede saber si el objeto era una pistola y si efectivamente el doctor se suicida. Así, la resolución es abierta, la elabora el receptor. Hay, entonces, la posibilidad de diversas historias; sin embargo, muy a pesar de que la mayoría elija que el doctor acaba con su vida, este desenlace no deja de ser una especulación.

Este *cuento*, que antes habíamos clasificado como lírico, manifiesta ahora una categoría de resolución abierta. Recordemos que en narrativa el núcleo elemental de la narración es el «suceso», el cual se halla formado por una complicación y una resolución; en “Coup de théâtre” estamos ante un cuento no canónico, de discurso incompleto; en rigor: este texto no es ni siquiera un cuento.¹⁸

En cuanto al agente que narra las acciones, es decir, a la voz narradora, la pieza carece de tal elemento, ya que aquí la función descriptiva supera con creces a la función narrativa.

Según Bal (1985), las partes descriptivas en un texto narrativo interrumpen el curso de las acciones. Para esta teórico la descripción es un fragmento del texto dedicado a adjudicarle características a los objetos.

Por su parte, Sánchez (1992) confirma, respecto a la descripción, la tesis de Bal: se trata de pasajes dedicados a atribuir rasgos a cosas y objetos, generalmente para calificarlos.

En “Coup de théâtre” hay una voz externa al texto (que no se puede catalogar de narrador), la cual parece proceder de un espectador que mira y transmite lo que ve. La descripción, por tanto, es visual y rebasa completamente

¹⁸ Esto significa que el texto analizado no posee todas las categorías de la superestructura canónica.

lo que pudiera haber llegado a ser una acción. Esto hace que el texto parezca distante y objetivo.

Sánchez (1992) adjudica a la descripción un carácter mimético, esto es, la representación de una realidad que imita al mundo real. En “Coup de théâtre” encontramos un agente externo¹⁹ que observa una escena de teatro y la describe minuciosamente en tanto imagen visual; no obstante, en ningún momento dicho agente narra una sucesión de acontecimientos.

Este texto resulta, en fin, un discurso descriptivo con un focalizador externo, por lo tanto, no cumple con los parámetros de cuento canónico manejados en esta investigación. En fin, no es, como dijimos, un cuento.

“Construyendo el cuento”

Nuestra tesis ha sido burlada. “Construyendo el cuento” es un texto que se proclama como el anti-cuento. Es un discurso que tiende más al ensayo que al relato. El autor se burla de las convenciones teóricas en torno al cuento. Divide la pieza en cuatro partes: el «planeamiento», el cual analogaremos con la categoría de la «introducción»; un «nudo», que para nosotros cabe dentro de la «complicación»; un «desenlace», que sería la «resolución»; y un «epílogo», que funciona como «moraleja».

De inmediato salta la pregunta: ¿cómo afirmar que “Construyendo el cuento” no es narración si en él las categorías de la superestructura canónica se hallan completas? La respuesta debe buscarse en la coherencia.

En un análisis anterior de este texto reunimos las diferentes acciones englobadas en cada sección del *cuento*; inclusive verificamos que en el «Nudo» las acciones están enumeradas, pero se trata de acciones aisladas que no permiten elaborar un hilo conductor: no se puede construir una macroacción que englobe los diversos eventos del discurso. Aquí es pertinente recordar las

¹⁹ El hecho de que no exista una voz narradora no implica que no exista una focalización. En este caso se trata de un focalizador externo. Quien percibe la escena se encuentra fuera del texto.

precisiones de Sánchez (1992) relativas a la coherencia condicional propia del discurso narrativo.

En este texto las acciones no se suceden por causa y efecto: una acción no es consecuencia de la otra y los cambios continuos de referentes extravían al lector al momento de intentar construir una historia que no existe. En el “Planteamiento” se hallaron dos acciones: a) Eduardo resbala y cae de un octavo piso; b) “Cecilia muere a los treinta años en silla de ruedas”.

Luego en el «Nudo» hay la presentación de cinco personajes: el creyente, el ateo, el ecléctico (vendedor de seguros), la hija del ateo (loca) y el hijo del creyente (ingeniero). Para después pasar a enumerar las doce acciones que conforman este segmento:

A estas alturas es correcto dar algunos indicios de conexión: 1) el muchacho enciende su Volkswagen, 2) desde el octavo piso la muchacha baja las escaleras corriendo, 3) el ecléctico toma el bus hacia Valencia, no lleva equipaje, 4) el ateo se afeita frente el espejo y ensaya diferentes sonrisas, 5) el creyente lee el periódico mientras bebe café: “vendo cunas para niños de hierro”. Ríe. Alguna vez, no recuerda dónde, escuchó decir desambiguación, 6) la muchacha hace auto stop en la autopista Francisco Fajardo y el muchacho la sube al Volkswagen. Conversan, 7) el ateo besa a su esposa y se dirige a la estación del Metro en Capitolio, 8) se distrae mirando escaparates (un traje. No está mal, Oferta: dos por uno), 9) el ecléctico se devuelve en el vuelo 749 de Viasa hacia Caracas: ha olvidado su cepillo de dientes, 10) el creyente no encuentra las medias que combinan, 11) todo le habría perdonado menos huir con un payaso (escarnio), 12) el creyente sale de la casa, prende el LTD y escucha el noticiario de las siete: “adúltera y payaso muertos por esposo despechado” (Ávila, 1993: 25-26).

Como puede verse, ninguna de estas acciones son susceptibles de relacionarse de tal forma que pueda extraerse una macroacción ni tampoco es factible relacionarlas directamente con las dos acciones expuestas en el “Planteamiento”.

En el “Desenlace” encontramos otra tirada de acciones: a) “los muchachos se sientan en la grama del campus”; b) “el ecléctico baja del autobús y toma un taxi”; c) “el ateo bebe café en Sabana Grande”; d) “el creyente habla desde una cabina telefónica a su amante”; e) el payaso no

puede perdonar y mata a los muchachos en el campus; f) el creyente baja del LTD y mata al payaso con una llave inglesa; g) el ateo mata a la adúltera delante de la gente; h) creyente y ateo se abrazan; i) el ecléctico vende pólizas a los presentes; j) los curiosos caminan sobre los cadáveres.

Si bien es cierto que lo largo del discurso se encuentran elementos repetidos que podrían dar la impresión de unidad por ejemplo, (los mismos personajes y lugares), no hay una coherencia que permita afirmar que estamos ante un discurso de acciones. No hallamos coherencia superficial puesto que es imposible probar que una acción sea consecuencia de una anterior; ni tampoco una coherencia pragmática, porque es difícil reducir el texto a una macroacción que permita visualizarlo como un todo.

No obstante, este trabajo de Gustavo Ávila se diferencia, pongamos por caso, de los textos de Dinapiera Di Donato puesto que aquí se palpa inmediatamente una intención de burlar los patrones canónicos del cuento, mientras que en las composiciones de Di Donato pareciera ser más bien el resultado de un estilo particular de escritura. Esto se percibe al leer ambas publicaciones y verificar cada uno de sus textos. En la obra de Ávila la coherencia, tanto superficial como pragmática, no existe; de hecho, pese a que en “Construyendo el cuento” no hay coherencia pragmática, sí hay una macroproposición y ésta es la idea que materializa al cuento, su intencionalidad: criticar las teorías convencionales sobre el género. Por el contrario, en los textos de Di Donato la falta de coherencia superficial y pragmática es completa (excepto en “Bar Le Nauge”), factor que hace difícil la comprensión del libro *Noche con nieve y amantes*.

La intencionalidad de “Construyendo el cuento” se verifica en las intervenciones que hace el agente enunciativo en el discurso. Allí descansa el valor del texto: en la oportunidad de la cual hace uso la voz que enuncia para criticar las convenciones teóricas relativas al género:

Pero este demiurgo privado –el narrador-, puede optar por otras estrategias que desplacen al tiempo como eje formal recurriendo indistintamente a la circularidad, a la narración

objetiva, a la intercalación, al extrañamiento, al monólogo interior, al narrador no confiable, etc., etc., etc.

El Primer principio teórico convencional manda a trazar una línea verosímil, cuestión, a simple vista, razonable. Digo a simple vista pues desde que Ryunosuke Akutagawa exploró la verdad relativa (*En el bosque*) el principio de la contradicción quedó instaurado. Las distintas versiones de testigos o participantes sobre un hecho coexisten en una tensa contradicción que no tiene resolución -o reducción- final. Siempre podemos divergir y poblar de dudas el trazo verista (Ávila, 1993: 23-24).

Pese a las consideraciones hechas y a los hallazgos de las categorías de la superestructura, debemos aclarar que, sobre la base de nuestra perspectiva de análisis, “Construyendo el cuento” no es un cuento canónico por no contar con los elementos esenciales de coherencia propios del discurso narrativo. Aún más, como en el caso anterior de “Coup de théâtre”, este texto ni siquiera es un cuento.

Obviamente, no existe un agente narrador, sino más bien un expositor que argumenta su posición respecto a un tema en un discurso trabajado desde el yo.

“El molino quemado”

En este cuento de Ávila comprobamos que el uso poético del lenguaje no inhibe su capacidad de realizarse como discurso narrativo. Sus cuatro páginas de aliteraciones y reiteraciones evidencian un suceso claro. “El molino quemado” cumple con las categorías básicas que conforman el núcleo narrativo: complicación y resolución.

Suceso:

Complicación: Dos niños cruzan a través de una desvencijada viga ubicada en lo alto de un molino viejo.

Resolución: El primer niño cruza, el segundo cae al ceder la barra.

Episodio:

Suceso: Dos niños deciden cruzar una antigua viga en lo alto de un molino inservible; la barra se rompe y uno de los niños cae al vacío.

Marco: El juego repetitivo del lenguaje ubica al lector en el escenario y presenta a los personajes. Obviamente, esta introducción está muy lejos de un planteamiento tradicional, sin embargo, la función comunicativa de orientación se cumple:

De repente el tiempo membranoso se detiene en el único lugar posible avivando las voces del no y no y no somos cara de susto pegados contra la pared huyendo del viejo cojo y su filuda guadaña que destraba el pestillo del portón mientras tía Beatriz con gesto de palo lleva colgada la llave del molino quemado en la cintura y nos apretujamos contra la pared haciendo silencio como dos que se apretujan contra la pared y hacen silencio con cara de susto y el molino quemado y la guadaña destrabando el pestillo y el tiempo detenido en su corazón y el entrecejo de papá y el apretar de dedos en señal de peligro cada vez que metes las narices moquientas en el mundo de los grandes y sin alzar la cabeza del plato refunfuñas y pateas por debajo de la mesa... (Ávila, 1993: 48).

Aunque hay que leer, obviamente, un poco más allá de estas primeras líneas para ubicarse dentro del relato, en este pasaje hallamos un mundo de niños que circula entre el juego, la severidad del padre y la tía Beatriz. Esto se comprueba al analizar la voz narradora.

Acontecimiento: un niño, que llamaremos B, cae de la viga más alta de un viejo molino.

Percepción: otro niño, al que llamaremos A, observa la caída del niño B.

Agente: el niño A que funge como un NP, y que nombra el acontecimiento y la percepción.

Con estos elementos elaboremos la frase:

NP (Yo narro: [Yo afirmo autobiográficamente] [niño A focaliza]-p niños A y B-p) para decir que: El niño B (“gato de siete vidas”) cayó al precipicio cuando

se aflojó la viga del molino. En donde la fórmula que indica cómo opera la frase es:

NPA (FPA-p niño A y niño B-p). En la cual:

NPA: Un narrador personaje que es el niño A

FPA-p: Un focalizador personaje, el mismo niño A, cuya focalización es perceptible.

Niño A y niño B-p: Los niños A y B son los que ejecutan las acciones.

Debido a su focalización interna, es decir, aquella que proviene de un personaje de la fábula (Bal, 1985), el foco de emisión del texto se halla situado en el interior de la historia. Es así como se percibe que quien narra los acontecimientos es un niño, el cual hace travesuras con un amigo. Esta focalización interna permite la visión infantil de los sucesos narrados; por ello nos topamos en el relato con innumerables alusiones a las figuras de autoridad (padre, madre, tía Beatriz). Esta focalización juega un papel decisivo: gracias a ella el lector reconoce, en primer lugar, a la voz narradora del niño; en segundo lugar, identifica que ese infante y su amigo son los protagonistas del relato. Así pues, es la focalización interna del texto, y no la descripción, la que proporciona al lector los elementos necesarios para construir los personajes del cuento.

Pese a que el cuento no está escrito en los tiempos verbales que se adjudican tradicionalmente a la narración, ya que la historia está contada en presente, el discurso no deja de ser narrativo. Tiene un suceso y un narrador que describe acciones. Este NP, que es el mismo que focaliza, hace que la historia sea personal e íntima, acortando la distancia entre el lector y el personaje niño que narra.

No se hallan en esta pieza de Ávila distintos niveles de narración, puesto que no hay verbos declarativos que indiquen que el niño A ceda la voz a otro personaje.

Por supuesto, y como es usual en la narración, se observan fragmentos descriptivos sobre todo relacionados con el paisaje. La descripción en este

cuento tiene tres funciones: la función delatoria o retardataria, es decir, la descripción retarda la acción. La función decorativa o estética: esto implica todo lo concerniente a la ornamentación del lenguaje que, como hemos visto, en Ávila es una característica fundamental. Por último, la función simbólica o explicativa debido a que estos momentos de descripción nos remiten a informaciones valiosas (cfr., Pozuelo Yvancos, 1994). Por ejemplo, la descripción de la vejez del molino es muy útil a la hora de entender el cuento.

La presencia de un suceso y de un marco nos garantiza la existencia de un episodio y, en consecuencia, de la trama. Nos queda por examinar las posibles categorías de evaluación y moraleja; si las hay tendremos en “El molino quemado” una superestructura canónica completa.

Historia:

Trama: En lo alto de un viejo molino quemado dos niños juegan a ser acróbatas, evadiendo la autoridad del padre y de la tía Beatriz. Deciden cruzar una viga y ésta se rompe provocando la caída y muerte de uno de ellos.

Evaluación: Así mismo como la focalización interna tiene un papel importante en el marco, en el caso de la evaluación también lo tiene. El hecho de que haya una focalización interna perceptible nos revela que con probabilidad encontraremos marcas que indiquen la presencia de la categoría de evaluación. Las intervenciones del narrador, quien justamente evalúa la situación, son constantes. Estas evaluaciones son hechas a través de los ojos de un niño; de allí, por ejemplo, que su amigo, el otro niño, sea un “gato de siete vidas” o que “tía Beatriz tenga cara de palo”, o que la escalada en el molino los asusta:

Nos pegamos junto al muro haciendo silencio como dos que se pegan junto al muro y hacen silencio y *me entero de la cara de susto* y tía Beatriz golpea la olla con una cuchara llamando a comer *¿Por qué a las mujeres les gusta tanto gritar? Tía Beatriz la de gesto de palo no es como las lombrices*, las lombrices no tienen ojos, las vi bajo el árbol del ahorcado, ven y escarba allí en la tierra negra y apelmazada y llena de piedras (Ávila, 1993: 49).

Hemos destacado con cursivas en este pasaje algunas de las intervenciones del narrador. Éstas se dan a lo largo del texto, lo cual señala la existencia de marcas que revelan la presencia de la categoría de la evaluación. Esto significa, siguiendo el esquema de la superestructura canónica, que hay una historia dentro del texto.

Al analizar “La llama del amor” de Carlos Arribas utilizamos un recurso desarrollado por Barrera (1995), gracias al cual es posible construir la historia de un texto con las marcas gramaticales que tácita o explícitamente posee. El crítico cita como ejemplo las marcas del relato clásico: "Había una vez...", "Un día sucedió que...", "Entonces", "Pero...", "Y finalmente..." Construyamos seguidamente la historia de “El molino quemado” con base en estas marcas gramaticales:

Había una vez un niño que vivía con su padre y su tía Beatriz. Un día sucedió que salió a jugar con otro niño por el bosque. Ambos decidieron, entonces, que subirían a lo alto del molino quemado, pero al llegar a la viga más alta ésta se rompió, y finalmente uno de ellos cayó al vacío.

Como se ve, pese a lo poco tradicional que luce el relato de Ávila por el tratamiento de la estructura y del lenguaje, al desglosarlo descubrimos que se trata de una pieza notablemente clásica. Sin embargo, la categoría de la moraleja no tiene marcas explícitas y queda a juicio del lector, por lo que la superestructura canónica no se completa. No obstante, “El molino quemado” cumple con los elementos fundamentales del discurso narrativo, al tiempo que revela una coherencia pragmática que permite su comprensión como un todo. Es un cuento que aun cuando se aleja de los esquemas tradicionales posee un discurso narrativo, el cual lo acerca a la clasificación de cuento canónico, es decir, tiene tendencia a ser un cuento canónico.

Cifuentes: armoniosamente anárquico

“Entre dos ángeles”

Nos encontramos nuevamente ante el problema de analizar una pieza que recae en lo que hemos denominado cuento lírico, sobre todo cuando se trata de evaluar la superestructura. Tal como se ha destacado en los cuentos líricos anteriores, se hace difícil construir aquí un suceso y episodio claros, tanto más porque en los cuentos líricos la categoría de la resolución pareciera no existir o quedar, simplemente, abierta. Por otro lado, el viaje y los obstáculos resultan, en este caso, incursiones internas del personaje, las cuales se relacionan más bien con un proceso psicológico que con el curso de acciones externas. Pero vayamos al análisis para apreciar mejor lo dicho.

Suceso:

Complicación: Una mujer decide que caminará al trabajo, por lo que, llega tarde a la oficina.

Resolución: Su superiora le hace el reclamo correspondiente a lo cual la voz que enuncia responde: “Llego tarde porque me siento sola”. Como se puede apreciar, la resolución del texto coincide con su final porque justo en esta expresión acaba el relato; sin embargo, no sabemos, por ejemplo, cuáles fueron las consecuencias de llegar tarde. Es decir, no hay otras acciones externas que muestren una resolución convencional. Es claro entonces que en los cuentos líricos los finales son abiertos, pues, en general, este tipo de textos desarrollan procesos internos del personaje. Lo importante de “Entre dos ángeles” no es, realmente, qué le sucedió al personaje, sino lo deprimido y solo que éste se siente.

Hagamos un paréntesis para analizar al narrador del texto. Como hemos señalado y comprobado, comprender el funcionamiento de esta instancia dentro del discurso resulta importante para construir la superestructura y, en este caso específico, para localizar la categoría del marco. Veamos.

Acontecimiento: Una mujer llega tarde a su trabajo.

Percepción: Pertenece a la misma mujer que llega tarde al trabajo.

Agente: La misma mujer que llega tarde al trabajo.

Yo narro: ([Yo afirmo autobiográficamente] [Yo focalizo]-p mujer-p) para explicar: "Llegué tarde al trabajo". La fórmula que explica la frase sería:

NP (FPm-p mujer-p) En la cual:

NP: Es un narrador personaje que es la mujer.

FPm-p: La focalización es interna, proviene del mismo personaje que narra (la mujer) y cuyo objeto de focalización es perceptible.

mujer-p: La mujer es la actante de los acontecimientos.

Significa entonces que nos hallamos ante un narrador personaje: la mujer que llega tarde a su trabajo, quien nos explica desde su punto de vista (focalización interna) las razones por las cuales lo ha hecho. Es decir, el foco de emisión se sitúa en el interior de la historia.

El retraso en la llegada de este personaje es una situación completamente subjetiva que tiene que ver con sus motivaciones internas: llega tarde porque se siente sola. Se trata de una focalización perceptible, lo cual se comprueba no sólo en la intención de este NP al expresar que aunque no hay razones externas para llegar tarde, sí existen fundadas razones internas. Además, hay que destacar también el hecho de que pese a que estamos ante los "pensamientos" de un personaje (los cuales, según Bal son no perceptibles) éstos se dedican a describir el ambiente externo, el cual sí cabe dentro de los objetos de focalización perceptible.

Episodio:

Suceso: Una mujer llega tarde a su trabajo y ofrece excusas a su patrón alegando que lo ha hecho en virtud de su desdichado estado de ánimo.

Marco: El marco restringe como categoría, ya lo sabemos, todo aquello que se relaciona con la descripción de ambientes y personajes. En “Entre dos ángeles” gran parte del cuento se demora en la descripción de la ciudad por parte del NP. En este texto la forma como observa la ciudad (focalización interna) adquiere un valor importante, pues gracias a ella se devela, para el lector, el estado anímico del personaje. El paisaje que detalla el NP es un camino innumerables veces transitado por él, pero, en esta ocasión lo redescubre porque se siente solo:

No me habían importado nunca las fechas en realidad, pero esa mañana me pregunté cuántos años tendría esa avenida, con sus árboles trinos, y aquellos banquitos, de los que todavía quedaban tres a lo largo de toda ella; sólo que el de la Bulnes con Miraflores era el más especial, porque la inmensidad del tiempo no había destruido todavía los dos angelitos tallados en el respaldo (Cifuentes, 1997: 29).

Tenemos, entonces, un suceso que ocurre dentro un marco, lo cual indica que hay un episodio; un episodio que manifiesta un proceso psicológico con una resolución abierta, elementos que, ya sabemos, no caracterizan al cuento canónico.

Por otra parte, el hecho de distinguir un episodio hace posible ubicar una historia. Recordemos que el episodio, o la reunión de ellos, hace una trama y que ésta, actuando en conjunto con la evaluación, constituye una historia.

Historia:

Trama: Una mujer camina de su casa al trabajo. En el recorrido descubre, mientras observa detenidamente el paisaje, su solitaria existencia. Estas reflexiones la demoran, por lo que llega tarde a su oficina.

Evaluación: El texto posee, en gran medida, un discurso reflexivo,²⁰ el cual se muestra en los juicios de valor que sobre sí mismo hace el personaje. Éste, evalúa su situación y “decreta una verdad”, para decirlo con Lozano y otros (1997): me siento sola. Desde el punto de vista de las formas interlocutivas del discurso reflexivo, el estar solo es una gran verdad general. La “gran verdad general” es una marca distintiva del discurso reflexivo, ya que supone un concepto irrefutable al que ha llegado el «yo» sobre sí mismo después de una evaluación personal.

Este discurso autorreflexivo indica que hay en el texto marcas que pueden restringirse a la categoría de la evaluación. A lo largo de la pieza se mantiene el diálogo yo-yo en que, según Lozano, se es observador y observado, y en el cual el yo es juzgado, “complacido y alentado por el propio yo” (Lozano et al., 1997: 125):

Hubiera querido pensar que ese aroma especial habitaba la ciudad entera, el planeta mismo, y que por eso yo había decidido irme caminando, pero no era cierto, como tampoco lo era que hubiese hablado por teléfono con mis amigas durante los últimos días (Cifuentes, 1997: 29).

²⁰ Distinguiremos como discurso reflexivo aquél que, tautológicamente, contenga reflexividad. La reflexividad se refiere “al desdoblamiento yo-yo en el pensar sobre sí mismo y en hablar de sí mismo” (Lozano et al., 1997: 124). La forma más ilustrativa de este tipo de discurso es el llamado “monólogo interior directo”, una forma por medio de la cual “se pretende presentar el «discurso interior» de un personaje” (*ibidem*). “Genette (1972, págs. 221 y ss.) señala la ausencia en el monólogo interior de una instancia narrativa, de alguna voz exterior que presente o introduzca la del personaje. Su «regla de juego» consiste en que los supuestos pensamientos inexpresados del personaje irruman directamente. Posiblemente porque se suponen inexpresados, no enunciados, aparecen como si nos fuera dado leer directamente en la mente del personaje sin que éste establezca alguna forma de enunciación, de interlocución con otro que no sea consigo mismo” (*ibidem*). Sí se da la forma dialógica, pero con el yo; por ejemplo, los enunciados refutativos. Un enunciado refutativo “supone un enunciado implícito de la afirmación propuesta que es refutada” (*ibidem*). Esto es un yo que se refuta a sí mismo.

Existen diversas formas interlocutivas presentes en el discurso reflexivo (monólogo), como por ejemplo, preguntas en primera persona: diálogo yo-yo; imperativos enunciados en la forma impersonal del infinito prospectivo; enunciados genéricos que invocan «verdades generales» autotranquilizadoras; el uso de la segunda persona que hace de sí mismo una persona distinta del yo: diálogo yo-tú. “El desdoblamiento reflexivo yo-yo se da en todos los comentarios sobre uno mismo (en que yo es observador y observado, pero también juzgado, complacido o alentado por el propio yo)” (Lozano et al., 1997: 125).

Aquí observamos frases que intentan tranquilizar al propio yo: “Hubiera querido pensar que ese aroma especial habitaba la ciudad entera...”, las cuales son destruidas inmediatamente con enunciados refutativos que aparecen en la misma reflexión: “pero no era cierto”.

La evaluación está contenida en la frase: “llego tarde porque me siento sola”, que es, ni más ni menos, un autocompadecimiento transmitido al lector mediante la focalización interna del discurso. Todo lo cual indica que habiendo evaluación (FI y un discurso reflexivo) hay, también, historia; pero la superestructura no se completa al no poder hallarse la categoría de la moraleja, como ha ocurrido ya en cuentos anteriores donde esta última categoría queda a juicio del lector.

Sin embargo, este cuento cumple con el núcleo básico del discurso narrativo: un marco, una complicación y una resolución. Con todo, no podemos afirmar que estemos ante un cuento canónico. Es cierto que el texto cumple con un núcleo narrativo, pero su resolución es abierta, falta una de las categorías de la superestructura; por otro lado, el texto se concentra en los procesos internos del personaje y no en acciones externas, lo cual nos lleva a calificar a “Entre dos ángeles” como un cuento lírico.

“Thelma y Louise”

En un análisis anterior comprobamos en este texto la existencia de dos historias independientes con finales, además, distintos. Desde el punto de vista de la superestructura se trata de una historia con dos resoluciones distintas para una misma complicación.

Sucesos:

Complicación: Thelma y Louise deciden ir a tomarse unos tragos. En el bar donde arriban conocen a dos hombres con quienes acuerdan trasladarse al apartamento de ambas.

Resolución 1: Cuando llegan al apartamento el hermano de Thelma abre inesperadamente la puerta; las dos amigas se despiden de los hombres decepcionadas por no haber podido pasar el rato con los sujetos.

Resolución 2: Cuando llegan al apartamento, los dos hombres se tornan violentos. Ultrajan y matan a Thelma y a Louise.

Episodio:

Es importante resaltar que aunque podemos hablar aquí de dos episodios, éstos no se constituyen como elementos que llegarían en determinado momento a constituir una sola trama. No hay dos complicaciones distintas con dos resoluciones para cada una de ellas. Lo que hay, lo recalcamos, es una complicación que posee dos resoluciones que se excluyen: o matan a las muchachas o no las matan, las dos resoluciones juntas no pueden accionarse como una misma trama. En realidad, cada episodio se organiza en sí mismo como una trama: cuál de ellos es el que se desarrolla o cuál es el verídico, queda a juicio del lector.

Suceso 1: Thelma y Louise conocen a dos hombres en un bar y se van con ellos al apartamento. La repentina llegada del hermano de Thelma trunca los planes de las chicas de pasar un buen rato, con lo cual quedan desilusionadas.

Suceso 2: Thelma y Louise conocen a dos hombres en un bar y se van con ellos al apartamento. Para su desgracia los sujetos resultan ser delincuentes, quienes las violan y matan.

Marco: En caso de desarrollarse cualquiera de las dos resoluciones el marco sería exactamente el mismo. Comprobémoslo en la siguiente reconstrucción en la que hemos tomado las acciones ordenándolas cronológicamente. Colocamos en negritas aquellos segmentos

correspondientes a las marcas gramaticales de la categoría del marco. Conviene aclarar que esta reconstrucción ha sido hecha tomando fragmentos literales del texto; así pues, no hemos agregado palabras, signos de puntuación, frases u oraciones, para darle sentido al discurso. Sólo hemos tomado las acciones colocándolas en orden lineal y cronológico según se anotó:

FINAL EN DONDE SE SALVAN LAS MUCHACHAS

Son amigas y viven solas; Thelma se sienta frente al televisor, se empieza a pintar las uñas, comentan la presentación de Luis Miguel en Caracas, y dejan que transcurra la tarde de un tranquilo domingo sin hacer nada, sin los quehaceres de la oficina ni del apartamento, ajenas al ajetreo diario de la ciudad, apoltronadas en un sofá, frente a dos sillones, tomando refrescos con cubitos de hielo, que mastican.

Al atardecer es Thelma quien cocina algo ligero; Louise aprecia la vista desde el balcón, le gusta mirar la ciudad, después riega las matas y da de comer en la palma de su mano a la lora "Madre Teresa". En la noche, a ella, como siempre, se le antoja ir al Hatillo, a tomarnos unos traguitos nada más, vale, damos una vuelta y ya.

Thelma está lo suficientemente deprimida por el deterioro que ha ido sufriendo últimamente su relación con Ernesto, que la verdad es un fastidio estar esperando tanto la llamada de un hombre que en definitiva no vale la pena. Sí chica, dice, nos tomamos aunque sea unos cointreaus y se acabó el rollo [...] Viene el mesonero y Thelma pide sólo un daiquirí para empezar, a mí me traes de entrada un cointreau en las rocas, pide Louise, con bastante hielo por favor. El mesonero asiente como un japonés, moviendo la cabeza de arriba abajo.

Un sitio chévere éste ¿no?, pregunta Thelma afirmando, lo conocí con Ernesto, que me trajo recién graduado de ingeniero. Qué manía la tuya con ese tipo, chica, dice Louise disgustada, dale un hijo. Has debido mudarte con él y no andarías con ese rollo. No mija, responde Thelma, yo no me voy a meter a vivir con un hombre casado, estás loca [...] todavía si fuera soltero o estuviera divorciado, ¿pero así?, ¿vivir y no vivir?, que va, mejor que vaya y venga. ¿Pero quién te entiende niña? Agrega Louise, eso es lo mismo, igualito te está fregando, ay no!, concluye no hablemos más de eso, todos los días lo mismo.

Se quedan en silencio unos momentos, Thelma mueve el vaso al compás de una pierna que posa sobre la

otra, hace sonar los hielos, mira los carros a través de la ventana. **Dos hombres bien peinados, vestidos deportivamente como recién salidos de un gimnasio, las miran desde el ángulo derecho del local.** Louise se ha percatado de ello, y disimuladamente, haciéndose la que no ve, dice con el pitillo entre los labios: cuando puedas te volteas hecha la loca, y ves los dos tipos aquellos que nos están viendo, el catire y el moreno que están al final de la barra, en la esquina, vale, junto al biombo; lo que es el moreno está buenísimo. Ya empezaste Louise, responde Thelma, déjate de vainas, te estoy comentando que quiero mandar al Ernesto éste a freír monos y tú lo que quieres es levantar. Louise la mira: en eso estás desde hace cuatro años, mi amor, igualito lo quieres y le aguantas todo, mejor dobla el cuello, como una gacela, y vacílate aquellos bebés, dice llevándose una mano a la boca y riendo. Thelma voltea sólo por curiosidad, y ellos saludan caballerosamente. Más tarde la sonrisa, luego las abordan. Louise cede un espacio para el catire y entabla conversación al compás de los tres cointreaus que le están empezando a dar vueltas en la cabeza. Thelma disimula para congraciarse, asoma una cara de fastidio, pero al final termina aceptando la charla de Jesús, en mi casa me dicen Chúo, Chuító, que resulta eres Ingeniero, igualito que Ernesto ja ja ja, supiera lo que estamos haciendo [...]

Finalmente acepta y él pide dos Whiskys, con soda por favor. ¿Así que eres administradora del Mc Donald's?, qué bien, pero tú no serás casado ¿no?, pregunta Thelma. Va avanzando la hora, el diálogo, las sonrisas. Thelma mira, ríe como indagando, como ilusionada, quién sabe, ya se ha tomado tres Whiskys, y la verdad es que este Jesús no está nada mal. El catire acaricia a Louise susurrando algo en su oído. A Thelma siempre la han disgustados las ligerezas de su amiga, pero es tan grata, tan echadora de vaina, que te perdono tus puterías, chica, con tal no me traigas hombres al apartamento. Se lo ha dicho siempre. Secretamente envidia su capacidad para no involucrarse, su no hacer lazos, su no tener carencias; a veces quisiera ser como ella. Ay mi amor, ha dicho siempre Louise, los hombres sólo sirven para tirárselos porque un vibrador debe ser muy chimbo, esa eres tú que te enamoras, la maquinita del amor; qué vulgar Louise, le dice, qué falta de glamour. Eso es lo que me gusta de ti, dice Jesús, llámame Chúo, que eres una mujer fina, con clase, a tu amiga como que le gusta la cosita, ¿no? Thelma pide permiso, va al baño, el hombre aprovecha ese momento y deja caer una tableta que se disuelve rápidamente en el Whisky de Thelma.

Entre los besos, el catire mira al moreno y le guiña un ojo, los seis cointreaus dan vueltas y vueltas en la

cabeza de Louise [...] Thelma se siente extraña, está tan excitada, le parece tan buen mozo ese hombre. Allá a lo lejos aparece flotando la imagen de Ernesto y lo maldice; es verdad, lo ama, sin embargo se siente tan sola, y ese hombre es amable, dulce, ingeniero como él. Qué me pasa, piensa, tiene tantas ganas. Mami, susurra Chúo al oído, vámonos juntos, el amor es así, a veces de flechazo, a unos les llega, a otros jamás. Ay Thelma, dice Louise acercándose a su amiga, tú me vas a perdonar, pero yo me voy con éste catire, no sé si serán los coitreaus mi hermana, pero yo te aconsejo que hagas lo mismo. ¿Un hotel?, ¿y por qué?, ¿por qué no en el apartamento?, sí, así debe ser si es el comienzo de algo, piensa Thelma, al hotel van las putas. El rostro de Ernesto hace señas de lejana despedida desde el fondo del vaso, y ella acepta: se marchan los cuatro.

Thelma y Louise están llegando, **es domingo a la una de la madrugada y ellas vienen acompañadas por dos hombres, uno moreno y otro rubio.** Thelma manipula la llave de la reja que dejó sin pasar, pero la cerradura ha sido asegurada con pestillo; ebria, trata de abrir y no puede. Su hermano mayor, despierta, siente el sonar de la reja y sale a abrir, ellas se sobresaltan. Louise se adelanta a la situación y saluda al hermano de su amiga quien ha percibido las intenciones de las mujeres y pone todo su malencaro posible. Hola Alejandro, ¿cómo estás?, ¿y eso que viniste este fin de semana?, no te esperábamos; mira te presento a unos amigos que nos trajeron. El apenas levanta la mirada, saluda agriamente, mira al reloj y a su hermana. Bueno chicos, gracias por traernos, dice Thelma haciendo una seña a Jesús con la mano. Nos llaman, ¿okey? Se despiden.

Entran. El hermano va directamente al cuarto que ocupa los fines de semana cuando ocasionalmente viene, pareciera no haber despertado. Thelma suelta su cartera, trata de disimular nerviosamente, se sienta en el sillón, y Louise, preparando un café, le dice, tranquila chica, pero qué vaina, vale, no podernos tirar a esos tipos, y tan buenos que estaban.

FINAL CON LA MUERTE DE LAS MUCHACHAS

Son amigas y viven solas; Thelma se sienta frente al televisor, se empieza a pintar las uñas, comentan la presentación de Luis Miguel en Caracas, y dejan que transcurra la tarde de un tranquilo domingo sin hacer nada, sin los quehaceres de la oficina ni del apartamento, ajenas al ajetreo diario de la ciudad, apoltronadas en un sofá, frente a dos sillones, tomando refrescos con cubitos de hielo, que mastican.

Al atardecer es Thelma quien cocina algo ligero; **Louise aprecia la vista desde el balcón, le gusta mirar la ciudad, después riega las matas y da de comer en la palma de su mano a la lora “Madre Teresa”. En la noche, a ella, como siempre, se le antoja ir al Hatillo, a tomarnos unos traguitos nada más, vale, damos una vuelta y ya.**

Thelma está lo suficientemente deprimida por el deterioro que ha ido sufriendo últimamente su relación con Ernesto, que la verdad es un fastidio estar esperando tanto la llamada de un hombre que en definitiva no vale la pena. Sí chica, dice, nos tomamos aunque sea unos cointreaus y se acabó el rollo [...] Viene el mesonero y Thelma pide sólo un daiquirí para empezar, a mí me traes de entrada un cointreau en las rocas, pide Louise, con bastante hielo por favor. El mesonero asiente como un japonés, moviendo la cabeza de arriba abajo.

Un sitio chévere éste ¿no?, pregunta Thelma afirmando, lo conocí con Ernesto, que me trajo recién graduado de ingeniero. Qué manía la tuya con ese tipo, chica, dice Louise disgustada, dale un hijo. Has debido mudarte con él y no andarías con ese rollo. No mija, responde Thelma, yo no me voy a meter a vivir con un hombre casado, estás loca [...] todavía si fuera soltero o estuviera divorciado, ¿pero así?, ¿vivir y no vivir?, que va, mejor que vaya y venga. ¿Pero quién te entiende niña? Agrega Louise, eso es lo mismo, igualito te está fregando, ay no!, concluye no hablemos más de eso, todos los días lo mismo.

Se quedan en silencio unos momentos, Thelma mueve el vaso al compás de una pierna que posa sobre la otra, hace sonar los hielos, mira los carros a través de la ventana. **Dos hombres bien peinados, vestidos deportivamente como recién salidos de un gimnasio, las miran desde el ángulo derecho del local.** Louise se ha percatado de ello, y disimuladamente, haciéndose la que no ve, dice con el pitillo entre los labios: cuando puedas te volteas hecha la loca, y ves los dos tipos aquellos que nos están viendo, el catire y el moreno que están al final de la barra, en la esquina, vale, junto al biombo; lo que es el moreno está buenísimo. Ya empezaste Louise, responde Thelma, déjate de vainas, te estoy comentando que quiero mandar al Ernesto éste a freír monos y tú lo que quieres es levantar. Louise la mira: en eso estás desde hace cuatro años, mi amor, igualito lo quieres y le aguantas todo, mejor dobla el cuello, como una gacela, y vacílate aquellos bebés, dice llevándose una mano a la boca y riendo. Thelma voltea sólo por curiosidad, y ellos saludan caballerosamente. Más tarde la sonrisa, luego las abordan. Louise cede un espacio para el catire y entabla conversación al compás de los tres

cointreaus que le están empezando a dar vueltas en la cabeza. Thelma disimula para congraciarse, asoma una cara de fastidio, pero al final termina aceptando la charla de Jesús, en mi casa me dicen Chúo, Chuító, que resulta eres Ingeniero, igualito que Ernesto ja ja ja, supiera lo que estamos haciendo [...]

Finalmente acepta y él pide dos Whiskys, con soda por favor. ¿Así que eres administradora del Mc Donald's?, qué bien, pero tú no serás casado ¿no?, pregunta Thelma. Va avanzando la hora, el diálogo, las sonrisas. Thelma mira, ríe como indagando, como ilusionada, quién sabe, ya se ha tomado tres Whiskys, y la verdad es que este Jesús no está nada mal. El catire acaricia a Louise susurrando algo en su oído. A Thelma siempre la han disgustados las ligerezas de su amiga, pero es tan grata, tan echadora de vaina, que te perdono tus puterías, chica, con tal no me traigas hombres al apartamento. Se lo ha dicho siempre. Secretamente envidia su capacidad para no involucrarse, su no hacer lazos, su no tener carencias; a veces quisiera ser como ella. Ay mi amor, ha dicho siempre Louise, los hombres sólo sirven para tirárselos porque un vibrador debe ser muy chimbo, esa eres tú que te enamoras, la maquinita del amor; qué vulgar Louise, le dice, qué falta de glamour. Eso es lo que me gusta de ti, dice Jesús, llámame Chúo, que eres una mujer fina, con clase, a tu amiga como que le gusta la cosita, ¿no? Thelma pide permiso, va al baño, el hombre aprovecha ese momento y deja caer una tableta que se disuelve rápidamente en el Whisky de Thelma.

Entre los besos, el catire mira al moreno y le guiña un ojo, los seis cointreaus dan vueltas y vueltas en la cabeza de Louise [...] Thelma se siente extraña, está tan excitada, le parece tan buen mozo ese hombre. Allá a lo lejos aparece flotando la imagen de Ernesto y lo maldice; es verdad, lo ama, sin embargo se siente tan sola, y ese hombre es amable, dulce, ingeniero como él. Qué me pasa, piensa, tiene tantas ganas. Mami, susurra Chúo al oído, vámonos juntos, el amor es así, a veces de flechazo, a unos les llega, a otros jamás. Ay Thelma, dice Louise acercándose a su amiga, tú me vas a perdonar, pero yo me voy con éste catire, no sé si serán los coitreaus mi hermana, pero yo te aconsejo que hagas lo mismo. ¿Un hotel?, ¿y por qué?, ¿por qué no en el apartamento?, sí, así debe ser si es el comienzo de algo, piensa Thelma, al hotel van las putas. El rostro de Ernesto hace señas de lejana despedida desde el fondo del vaso, y ella acepta: se marchan los cuatro.

Thelma y Louise están llegando, **es domingo a la una de la madrugada y ellas vienen acompañadas por dos hombres, uno moreno y otro rubio.** Thelma manipula la llave de la reja que dejó sin pasar, pero la

cerradura ha sido asegurada con pestillo; ebria, trata de abrir y no puede [...] El catire cierra las panorámicas del apartamento en un piso dieciséis, Residencias Vitoria.

Pongan los sillones de espaldas, uno contra el otro, zorras, ordena el moreno navaja en mano, y las obligan a montarse sobre ellos, de rodillas, de manera que sus cuerpos permanezcan frente a frente. Luego las amarran con una cuerda que jalan tras sus rodillas, y amordazan sus bocas con el mantel de la cocina que han roto en dos. Ahora les vamos a dar por el chiquitín, dijeron, mientras le amarraban el cuello sobre el respaldo de dos sillones. Vamos hacerles el espejo, como a las de Macaracuay, catire, a ver qué tan putas son.

Introduce la mano en el bolso de cuero negro, saca la navaja, la abre y la acerca a la garganta de Thelma después de haber comprobado su filo en el pescuezo de la "Madre Teresa" con un certero zarpazo. Se afinsa, arremete con toda la fuerza su miembro, mientras el otro deja caer un salivazo entre las nalgas de Louise y se pone en lo mismo [...] Después quién sabe cómo te emburro, perra, solito o a lo Brando, con mantequilla. Trae la mantequilla de la nevera Chuíto, ordena con un ademán: aquí tienes puta, para que no chilles, si hasta te tengo lástima, siente todo este señor calientico en el culo, tú sabes que él parado no respeta tú sabes qué, así que no te hagas la loca, mira a Chuíto, diabla, míralo de frente [...] Si no, se lo metemos por los sobacos. Los dos hombres las violan cabalgándolas contra natura al unísono, ellas gimen intentando brincos desesperados, impedidas de girar o moverse, han sido atadas por manos expertas. Sus gestos de súplicas los excitan aún más [...] si vieras cómo te desmierdo, siente éste palo, y esos melones, mamá, pa arrancáte [sic] las punticas, que no te muevas maldita perra! mira que la muerte es como la lechina, no avisa, si te mueves, te guiso [...]

Ellas chocan cara a cara, terror a terror, sienten aquellos dos hombres sudorosos dentro de ellas, un calor en carne viva que las taladra, y Thelma, la proximidad de la muerte a través de la punzada en el cuello, de aquel objeto cortante [...] el cable del teléfono que empieza a repicar a las dos a.m. Los hombres se inquietan; están llamando, dice el Chúo. Se prenden las luces del apartamento de enfrente, los hombres se intranquilizan aún más. Malditas putas grita el catire nerviosamente. Las mujeres gimen tras la mordaza. Thelma trata de brincar y provoca un chillido en las patas de los sillones. Que no te movieras maldita puta, grita el Chúo, tembloroso alza el cuello de la mujer, la alcanza por la cabeza, la sujeta contra su pecho y la degolla fríamente. Se oyen los desesperados y enronquecidos gritos de Louise que ha

logrado zafarse de la mordaza. El otro siente un corrientazo en todo el cuerpo al salpicar en él la sangre tibia. Su mirada se torna turbia, posesa. Saca una pequeña hacha del bolso negro, la alza con las dos manos y propina al cuello de Louise el guillotino mortal que deja su cabeza apenas suspendida, como una bisagra.

El apartamento está completamente manchado de sangre [...] Los cadáveres de las mujeres yacen suspendidos de los sillones, descuartizados entre libros, adornos, y sillones finamente forrados. Los asesinos deciden marcharse rápidamente, se cambian, el catire toma las llaves y abandonan velozmente el apartamento (Cifuentes, 1997: 15-19).

Como dijimos, el marco es el mismo pese a los dos finales diferentes: gracias a él queda establecido quiénes son Thelma y Louise, dónde viven, las circunstancias de sus relaciones personales, cómo son sus domingos y bajo qué circunstancias deciden salir a tomar.

Historia:

Una vez que reconocemos el episodio se puede hablar de la trama, la cual resulta de la construcción de uno o varios episodios. En “Thelma y Louise” podemos elaborar dos episodios, tal y como quedó dicho anteriormente, pero esto no significa que estemos ante una sola trama constituida por los dos sucesos, cosa que ya también se aclaró, porque los dos sucesos se contradicen en su esencia. Por ello aquí cabe concluir que así como hay dos episodios hay, así mismo, dos tramas.

Analicemos de seguido al narrador, lo cual nos permitirá encontrar las marcas gramaticales propias de la categoría de la evaluación. Construyamos las fórmulas para cada suceso:

Acontecimiento 1: Thelma y Louise son brutalmente asesinadas en su apartamento.

Percepción: Un agente externo que observa los hechos desde afuera.

Agente: Es un mismo agente quien enuncia y percibe los hechos.

Con estos elementos elaboremos la frase:

Yo narro: (Yo testifico que: [focalización externa] [Thelma, Louise, Catire y Chuíto-p]) Thelma y Louise fueron brutalmente asesinadas). La fórmula que indica cómo opera la frase es la siguiente:

NE: ([FE] [Thelma, Louise, Catire y Chuíto-p]). En la cual:

NE: Es un narrador externo.

FE: Focalización externa.

Thelma, Louise, Catire y Chuíto-p: son los actantes.

Acontecimiento 2: Thelma y Louise conquistan a dos hombres en un bar.

Percepción: Un agente externo que observa los hechos desde afuera.

Agente: Un mismo agente quien enuncia y percibe los hechos.

Con estos elementos elaboremos la frase:

Yo narro: (Testifico que: [focalización externa] [Thelma, Louise, Catire, Chuíto y Alejandro-p] Thelma y Louise conquistan a dos hombres en un bar). La fórmula que explica cómo opera la frase sería:

NE ([FE] [Thelma, Louise, Catire, Chító y Alejandro –p]). En la cual:

NE: Es un narrador externo.

FE: Focalización externa.

Thelma, Louise, Catire, Chuíto y Alejandro-p: son los actantes.

En ambas resoluciones la fórmula tiene la misma forma. Hay la presencia de un NE y de un FE, que son el mismo agente, los cuales no participan como personajes dentro de la historia. Esto es un narrador omnisciente.

La focalización externa es aquella en que el narrador-focalizador permanece fuera de los hechos narrados y no sometido a la información que éstos suministran. Dominan toda la visión, y se corresponde con la llamada omniscencia (Yvancos, 1994: 245).

Sin embargo, hay críticos como, Gérard Genette, que hallan divisiones específicas en el tipo de focalización externa al uso de variadas narraciones. Queremos hacer uso de una de ellas aquí, pues nos parece pertinente para esclarecer la focalización de este texto de Cifuentes.

Para Todorov existe un tipo de relato en el que el narrador es menor que el personaje (narrador < personaje) y que Pouillon llama “relato objetivo o behaviorista” (en Yvancos, 1994: 243), el cual define como “«visión desde afuera»” (*ibidem*). En estos relatos encontramos un narrador que únicamente acude a los actos de sus personajes, pero que no tiene acceso a ninguna conciencia. Para Genette, este tipo de relatos contiene una focalización externa en la cual “el focalizador ve a los personajes desde afuera, sin entrar en su conciencia, es el relato llamado objetivo popularizado por la novela negra” (en Yvancos, 1994: 244).

De acuerdo con esto “Thelma y Louise” resulta un relato objetivo: su narrador y focalizador son externos y se concentran en el mismo agente. Este NE no es perceptible puesto que no se halla mencionado específicamente en el texto. Es debido a esta ausencia de intervenciones del narrador que en este cuento nos tropezamos con un problema: la falta de la categoría de evaluación; lo cual impide la elaboración de una historia, cosa que nos indica, una vez más, que estamos ante un discurso que cumple con un núcleo narrativo claro, pero que no completa los elementos para conformar un cuento bajo los patrones de la superestructura canónica. “Thelma y Louise” no es, por tanto, un cuento canónico.

Más aún, este trabajo de Cifuentes se aleja mucho de lo que aquí manejamos como cuento canónico. Como hemos visto, hay dos relatos distintos en un mismo texto. Se trata de dos cuentos en uno; no de dos episodios que forman una trama, sino de dos historias diferentes entrelazadas en un mismo

cuerpo narrativo. Lo que el lector entienda o asimile depende de su toma de partido por una u otra de las dos versiones, la resolución del cuento se sustenta en cuál de los relatos elija leer. Así pues, esta pieza tiene, globalmente, tendencia a ser canónica.

“El vuelo de Higuita”

Es interesante evaluar la recepción de este cuento. En una primera lectura sería difícil catalogarlo como canónico: su lenguaje, la ausencia de signos de puntuación, la forma un tanto caótica de presentar el curso de los eventos nos hacen dudar respecto de que posea una superestructura completa. Veamos:

Suceso:

Complicación: Hay una emergencia en el hospital: una mujer presenta trabajo de parto, pero el equipo médico está pasando revista en otras salas. Nadie se ha encargado de la sala de admisión. La parturienta expulsa al feto por los aires.

Resolución: El doctor Eugenio corre para alcanzar el feto, pero éste se le resbala y cae al suelo.

Episodio:

Suceso: A un hospital llega una mujer a punto de dar a luz. Como se ha designado una revista médica no hay ningún doctor disponible en la sala de admisiones para atender el caso. La mujer, entonces, expulsa el feto; el doctor Eugenio corre para rescatar al bebé, salta y lo atrapa, pero el feto se le resbala de las manos y cae al suelo. El impacto produce la muerte inmediata de la criatura.

Marco: El marco adquiere un valor significativo en este cuento: gracias a la orientación se entiende la rivalidad existente entre la doctora jefa del

departamento y el joven doctor Eugenio. Allí se explicita esa la rivalidad y la razón por la cual la sala de admisiones queda sola.

Vamos a pasar Revista Médica dice la Admisión no puede quedar sola explico es mi turno que vamos a pasar Revista Médica insiste sé que me tiene mala vaina *desde hace tiempo* la razón no la sé hay un mujerero afuera a punto de parir no sientes los gritos pregunto pero la tipa es un verdadero asco me quito los guantes dejo la paciente en el cuarto de Admisión sobre la camilla y me uno al grupo vamos cama por cama pasando Revista.

(...)

...sabe que soy insomne la muy perra por eso me pone el primer turno que de diez a dos no duermo ni de vaina así que paso despierto toda la noche atendiendo abortos y partos y prematuros no aguanto la arrechera es mi hora de descanso son la una a eme pasa por mi lado pero yo y mi risita mi risita y yo estoy descansando en el Cuarto de Médicos Residentes que es un bodrio leyendo unos cuentos de Paul Bowles dejo la puerta entre abierta y eso la mata mi risita y mis cuentos en mis horas de descanso el termo de café y un cigarrito cómo quisiera verme armar un rollo reclamar pero me hago el loco (Cifuentes, 1997: 31-32).²¹

Como vemos, la situación del hospital y la mala relación entre los doctores queda clara. Las marcas de la categoría de orientación se encuentran en todo momento. Sólo al final leemos los acontecimientos importantes que propician el efecto que, a su vez, permiten que entendamos la función de este marco.

Un niño muere por la rivalidad entre dos doctores. Estamos, entonces, ante un episodio, por lo que ahora podemos acceder a la trama y también a una historia, gracias a la presencia de la categoría de la evaluación.

Historia:

Trama: El episodio de la muerte del feto y los detalles que nos brinda el marco sustentan la trama de este cuento. Un relato en donde una paciente pierde a su hijo a causa de las diferencias entre la doctora jefe y el joven doctor

²¹ El énfasis es nuestro.

Eugenio. La doctora jefa intenta culpar, además al joven doctor por el suceso, pero éste se enfurece dándole un fuerte empujón antes de retirarse del hospital.

Cabe destacar que la rivalidad entre los médicos tiene un marcado cariz sexual, no en el sentido de competencia entre sexos opuestos, sino por la presunta homosexualidad del doctor Eugenio:

Sé que me tiene mala vaina la razón no la sé...

(...)

...el negro Armas se viene conmigo a todos lados y eso debe ser lo que le pica negro tú te vienes conmigo a la cesárea dice y tú te quedas en la Admisión negro tú te vienes conmigo a operar un quiste de ovario y tú te quedas en la Sala de Parto negro nos vamos a dormir en el segundo turno y tú te vas en el primero...

(...)

...y cuando el negro Armas le contó lo del concurso hizo un gesto como que mejor era ganarse un champú de placenta que un Concurso de Cuentos pobre cagarruta ignorante no sabes ni quién es Uslar no importa que no me dejes dormir en las guardias yo aguanto igualito el negro no te va a coger eso es todo lo tuyo...

(...)

...o es que te crees que soy Superman que iba llegar aquí volando se pone roja del odio cállate chico me grita tú lo que eres es un marico me grita un marico la jalo del cuello del mono quirúrgico las enfermeras chillando no doctor no lo haga lo van a botar... (Cifuentes, 1997: 31-32-33, 35).

Evaluación: Estos pasajes dibujan la pugna entre los médicos basada en el cuestionamiento de la sexualidad del doctor Eugenio por parte de su jefa. Una vez hallada la trama pasemos a la categoría de la evaluación para construir la historia, pero antes hagamos el análisis del narrador.

Acontecimiento: Un feto “vuela” en una sala de admisiones de un hospital; cae al suelo y muere.

Perspectiva: La percepción del relato la obtenemos del doctor Eugenio, quien inculpa a su jefa por la muerte del niño.

Agente: Eugenio narra y percibe los hechos.

Con estos elementos elaboremos la frase.

Yo narro: (Yo afirmo autobiográficamente para explicar que: [Eugenio focaliza-p] [Eugenio-p]): por culpa de mi jefa un feto muere en la sala de admisiones de un hospital. La fórmula que explica cómo opera la frase es:

NP-p (FIE-p Eugenio-p). En la cual:

NP: Narrador personaje perceptible.

FIE-p: Una focalización interna perceptible que proviene del mismo narrador, quien resulta ser el personaje Eugenio.

Eugenio-p: es actante de los acontecimientos.

En este cuento la focalización interna es claramente perceptible gracias a las intervenciones constantes del narrador y a sus evaluaciones sobre la situación. Todo es observado (y contado) a través de Eugenio, de tal forma que el lector queda convencido de que la muerte del feto fue responsabilidad directa de la doctora jefa. En sus intervenciones, Eugenio se elogia a sí mismo de ser un médico excelente y un intelectual excelso, además de llevarle la delantera a la doctora en todas sus actividades al punto de que ésta lo odia porque él es una especie de ser superior a quien no puede ofender ni mortificar. Al paso, Eugenio evalúa también la situación hospitalaria y la pobreza del país. Esta visión no es más que el resultado también de las acotaciones críticas del narrador:

... y cuando son hembras les pongo Juana Inés de la Cruz
Alfonsina Carson a veces Virginia Woolf me pongo tierno
bienvenidos a sufrir a este mundo les digo los agarro de las
paticas y se los entrego a la enfermera que los limpia los pesa
los mide les toma las huellas y luego los lleva a Retén pero
antes siempre pongo a la mamá a que les dé un besito qué
tierno soy puja coño puja que aquí viene el que te va a sacar de
abajo puja que éste chinito se parece a Mishima te va dar un
Nóbel qué es eso pregunta nuevamente la maldita y las
complicaciones de un embarazo en una paciente diabética
cuáles son no me dice doctor como si yo fuera su bachiller
personal vamos por la cama ocho me imagino interrogándola y
el coño de tu madre estaba muy hinchado cuando te parieron

pero contesto con todos los detalles no sabe cómo estudio Obstetricia en mi casa noche a noche cómo llego hecho un filo a cada guardia yo y mi risita mi risita y yo soy insomne casi no duermo hecho el pendejo estudiando estoy recién graduado tengo ocho meses trabajando en este hospital competimos pero ella no sabe (Cifuentes, 1997: 33).

Está clara en este fragmento la visión de Eugenio, sus intervenciones que analizan y critican los ámbitos que lo rodean, desde su trabajo hasta sus relaciones personales. No cabe duda, en fin, de que hay marcas gramaticales en el discurso que se pueden reducir a la categoría de la evaluación. Por lo tanto, existe una historia: la trama y su evaluación así lo determinan.

En este punto es pertinente retomar la idea de Barrera (1995) sobre las categorías de la superestructura, las cuales vienen dadas -anota el crítico- por marcas gramaticales implícitas o explícitas: *Había una vez un doctor recién graduado llamado Eugenio que trabajaba en un hospital de la ciudad. Un día sucedió que su jefa lo obligó a ausentarse de la sala de admisiones, lugar que le correspondía por turno, entonces, justo en su ausencia, una mujer ingresa con un trabajo de parto avanzado sin ningún médico disponible para atenderla. La mujer, sin poder contenerse, expulsa el feto que vuela, literalmente, por el aire. Eugenio corre hasta la parturienta y en un intento por salvar al recién nacido lo toma, pero éste se le resbala, cae al suelo y muere. Finalmente Eugenio, harto de su situación, renuncia al hospital.*

Como es frecuente no localizamos marcas que determinen la categoría de la moraleja; es por ello que “El vuelo de Higuita” posee una superestructura incompleta, por lo que podemos concluir que nos hallamos ante un cuento con tendencia a lo canónico.

Un caso difícil: los “cuentos” de Dinapiera Di Donato.

“...el autor que en un cuento en prosa apunta a lo puramente bello, se verá en manifiesta desventaja, pues la Belleza puede ser mejor tratada en el poema.”

E. A. Poe

Hemos decidido evaluar el trabajo de Dinapiera Di Donato de una forma distinta, pues luego de algunos intentos fallidos de análisis comprendimos que el método directo de hallar la superestructura no era el más adecuado para descifrar los mecanismos de funcionamiento de sus creaciones.

Quizás nuestra incompetencia literaria no permitió construir las macroestructuras y las superestructuras de al menos dos de sus *relatos* (“Historias con anillos” y “Alejandrina Abunamoko”), lo cual nos obligó a realizar un análisis aún más exhaustivo que los anteriormente hechos a los trabajos de Arribas, Ávila y Cifuentes, teniendo que estudiar las acciones y el lenguaje en los textos de Di Donato, como instancia primera, para comprobar si, como se ha asentado desde el principio, las ficciones de esta escritora carecen de coherencia, lo cual, obviamente, dificulta su comprensión.

No se trata de descalificar la obra de Di Donato; simplemente deseamos señalar su diferencia dentro del conjunto de los textos de los escritores escogidos y mostrar cómo esa diferencia impide enmarcar su trabajo dentro de los patrones canónicos que hemos tomado como principios para el análisis.

Comencemos por aclarar que todo conjunto de signos no constituye necesariamente un texto. Los investigadores Lozano, Peña-Marín y Abril (1997) aseveran que un texto (o discurso) se considera en un primer momento como una secuencia de signos que generan sentido. Sin embargo, "no es la suma de signos la que produce el sentido, sino [su] funcionamiento textual, [idea que ha llevado a afirmar] que los textos son el lugar donde el sentido se produce y produce (práctica significativa)" (Lozano et al., 1997: 16).

Para estos semiólogos, discurso y texto funcionan como términos similares puesto que el texto es concebido como un aparato semiótico, de tal

forma que dentro de una actividad textual cualquiera concentrarán más su atención en lo que hacen los signos y no en lo que éstos representan.

Estos investigadores estudian brevemente el desarrollo del concepto de texto a través de la semiología. Resaltan el aporte de Lotman quien afirma que un texto es un "conjunto sígnico coherente". La semiótica de la cultura asumió que un signo podía ser verbal, no verbal, gráfico, gestual. En 1968 Lotman y Pjatigorsky concluirán que el texto es "una formación semiótica singular, cerrada en sí, dotada de un significado y de una función íntegra y no descomponible" (en Lozano et al., 1997: 18).

Por su parte, Lozano y otros destaca la "clausura" como elemento definitorio del texto. Afirma que ésta posee "clausura" y "autonomía". Esto quiere decir que el aparato textual es "un enunciado lingüístico concluso" (*ibidem*: 19), el cual lleva en sí mismo el propósito del hablante, es decir, una *intención comunicativa*.

Pese a todas estas consideraciones, los mismos teóricos confiesan no poder diferenciar un texto de un no-texto, por ello proponen el estudio de la coherencia, la cual resulta un elemento imprescindible para la definición de texto. Queremos hacer hincapié en este aspecto: no basta con un compendio de signos para que algo se convierta en texto o discurso, es necesario que ese conjunto de signos sea coherente y produzca significado.

Así pues, es esta la razón que nos ha motivado a estudiar las acciones y el lenguaje en los trabajos de Dinapiera Di Donato sobre la base de su coherencia.

En "Historias con anillos" y "Alejandrina Abunamoko" hallamos incoherencias en varios niveles estructurales. Sin embargo, ahora sería muy apresurado señalar que las composiciones de Di Donato no son textos; nuestra hipótesis apunta a que en ellas la falta de coherencia se relaciona con el discurso narrativo. La lectura de esos textos los acerca, más bien, al discurso poético; lo cual implica, entonces, que "Historias con anillos" y "Alejandrina Abunamoko" no pueden ser considerados cuentos, al menos dentro de los esquemas que sostienen esta investigación.

Dos de las ideas desarrolladas por Teun van Dijk (1989) nos servirán como guías fundamentales en esta sección. En primer lugar, aquella que considera un a cuento como un *discurso de acciones*; es decir, la función principal del relato es la *descripción de acciones*. Tomaremos esto como verdad esencial para no contradecir lo que hemos venido afirmando en nuestro trabajo: el cuento debe relatar algo por medio de una secuencia de acciones. Claro está que una crónica policial, por ejemplo, es también una descripción de acciones, pero van Dijk elimina cualquier confusión al declarar que la superestructura permite establecer la diferencia.

La segunda idea sostiene que este discurso de acciones debe ser *coherente*, tanto en el nivel local (micronivel) como en el global (macronivel). Pero, ¿qué entiende van Dijk por *acción*?

No pretendemos desplegar aquí todos los argumentos del teórico relativos a la acción; sólo tomaremos los conceptos básicos de su teoría:²² aquellos que nos ayuden a establecer las acciones y la coherencia en los textos “Historias con anillos” y “Alejandrina Abunamoko”.

Afirma van Dijk: “«Comprendemos» una acción cuando podemos asignarle una intención (específica) a un hacer (...); comprendemos tal hacer como una acción cuando aceptamos el hacer como manifestación intencionalmente realizada, [por ejemplo] «saludar» o «marcar un alto»” (1989: 215). Esto significa que una acción no se realiza gratuitamente. Si un sujeto emprende la acción consciente de escribir una carta, su *intención* es comunicar una noticia o declarar su amor; pero además, agrega van Dijk, esta acción debe tener un “propósito”, una *consecuencia*. Una vez escrita y despachada la carta a su destinatario se espera una *reacción*, ya que la sola intención de comunicarse no basta para que la acción esté completa. El propósito clausura la acción:

²² Una discusión más amplia sobre los argumentos teóricos de van Dijk respecto a este tópico se halla en Prada (1989).

Mientras una acción se realiza al actualizar el estado final o resultado de un hacer, un propósito se realiza por la actualización de los eventos / estados o metas originados por el hacer. Así que, puedo levantar la mano, con la intención de marcar un alto y con el propósito de que alguien se detenga (1989: 216).

Una acción posee, de este modo, dos logros. Una vez que la acción se lleve efectivamente a cabo, es decir, “si el resultado se logra” esta acción tendrá “éxito de intención”; pero si además dicha acción genera las consecuencias (produce una reacción), entonces poseerá también “éxito de propósito”. Una acción será acción cuando en ella se concreten una intención y un propósito.

Las acciones implican además “cambios en el estado de las cosas, es decir, eventos, tanto de los estados físicos (externos) de las personas, como del mundo” (van Dijk, 1989: 216).²³

Por otra parte, “las acciones no suelen aparecer aisladamente. Se dan como componentes integrales de *secuencias de acciones*” (*ibidem*: 217). De allí que una caprichosa y arbitraria sucesión de acciones no será significativa, por lo que tampoco tendrá éxito “en la mayoría de los contextos sociales” (*ibidem*). Aquí se hace necesario retomar la función de la *restricción* tan importante en la teoría de van Dijk, puesto que en la descripción de acciones también habrá restricciones.

Una secuencia de acciones es significativa dentro de un contexto social porque depende, entre otras cosas, de las restricciones cognoscitivas implicadas, las cuales serán siempre locales y globales. Así “las secuencias de acciones obedecen a restricciones de *transición* lineales, y macrorestricciones, definiendo macroacciones” (van Dijk, 1989: 217). Es decir, también en el discurso de la descripción de acciones hay un nivel superficial o local y uno profundo o global. El primero se refiere a sus relaciones internas (coherencia lineal) y el segundo a la relación de las partes con el todo, con el tema o tópico del discurso (macroestructuras, macroacciones).

²³ van Dijk hace la salvedad en cuanto al «no hacer»: “el no hacer o hacer otra cosa se interpreta como una acción (intencional), involucrando un cambio de los recursos normales, esperados u obligados que debe seguir la acción” (1989. 217).

De modo pues que en el *nivel local* una acción guarda una relación condicionante con su siguiente acción. Así, una acción será consecuencia de su acción anterior desarrollando una relación temporal y estableciéndose de este modo una coherencia lineal. De la misma manera, las acciones se relacionan entre sí y funcionan según su contexto interno, su “mundo posible”. Por ello hay condiciones de acciones posibles, probables y necesarias; así mismo, hay consecuencias de acciones posibles, probables y necesarias. “La semántica formal para estas relaciones puede expresarse en términos de mundos posibles y posibles cursos de eventos o de acciones” (van Dijk, 1989: 217-218).

Esto quiere decir que, sin importar el contexto dado, tendrá que haber un discurso coherente de las secuencias de acciones una vez que las condiciones de ese mundo estén señaladas: un animal podrá transformarse en hombre para asesinar humanos y podrá, por ende, realizar todas las acciones y sus respectivas consecuencias posibles, probables y necesarias, siempre y cuando estén dentro de ese mundo escogido:

Así que, una consecuencia posible de una acción se define cuando haya por lo menos una posible acción que conduzca de una acción (o del estado final de tal) a un/el próximo estado de un curso de eventos. Una consecuencia necesaria de una acción se logra por todas las posibles direcciones alternativas de eventos. Una condición necesaria es un estado o evento/acción que, para lograr cierto estado o evento/acción, siempre tiene que realizarse en un curso de eventos (van Dijk, 1989: 218).

En el nivel global las acciones se organizan igual que las proposiciones, es decir, “una secuencia de acciones es globalmente coherente si y sólo si la secuencia puede ser proyectada sobre una macroacción” (van Dijk, 1989: 219). Esta macroacción, además de proyectar toda la secuencia a la cual está restringiendo, también debe “poseer” éxito tanto de intención como de propósito. Así, la totalidad del discurso se obliga a presentar una intención global que corresponda a un resultado global y a un propósito global que corresponda, a su vez, a consecuencias globales, esto es, a una meta final. El discurso en su totalidad posee una *intención global*: un plan.

De manera que:

Las secuencias de acciones, entonces, no son coherentes sólo por cumplir las restricciones lineales de relación condicionales, sino también por instituir, al mismo tiempo, si estas relaciones se interpretan como constituyentes de una macroacción (van Dijk, 1989: 219).

La descripción de acciones puede materializarse en diferentes niveles. Una acción que contenga resumida las acciones de otras oraciones tendrá un nivel jerárquico mayor y será más significativa. Por razones pragmáticas sólo se describe o especifica la acción relevante, no los detalles correspondientes a acciones altamente conocidas por nuestra cultura; es decir, hay que elaborar una descripción indirecta de acción.²⁴

Cada nivel de descripción puede ser más o menos completo, esto dependerá de la pragmática. Así pues, es posible describir las acciones completas de un episodio o sólo un subconjunto de ellas; esta última posibilidad es la que más se prefiere. Justamente, por razones pragmáticas de relevancia al oyente sólo le interesan las acciones más importantes, más llamativas y más inesperadas del episodio. Por ello, las descripciones de acciones suelen ser incompletas desde el punto de vista ontológico, pero completas desde el punto de vista comunicativo.

Para cada nivel de descripción presuponemos, dada una función pragmática específica del discurso, un específico grado de completitud. Tan pronto como un pasaje de la descripción a tal nivel especifique "demasiadas" acciones y propiedades de acciones, hablaremos de descripción de acciones supracompleta; por otra parte, las descripciones en que ciertas acciones no se describen, aunque normalmente lo estén, y se espera que lo estuvieran, se llamarán "infracompletas" (van Dijk, 1989: 223).²⁵

No obstante, cualquiera sea la cantidad de acción descrita siempre será imprescindible que al menos

²⁴ Apunta van Dijk: "La elección de un nivel de descripción se definirá en términos de relevancia del conocimiento de la información proporcionada con respecto a la interacción y la comunicación reales entre el hablante y su oyente. La relevancia se define en términos de condiciones (causas, razones, etcétera)" (1989: 222).

²⁵ La cantidad de acción que se desee expresar dependerá de las estrategias y de la intención comunicativa del emisor.

Todas las presuposiciones necesarias de oraciones subsiguientes del discurso estén expresadas, o [sean] inferibles de otras presuposiciones de marcas generales de acción o del conocimiento particular del hablante del contexto o de la situación descrita (van Dijk, 1989: 225).

De lo contrario, una descripción podría carecer de las estipulaciones “semánticas generales del discurso en la lengua natural” (*ibidem*).

Arribamos a un punto importante dentro de la teoría de van Dijk: el relativo a la ordenación de las oraciones o proposiciones de la descripción. No existe un orden estricto para describir una serie de acciones. La serie puede organizarse de diversas maneras, tanto en el nivel del estilo y en lo retórico como a nivel de la secuencia misma. “Aparte de las restricciones generales de coherencia lineal (...), tenemos la posibilidad de presentar primero las acciones *posteriores* o de presentar después las acciones *anteriores*” (1989: 225).

Admite van Dijk que podemos reconocer un tipo de distribución u organización, a la que denomina *normal* o *canónica*, dentro de la descripción de acciones. Se trata de una colocación “de izquierda a derecha o anterior-posterior”, la cual constituye una representación “de las *relaciones condicional-temporales de las acciones descritas*” (1989: 226). La llama *normal* siguiendo el “principio semántico más abstracto, de acuerdo con el cual tal ordenación es interpretada como una relación condicional o temporal” (*ibidem*). La idea se basa en ordenar las acciones que resultan consecuencia de otras, sin importar cómo estén presentadas en el discurso, puesto que las secuencias de acciones a veces no se perciben ni se interpretan en un orden *normal*, sino en *su orden*, por lo que en algunos casos hay que reconstruirlas.

Por otra parte, van Dijk se refiere al orden pragmático de la descripción de acciones. Éste se localiza cuando se le asignan funciones específicas a cada acción, basadas en “las restricciones más generales sobre el procesamiento de información en la comunicación, eso es, toda información vieja debe preceder información nueva (...) Más específico es el criterio pragmático de relevancia o de interés” (1989: 227).

Así, una descripción de acciones posee valor tanto pragmático como semántico, porque más allá de que un discurso de acciones denote, justamente, *acciones*, también cumple una función comunicativa. Esta resulta la parte pragmática del sistema. Una descripción de acciones representa e informa cómo ocurren las cosas. La función pragmática determina el carácter de esa descripción de acciones. Por consiguiente, la descripción de acciones es “una aserción o una afirmación acerca de una acción” (1989: 210), y, por supuesto, toda la información y circunstancias que rodean dicha acción. Esta condición pragmática o intención comunicativa siempre surge del emisor.

Así mismo, van Dijk hace énfasis en los aspectos semánticos y cognoscitivos de la descripción de acciones. En primer lugar, “la descripción de acciones debe cumplir con las condiciones comunes de construcción morfológicas y sintácticas para las *estructuras de superficie*”; es decir, “la descripción debe ser semánticamente correcta” (1989: 211). Conviene aclarar que la expresión *construcción semánticamente correcta* va más allá de la simple construcción gramatical. Indica, sobre todo, que “las oraciones respectivas son significativas” porque tienen reales posibilidades de hacer factible una acción: “las oraciones deben denotar acciones posibles”, esto es, debe haber verosimilitud dentro del mismo discurso.

Las acciones que se expresan en las oraciones del discurso deben, entonces, ser viables dentro del mundo en que se realicen; su interpretación real debe señalar que esa acción se verifica en algún mundo en donde eso es verosímil. Para van Dijk, esta verosimilitud y sentido son “la base de la *correcta construcción semántica*” (1989: 211).

Llamemos la atención sobre esto porque cada acción real (en algún mundo o situación posible) tiene que ser una actualización de un concepto de acción o de una acción posible. Por supuesto, esto puede deferir [sic] entre distintos grupos de mundo posibles, cada uno con sus propios agentes posibles, sus propias acciones posibles, etcétera, dependiendo de los postulados básicos (leyes, reglas, etcétera) de esos conjuntos de mundos (1989: 211-212).

Las acciones pueden ser fantásticas, pero no deben contradecirse semánticamente, es decir, en su sentido esencial.

Esta relación de verosimilitud se da no sólo en las oraciones de acciones, sino también en las secuencias de acciones, puesto que hay secuencias de acciones significativas a las que se les asigna, igualmente, una interpretación significativa. A este nivel se toman las relaciones entre acciones, las cuales deben ser *relaciones posibles*. Así, “de un discurso (o discurso-fragmento) que satisface las diferentes condiciones semánticas antes mencionadas se dice que es linealmente coherente” (van Dijk, 1989: 212):

Coherencia lineal, por consiguiente, se define en términos de las llamadas interpretaciones relativas. Esto es, que cada oración del discurso se interpreta con respecto a una estructura modelo que incluya la interpretación de otras oraciones del discurso. Por eso, un discurso que contiene una oración parecida a las ya dadas acerca de las acciones [de un actante cualquiera] o un texto comunicativo por el cual se identifique [a dicho actante], requiere una oración que lo identifique, sin la cual el artículo definido no puede interpretarse apropiadamente (van Dijk, 1989: 213).

Los actores y su contexto deben estar identificados en una oración. Esto significa que un receptor no sólo debe poder interpretar las acciones, sino también hallar el contexto en el cual se realizan esas acciones y de este modo comprobar si ellas son posibles. Cuando el discurso no deja claro el mundo posible en el cual se desarrollan las acciones se corre el riesgo de incoherencia.

Así mismo, un discurso no debe observar coherencia sólo en el nivel local (micro-nivel), sino también tiene en el nivel más global: el macronivel. Las oraciones que componen las acciones deben vincularse con lo que intuitivamente el receptor descifra como el “*tema o tópico* del discurso”. De otra parte, las acciones de oraciones deben estar en función del tema global del texto, de lo contrario es probable que el discurso se torne incoherente.

Esta relación entre las partes y el todo van Dijk las explica de manera similar al comportamiento de las macroestructuras semánticas: el sentido de la descripción como un todo se alcanza gracias a la práctica de las macrorreglas. Así como obtenemos proposiciones, macroproposiciones y una

macroproposición que engloba el tema o tópico de un discurso, en la descripción de acciones hallamos macroacciones y una gran macroacción en la que se proyectan o resuman todas las secuencias de acciones del discurso:

Para el discurso de acción esto implica que las secuencias de proposiciones de acciones se proyectan sobre las secuencias de proposiciones de acciones, de modo que éstas en principio denoten el «mismo episodio» pero sólo desde el punto de vista más general o «distante» (1989: 213-214).

Para el teórico, el hecho de poder restringir el discurso a una sola macroproposición indica coherencia global. Lo mismo ocurre con la descripción de acciones: restringir todas las acciones y secuencias de acciones de un discurso a una sola macroacción es un indicio de coherencia global.

Así pues, un cuento resulta la descripción de una secuencia de acciones coherentes, tanto a nivel superficial como en su estructura profunda.

La relevancia de la coherencia del lenguaje y del contenido es importante por cuanto de ella y de la competitividad del lector depende la intención comunicativa del texto; su comprensión, entonces, se supedita a la coherencia que presente el conjunto de signos y los significados que éstos sean capaces de transmitir.

En síntesis, las herramientas que guiarán el análisis particular sobre los cuentos de Dinapiera Di Donato parten del principio de que, un cuento es un discurso de acciones coherente, tanto en la organización de sus oraciones de acciones como en el sentido integral de estas oraciones respecto a la totalidad del discurso. Más específicamente: los elementos básicos que sostienen el siguiente estudio detallado de algunos cuentos de *Noche con nieve y amantes* se relacionan con la presencia de acciones y su coherencia.

“Historia con anillos”

El análisis consta de un desglose de acciones por párrafo. Con esto intentamos demostrar que el discurso de este texto se halla constituido por una tirada de acciones aisladas e inconexas. Siguiendo la división en cinco partes

de la pieza, nuestro estudio se divide en igual cantidad de apartados, asumiendo, además, los subtítulos de la propia composición.

Con Astromelia:

Todo el primer párrafo está construido con verbos en copretérito. En él la única acción que se vislumbra como posible, en virtud de que posee intención, viene contenida en la frase: “se ponía a contar interminables anécdotas llenas de anillos que al analista le encantaban pero nunca hablaba de su propia historia” (Di Donato, 1991: 5). Aquí hay una intención puesto que la voz enunciativa hace comentarios sobre un personaje que va al psicólogo, pero a quien le es imposible hablar de sus problemas. Sin embargo, no podemos referirnos a una acción completa pues hace falta hallar el propósito, es decir, la o las consecuencias de esa acción.

En el segundo párrafo la voz enunciativa agrega a los verbos en copretérito el uso de los tiempos ante-copretérito y participio pasado. Aparecen tres macroproposiciones: a) la historia de Astromelia es una historia con anillos; b) Astromelia era la hermana menor de seis hermanos; c) cómo crecieron los niños en casa de Astromelia. No hay ninguna acción debido a la ausencia de intención y propósito, y a la falta de conexión con la acción anterior. Se trata de un párrafo netamente descriptivo.

El tercer párrafo da paso a las explicaciones de Astromelia. De nuevo, aparecen macroproposiciones, las cuales se organizan de la siguiente manera: a) Astromelia explica la vida de sus hermanos; b) sólo uno de ellos se fue a París. A partir de este momento comienza a manifestarse la pérdida del referente en los trabajos de Di Donato. La lectura se torna engorrosa cuando la voz enunciativa dice: “y en esa parte de la narración su voz era casi un murmullo” (Di Donato, 1991: 6); no es posible saber si la voz narradora se refiere a Astromelia o a la mujer aludida al principio del texto.

Tampoco aquí hay acciones. Es un párrafo netamente descriptivo, sin intenciones ni propósitos en cuanto a lo que en el primer párrafo se nos ha propuesto como el posible inicio de una historia.

En el cuarto párrafo se mantiene el tiempo de los verbos usados en los anteriores. No se perciben acciones, por lo que optamos por la búsqueda de macroproposiciones y ubicamos algunas frases que pudieran corresponder a aquellas, pero la falta de referentes hace casi imposible su comprensión. No obstante, las posibles macroproposiciones serían las siguientes: a) el dedo lo perdió por causa de un anillo (hasta ahora, como resultado de la falta de referentes, no se sabe cuál de las mujeres ha perdido el anillo); b) se acaban los cuarenta y cinco minutos de la sesión; c) no contó sus amores adolescentes con Astromelia. Termina el párrafo, de nuevo, con la pérdida del referente.

Sin embargo, aquí podríamos tomar como acción la frase: se acabaron los cuarenta y cinco minutos de sesión; pero ésta no establece un propósito relacionado con la primera acción que determinada al principio, sino que luce más bien como una continuidad: hay una mujer en una sesión de psicoanálisis, la sesión llega a su fin.

El quinto párrafo explicita las siguientes macroproposiciones: a) alguien escribió para Astromelia su primer cuento; b) alguien no aprobó ese cuento; c) alguien no podía escribir. En este párrafo tampoco hallamos alguna acción que nos indique algo sobre la mujer que va al psicólogo; la falta de referente no permite saber nada sustancioso sobre Astromelia. Podría especularse que la mujer que escribe para Astromelia es la que va al psicólogo y que quien no podía escribir era Astromelia, pero esa es una inferencia personal nuestra, puesto que ello no viene escrito en el párrafo.

Veamos un ejemplo de cómo la falta de referentes provoca una ausencia de “cohesión superficial” (Lozano et al., 1997: 23), es decir, manifiesta la incoherencia que imposibilita la comprensión del texto:

Para Astromelia escribió el primer cuento que *ella* no aprobó nunca porque tenía más nariz para la literatura que los

mismos profesores. Lo malo es que no podía escribir (Di Donato, 1991: 5-6).²⁶

Resulta imposible ubicar las referencias a los deícticos de este pasaje, aun cuando dispongamos de lo que antecede al fragmento, y, por consiguiente, hallar los indicios a lo que se refiere el párrafo; tampoco lo podemos valorar como la consecuencia de algún párrafo anterior. Recordemos que una de las exigencias principales de la coherencia, tanto en el nivel del lenguaje como en el nivel de las acciones, se basa en que una oración debe ser consecuencia de una oración anterior, y en que una acción sea también consecuencia de una acción anterior; aquello que van Dijk llama “éxito de propósito”.

Cuando el párrafo afirma al comenzar: “Para Astromelia escribió el primer cuento”, la referencia nos ubica en la mujer que va al psicólogo, pues es la única que conocemos, hasta ahora, diferente de Astromelia. Pero cuando seguidamente se nos dice “que *ella* no aprobó nunca”, el pronombre *ella*, el cual actúa como deíctico, puede referirse tanto a la que escribió el cuento como a Astromelia; por lo que al llegar a la siguiente proposición: “porque tenía más nariz para la literatura que los mismos profesores”, ya no sabemos quién es la mujer referida: los párrafos anteriores no precisan la referencia. Finalmente, aún menos comprensible se hace determinar de quién se habla al cerrarse el párrafo: “Lo malo es que no podía escribir”. La interpretación aquí es absolutamente libre.

Las macroproposiciones del último párrafo de esta sección serían: a) me resigné a escribir yo; b) cuando nos separamos seguí escribiendo; c) pienso en esas cosas cuando salgo de la sesión.

Quizás ese último párrafo nos ayude a construir una especie de anécdota principal, algo así como: la mujer que va al sicoanalista tuvo un romance homosexual en su adolescencia con una mujer llamada Astromelia, de lo cual no es capaz de hablar en terapia. Sin embargo, no encontramos secuencias de acciones, sino descripciones de estados que hemos ido uniendo a nuestro capricho, por lo que esta última macroproposición es, sin más, el resultado de

²⁶ El énfasis es nuestro.

una especulación del lector. No hallamos intenciones ni propósitos en ninguno de los párrafos; de hecho, no hay una macroacción sino una macroproposición. Acciones son «haceres», como dice van Dijk, con intenciones y propósitos. Aquí se observa mucha descripción de situaciones. Hemos podido construir una macroproposición porque las proposiciones que encontramos son las llamadas "proposiciones estáticas". Recordemos que existen dos tipos de macroproposiciones:

1.- Dinámicas: acciones que compone la trama y están constituidas por un verbo que denota acción.

2.- Estáticas o descriptivas: conformadas por un verbo que denota un estado o situación.

Estas proposiciones estáticas o descriptivas también son parte del discurso narrado, pero no denotan acciones. Por ello, tenemos una macroproposición, mas no una macroacción. No hay secuencia de acciones en esta primera sección y no hay, tampoco, una macroacción. ¿Qué significa esto? Pues que tenemos un tema, un tópico, algo de lo que se habla, pero no una relación de acontecimientos; es decir, no tenemos narración ni relato. Podemos construir un significado, una macroestructura semántica, pero no una secuencia de acciones y mucho menos una superestructura narrativa.

Primero, para Astromelia

En el primer párrafo hallamos una voz enunciativa en primera persona. Aquí nos tropezamos con un problema: ¿a quién pertenece la enunciación? Pudiera ser la misma voz enunciativa con la termina la sección anterior o podría ser la voz de Astromelia, puesto que arrastramos la duda desde el apartado inicial Con Astromelia; aún no sabemos cuál de las mujeres perdió el dedo. En este párrafo se nos describe la belleza del hermano de la voz enunciativa.

En el segundo párrafo percibimos una secuencia de acciones: a) llenó el cochecito de su hermanito con cayenas; b) el niño empezó a comerse las

cayenas; c) le metió además al coche dos morrocoyes, un pollo, un sapo y un cunaguaro; d) fue castigada y la enviaron a su habitación. Podemos construir, también, la macroacción: la niña molestó a su hermanito y fue castigada. En las acciones de la niña (asumimos que es una niña, esto nunca se esclarece): llenar el coche de cayenas y animales, hay una intención que puede ser jugar con el niño, llamar su atención, molestarlo. Estas acciones tienen una consecuencia: la niña fue castigada. Así pues, las acciones tienen éxito de intención y de propósito.

En el tercer párrafo a la niña se le pierde el anillo y no lo encuentra. Al igual que en el párrafo anterior hay acciones y es posible construir una macroacción.

En el último párrafo se puede construir otra macroacción. La niña empuja el cochecito de su hermanito mientras su madre lava la ropa, el cochecito toma velocidad y se pierde. Ella se queda buscando su sortija.

Hemos logrado establecer secuencias de acciones y macroacciones; veamos las macroacciones en el orden en el cual se presentan: a) la niña molestó a su hermanito y fue castigada; b) la niña pierde el anillo y no lo encuentra; c) la niña empuja el cochecito de su hermanito, el cochecito toma velocidad y se pierde; d) Ella sigue buscando su anillo.

Aunque, en efecto, hay secuencia de acciones y macroacciones no es posible construir una estructura narrativa con esas macroacciones ni restringirlas a una gran macroacción. Podemos organizarlas como mejor nos parezca: cualquier macroacción que se elija podrá ser la primera o la última del discurso, puesto que en el texto no queda claro que una sea consecuencia de la otra; hecho que demuestra que estamos ante acciones aisladas e inconexas. Tampoco podemos relacionarlas con la sección anterior (Con Astromelia). Lo único que une ambas secciones son dos elementos: el nombre de Astromelia y la cuestión de un anillo, instancias que por su forma de presentarse no puede tomárselas como hilo conductor. En las secciones posteriores estos elementos se olvidan casi por completo.

A esta sección podríamos titularla «sucesos de la niñez», ya que resulta imposible construir una sola macroacción que restrinja al texto. Una vez más tenemos un tema, «sucesos de la niñez», pero no una narración porque a estas macroacciones no se las puede organizar en una superestructura narrativa.

Nos resta constatar si tanto la macroproposición hallada en la primera sección y las macroacciones encontradas en la segunda pueden no sólo relacionarse mutuamente, sino si llegan también a relacionarse con el texto en forma global.

Sin Astromelia

En el primer párrafo nos topamos de nuevo con la dificultad para identificar quién es la voz enunciativa. En una combinación de verbos en pretérito, copretérito y gerundios hallamos este texto que parece ser la descripción de una ilusión o de una visión, la cual asumiremos como una imagen de la infancia. Transcribiremos en su totalidad el párrafo para mostrar la dificultad que comporta la lectura de los textos de Di Donato:

Un mediodía encontré de nuevo la cabeza de una criatura paliducha alargando desesperadamente las orejas contra los gorditos alados que adornaban el copete de una antigua cama de antepasada enmurada. Cuando las orejas volvían al tamaño correspondiente a la cabeza parecían dirigidas a mí en un temblor como de párpados, orejitas de animal reconociéndome, y luego la cabeza toda me fijaba su inmenso ojo. Yo le sostenía la mirada y le murmuraba dos o tres cosas dulces hasta que se iba con toda la aparición, dejándome desolada en medio de mi silencio preferido donde yo me deslizaba como por una escalinata ancha y bien pulida (Di Donato, 1991: 7).

No tomaremos este párrafo en cuenta para la búsqueda de las acciones, ya que no agrega nada ni a la primera macroproposición ni a las acciones encontradas en la segunda sección. Al pasar al párrafo siguiente y llegar a la mitad del mismo cualquier lector que no tenga que realizar un trabajo sobre Dinapiera Di Donato abandonaría, sin duda alguna, la lectura, porque simplemente no tendrá idea de qué cosa es lo que lee:

Durante años yo había tratado de eliminar aquellos animalitos de mi infancia porque entendí que no podía irme yo. De una abuela emparedada no siempre se hereda, por mala suerte el pelo rojizo, los anillos de granate, el lecho de museo, sino eso: muros, o lo que es lo mismo, la falta elemental de aire, la impotencia contra los duendes. A veces me sorprendía a mí misma oyendo, eran raros momentos donde casi conocía algo más de mí. Mi única fuerza concentrada a mitad de mis orejas, allí se inventaba el oxígeno; oía el aire pasar y lo alcanzaba con su perfume ligeramente azucarado, blando, de pigmentos verdes, y apenas oído ya caía en mis redes, todo para mi pulmón despierto. Pequeña flor que mi pulmón deshojaba. Aquel ser ávido de mi primera infancia pactaba con todas las cosas delicadas y algo les rompía pero ellas seguían sus partes del trato, regresaban siempre, daban la señal misteriosa de las apariciones con orejas tan vivas: habían estado indicando siempre el sitio del tesoro, la posible grieta en el muro. Creo que todo comenzó mientras dormía. Sólo cuando dormimos las cosas recuperan su sencillo esplendor. Un día nos despertamos por sorpresa, sin avisar, y ahí están las delgadas columnas clásicas como cuerdas bien prensadas del techo lejano, que dejan los cuartos como arpa. Casi te disculpas, te haces la que no... pero es demasiado tarde, el aire enredado en ellas sacaba una sola nota, después todo fingió ignorarse, toda la noche pareció llover y quién dormía si llovía tanto, y si llovía largamente sin parar pronto llegaría alguien buscándola, agua tal vez, el ánima de esa extraña queja que hacía el aire, el aliento de alguien que respiraba muy cerca y le dejaba el oído como un cristal empañado. Hasta que oyó lejos, más lejos, y el cuarto se opuso con grandes despliegues de tapicería donde sólo se contaban historias del polvo. Apartaba una con gran esfuerzo y detrás venía otra mayor con su dibujo perverso y detrás un cortina de hiedra negra retorcida que ondeaba un poco sin tocar el piso. Ella agarraba los ruedos y halaba con toda su alma para romper de una vez por todas aquella herencia de utilería vencida pero detrás de un tapiz se venía otro y detrás algo peor y siempre al final estaba un muro y nunca el trazado simple de una ventana con su mundo más llevadero, con sus arcanos mayores y menores, con su mar, con su danza de gallinas misteriosas. Entonces mi oreja se enroscaba en el vientre del muro porque bastaba enroscarse y descubrir su secreto panal en intensa actividad (Di Donato, 1991: 7-8).

Encontramos aquí una especie de confesión en donde se exponen miedos e imágenes de la niñez. Sólo al final del párrafo encontramos alguna acción, pero no sabemos quién la realiza: “Ella agarraba los ruedos y halaba con toda su alma para romper de una vez por todas aquella herencia de utilería” (suponemos que se trata del papel tapiz). Es imposible hallar macroacciones y

mucho menos secuencias de acciones; tampoco puede localizarse una macroproposición semántica que restrinja el tema del texto, pues éste es muy poético y posee un alto grado de metáforas. Pese a que pueden encontrarse frases y pasajes semánticamente coherentes, el tono lírico y las metaforizaciones cancela toda posibilidad de interpretación cuando se intenta leer el fragmento como cuento o relato, es decir, como discurso de acciones. Aquí es necesario hacer un paréntesis.

Se sabe que la metáfora es una figura retórica que consiste en “el empleo de una palabra en un sentido parecido, y sin embargo diferente del sentido habitual. «El canto ardiente del orgullo» (E. Molina)” (Ducrot y Todorov, 1996: 319). Se trata de un recurso muy utilizado en la poesía; su juego radica, como hemos dicho, en decir las cosas indirectamente o de manera disfrazada, por lo cual se hace imprescindible conocer los referentes, para desentrañar sus significados. La ausencia de referentes claros en “Historias con anillos” dificulta precisar la intención de sus símiles y metáforas y, por ende, asignarles algún significado. Es justo en este aspecto donde queremos detenernos: la multiplicidad de significados que proponen los textos de Di Donato y la ambigüedad de sus discursos, característica que luce más propia de la poesía que de la narración.

El cuento canónico tiende a ser monosémico, es decir, posee un significado general que debe ser susceptible de reducirse a una macroproposición (coherencia global). Aun cuando un texto poético pueda tener un significado global, la polisemia resulta una de sus características más evidentes. Por el contrario, un cuento canónico es, básicamente, monosémico y no otorga mucho margen a la ambigüedad.

Antonio García Berrio (1994) trabaja la ambigüedad y la polisemia como elementos propios del discurso poético. La ambigüedad, dice, funciona como una “propiedad poética”, la cual, además, tiene una cualidad artística “positiva”. Advierte que:

El fenómeno de la ambigüedad positiva que tiene antecedentes y muestras concretas clásico-retóricas tan ilustres como el equívoco, la metáfora y la misma alegoría, la ironía, la preterición, la anfibología, etc., es uno de los poderes fundamentales del texto artístico para alcanzar los efectos y el valor poéticos (García Berrio, 1994: 378).

Esta ambigüedad positiva es consecuencia de la lectura de los “espacios huecos o vacíos del texto”, actividad que convierte también al lector en un creador:

La ambigüedad artística y sus poderes poéticos arrancan siempre de un fondo de actividad positiva, individual o colectiva-histórica, y nunca de un vacío absoluto del texto, de un espacio de carencia. El sentido deducido desde los huecos de una obra por el lector es creación «ex novo» de ese lector independiente del texto origen, es nuevo texto lastrado de voluntad significativa autorial (*ibidem*).

Estos espacios huecos o vacíos se encuentran no sólo en la estructura de las obras, sino también “en las insuficiencias (apocalípticas) del lenguaje” (1994: 384), las cuales dan pie para lecturas infinitas (polisemia) y para ambigüedades interpretativas. Piezas modernas como *Ulises*, de Joyce, o *Rayuela*, de Cortázar, son ejemplos narrativos que muestran espacios abiertos en donde el lector crea significados, lo cual contradice el “pacto monosémico que caracterizaba la comunicación de la literatura tradicional clásica” (García Berrio, 1994: 383). Para este teórico el fenómeno de la ambigüedad

...conoce una perspectiva de observación que tiende a cero y otra, opuesta, que propende teóricamente a su ampliación exponencial. Por una parte, la voluntad comunicativa del autor creando las constelaciones significativas en el texto recorta y define la pluralidad errática de valencias polisémicas de las piezas y las unidades componentes aisladas. Pero en sentido opuesto, y sobre todo si -ausente la vocación descodificadora que se centra en la voluntad integradora del autor- se juega más con la especulación de las combinatorias potenciales sobre las iniciativas a disposición del juego semasiológico de los lectores, la suma de formantes opcionales de la significación del enunciado como texto global desmesura cualquier cálculo sobre la ambigüedad del texto literario, a causa de la pluralidad de sumandos individuales de sus componentes.

En la construcción global del texto clásico la voluntad comunicativa monosemizadora del autor ejerce un esfuerzo casi inevitable bajo las valencias privilegiadas y ostentadas por el

texto como mensaje. De la misma manera que en los menos numerosos textos «modernos», en los que desde Mallarmé y Joyce campea la voluntad inversa de apertura significativa absoluta, los autores inquietan y explotan todas las combinaciones significativas que deja abierta la holgura polisémica de cada una de las unidades constituyentes.

Mecanismo por tanto fundamental en la constitución poética del texto artístico, las ambigüedades del mensaje constituyen un ingrediente básico de su poeticidad (García Berrio, 1994: 386-387).

Vemos entonces que la ambigüedad genera múltiples lecturas y, sobre todo, que es más propia del discurso poético. En Di Donato abunda la ambigüedad y polisemia debido a una gran cantidad de espacios vacíos como resultado del uso excesivo de metáforas. No obstante, el hecho de leer “Historias con anillos” como un discurso poético y no como un discurso de acciones no implica que en este texto se halle alguna significación. En primer lugar porque los espacios de indeterminación ocupan gran parte del trabajo. Para García Berrio esto constituye un error:

Ciertamente, esos espacios de vacíos que Barthes, Iser, Eco y tantos otros teóricos de la lectura detectan en la estructura de los textos para justificar los momentos lectores de oscilación ambigua y de ambivalencia interpretativa, constituyen una aportación relativamente válida en la reformulación explícita de las causas de ambigüedad y sus alternativas receptoras. *Pero la experiencia más habitual y masiva persuade de que en la mayoría de las obras literarias notables, la ambigüedad sobrevenida de esos espacios objetivos de indeterminación representa una parte menor, por no generalizar abusivamente calificándola como insignificante, ante la poderosa gradatoria real de límites y de resistencias a la interpretación que opone el número inagotable de las bellezas literarias de los textos* (García Berrio, 1994: 385).²⁷

En “Historias con anillos”, así como en “Alejandrina Abunamoko”, los espacios de interpretación libre sobrepasan las resistencias y guías del autor concreto.

En segundo lugar, la significación o los significados de un texto deben ser los autorizados por el texto mismo y no todos aquellos que el lector pueda crear:

²⁷ El énfasis es nuestro.

La ambigüedad de la obra artística, la única que vale la pena proponerse como espacio legítimo y necesario de la elucidación crítica, está controlada por la *responsabilidad* del texto como iniciativa de un autor que lo aloja en la historia (E. Said, 1978, págs. 140 y ss.). La ponderación crítica útil de las variantes del significado fundadas en las propuestas del texto ha de recorrer la rica gama de alternativas autorizadas desde *el texto como presencia*, y no las que la propia iniciativa del un lector puede proponer al margen de esa presencia y del mensaje intencionado que brinda desde *el vacío del texto* (García Berrio, 1994: 385-386).

Esta es la respuesta del teórico a las infinitas lecturas que la crítica actual propicia, las cuales exageran los límites de los textos evaluados, cayendo así en flagrantes aberraciones:

La mejor prueba, por contraste, la proporciona la opacidad significativa de los textos artísticos de los autores privados de talento. Sólo bizarrías de un lector extravagante pueden empeñarse en la estéril tarea de combinar sentidos alternativos con las piezas del texto ramplón; únicamente el ingenio autónomo de ese lector caprichoso -al que ya, en tal caso, no debe considerársele en puridad lector- podría inferir significados interesantes desde tales textos innanes (García Berrio, 1994: 379).

El discurso «caótico» de Di Donato, lleno de espacios vacíos, metáforas sin referentes y susceptible de variados significados, hace difícil su lectura. En fin, nuestra autora tiende más al discurso poético que al narrativo; por ello, cuando en su caso nos referimos a “poético” estamos incidiendo en los aspectos explicados.

Volviendo a “Historias con anillos”, y evitando ser “lectores extravagantes”, asumimos que este segundo párrafo de la sección Sin Astromelia (transcrito anteriormente) se refiere a los fantasmas de la infancia que la voz enunciativa nunca pudo expulsar.

El cuarto párrafo se inicia con un enunciativo que apunta: “Hubiera preferido contarle esta parte a Astromelia”. Seguidamente explica que no le da vergüenza con Astromelia, ésta la hubiera escuchado y además le hubiera dado su opinión. De nuevo, no es posible hallar acciones, aun cuando van Dijk afirme

que un «no-hacer» también implica una acción. Aquí el no hacer de la persona de la cual se habla ("hubiera preferido", pero no lo hizo; "le hubiera dicho", pero no le dijo), no puede considerarse acción, pues el mismo van Dijk aclara que este «no-hacer» será una acción siempre y cuando produzca consecuencias; más todavía, una acción refiere el cambio de un estado o de una situación: si el «no-hacer» algo implica un cambio y produce consecuencias, ese «no-hacer» también será una acción. Para van Dijk "el «no hacer» o «hacer otra cosa» se interpreta como una acción (intencional), involucrando un cambio de los recursos normales, esperados u obligados que debe seguir la acción" (1989: 217). Pero en este párrafo no haberle contado a Astromelia o anhelar una opinión de ésta no produce ninguna consecuencia ni cambio alguno del estado ni de la situación; estado y situación que, entre otras cosas, permanecen inciertos.

A este párrafo lo denominaremos también: «acontecimientos aislados de la niñez»: una primera parte dedicada a la estada de "aquella criatura" (sin referente, no sabemos quién es esta criatura) en el patio ocultándose del sol porque su luz le hace salir pecas; y una segunda dedicada a describir la clase de religión que "aquella criatura" recibía en el colegio, donde se resalta su carácter suspicaz.

En el último párrafo se detalla el patio mencionado al principio del párrafo anterior. Luego, la voz enunciativa²⁸ compara al pueblo con un animal: habla de su respiración, de sus fauces, de cómo alguien (suponemos que "aquella criatura") despedía "pedazos de pulmón" semejándolos, suponemos, con trozos de cristales de zábila. Parece tratarse de la descripción del pueblo al mediodía o a la hora de la siesta.

Recojamos en orden las ideas de cada párrafo: a) Visión; b) los fantasmas de la infancia que el enunciatador nunca pudo expulsar; c) hubiera

²⁸ En los textos de Di Donato es difícil hallar voces narradoras. Resulta imposible hacer el seguimiento de un NP o de un NE que conduzca la historia. Es por ello que, en general, se habla de voz o agente que enuncia. Esto recuerda uno de los presupuestos de Bal cuando afirma que el narrador "es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico" (1985: 126). El narrador enuncia "lenguaje que cabe calificar de narrativo puesto que se refiere a una historia" (*ibidem*).

preferido contarle esto a Astromelia; d) acontecimientos aislados de la niñez; e) descripción del pueblo.

Como se ve, no hay significados explícitos, acciones o estructuras que puedan construirse. Se trata de sensaciones, interpretaciones, descripciones y una que otra acción puesta al azar, sin hilo conductor que indique de qué se habla o para qué; cuál es la relación de este apartado con los dos anteriores, qué trata de comunicarnos. Obviamente en Sin Astromelia tampoco hay narración.

Carta a Astromelia después de un reencuentro en un sonado entierro (o la saludable crisis de los treinta)

Este apartado consta de un solo bloque. Se trata de una carta que un agente enunciador (a estas alturas completamente imposible de identificar) le escribe a Mely, nombre que por primera y única vez aparece en el texto.

La voz que enuncia refiere el entierro de una intelectual (no se revela su identificación), evento que podría funcionar como una introducción, puesto que adelanta la reflexión inmediata. He aquí un prontuario de los temas desarrollados en la carta: el problema de la escritura, el temor al sida, la herencia del movimiento guerrillero de los sesenta (siglo XX), interrogantes sobre el fin de milenio (siglo XX) y sus contradicciones, así como el dilema de la identificación consigo misma:

Cómo cóño [sic] -con acento para que salga guayanés- podré pertenecer dignamente a mi generación y relevar y de paso escribir la gran novela del petróleo, o la del 27 de febrero, o la de la que [sic] me corresponda (¿qué será?) y poner sobre todo mi poesía a tono con los tiempos (Di Donato, 1991: 12).

Después de demorarse en los halagos y ovaciones para esa “gran señora de la literatura”, el remitente vuelve a dirigirse a Mely en tono nostálgico: “Casi puedo oírte, después de enjugarte una lágrima” (Di Donato, 1991: 13). Finalmente, el apartado cierra con las posibles palabras que el remitente

supone le contestaría Mely, la destinataria. Transcribimos un pasaje para que se constate lo difícil que resulta ubicar este texto en alguna de las categorías teóricas tomadas en este trabajo como herramientas de análisis:

Si al menos hubieran [sic] pelirrojos en tus cuentos, ciertos peces banana, o alguien tuviera hipo o el hipo fuera un personaje, amarillo de preferencias, de la prima de la hermana de Marlene, o apareciera Sulimar Reyes asesinada sin tragedia, no se sabe cómo (como debe ser) en Parque Central y las veces que alguien se perfumara en el relato viniera Suskind con el vaporizador obligándote a abandonar la página con mareo y vomitadera, si al menos, querida, aprendieras los efectos especiales de tu generación (dices “tú” porque te dedicaste a cosas más útiles, psiquiatra de niños con Sida, en Chicago) que Remedios saliera volando, por la frase y no por el verbo volar y mejor aún, que dejaran de aparecer volátiles y otras y esos nombres en sus textos venezolanos, escritos por la Makiko Salazar cualquiera que llevas dentro. Pero, mientras aprendes tengo que reconocer que me gusta ser tu Astro Aguinalde. No ser nadie. Pero me gusta que suene mi nombre, mal pronunciado aquí durante años, sólo nítido en álbum, con mi uniforme de lana al que nos obligaban con 35 grados, sentada en la fuente colonial del convento, rodeada de iguanas y con la triste Vanderdij’s dormida en mis piernas (Di Donato, 1991: 13).

No hay, en esta sección, acciones ni secuencia de acciones. Sólo se hallan temas o tópicos, los cuales giran alrededor de confesiones y remembranzas. Así mismo, resulta imposible conectar este apartado con los anteriores en cuanto a una posible secuencia de acciones.

De la verídica identidad verdadera de Astromelia

El primer párrafo comienza: “La última versión de Astromelia suspendida, entonces ella se despedía del analista, liviana y alegre”. Catorce palabras que oscurecen, desde el principio, la comprensión. Analicemos el fragmento.

“La última versión de Astromelia suspendida”: resulta una frase sin sentido. Es difícil ubicar una última versión de Astromelia, sobre todo porque hasta ahora no podemos siquiera ubicar la identidad del personaje. Menos aún puede explicarse aquello de “suspendida”: qué o quién es lo suspendido ¿la versión o Astromelia? No hay referentes a los que podamos recurrir para contextualizar la frase.

En este último apartado de “Historias con anillos” hay una frase que se relaciona con un hecho localizado en la primera sección, Con Astromelia. Aquí en De la verídica identidad verdadera de Astromelia leemos: “entonces ella se despedía del analista”. El deíctico *ella* nos evoca a la mujer que en la primera sección iba al sicoanalista. Parece que esta mujer del final es la misma del principio, la cual sale de la consulta sintiéndose mejor.

El segundo y último párrafo de este apartado, con el cual finaliza “Historias con anillos”, es completamente incomprensible pues no tiene referentes. El discurso alcanza aquí un alto grado poético²⁹ tornando hermético el significado:

Un día tendría que poder contar el final. Porque aunque era la única historia [no sabemos a qué historia se refiere ni de qué final está hablando] que le quedaba adentro, como cincelada en sus pulmones [aquí comienza el discurso poético], en su hígado, no había podido ponerle palabras hasta entonces. Y ese día perdería su cabeza como esas amantes del pabellón rojo o la abuela Sherezade, y se quedaría muda para siempre. O tal vez no, nunca de cuello cortado brotó alguna palabra de la tribu, las estatuas tejedoras recogían, hábiles, mil y una y cuanto hiciera falta, sus cabezas de reinas, en perfecto silencio. Tal vez ella se podría lanzar al fin por encima de los árboles, lograda funámbula. Al otro extremo del hilo estaría Astromelia tendiéndole un anillo (Di Donato, 1991: 13-14).

Obviando el discurso poético y enfocando las acciones, en esta sección la mujer que entra al sicoanalista sale sin haber podido contar sus romances con Astromelia, pero sintiéndose bien. Sin embargo, a pesar de haber llegado a esta interpretación debemos reconocer que en “Historias con anillos” no hay narración. Veamos. Luego de condensar cada una de las cinco partes del texto, bien en una macroacción o en una macroproposición, podemos construir el esquema de “Historias con anillos”. Cada frase corresponde a cada sección o apartado de la pieza:

1.- La mujer que va al sicoanalista tuvo un romance homosexual con una mujer llamada Astromelia. Se le hace imposible hablar de ello en la terapia.

2.- Sucesos de la niñez.

²⁹ Como aclaramos antes, al referirnos a lo poético en Di Donato hablamos de su tendencia al abuso de recursos y/o figuras poéticas (metáforas, polisemia, ambigüedad).

3.- Los fantasmas de la infancia que un agente enunciador nunca pudo eliminar. Acontecimientos aislados de la niñez. Descripción del pueblo.

4.- Reflexiones en una carta para Mely.

5.- La mujer que entra al sicoanalista sale sin haber podido contar sus romances con Astromelia, pero sintiéndose bien.

La escritora, el autor concreto, podrá defenderse alegando que el texto juega con la estructura para hacer “historias con anillos”, lo cual podría ser válido. Sin embargo, desde la perspectiva de nuestro estudio este texto no pertenece al discurso narrativo, puesto que es imposible hallar en él secuencias de acciones: hay muy pocas y éstas resultan aisladas e inconexas al carecer tanto de éxito de intención como de propósito. Además, resulta inútil buscar una macroacción que englobe la probable intención y el esperado propósito general del trabajo. Recordemos nuevamente que van Dijk afirma que en el nivel global las acciones se organizan igual que las proposiciones; es decir, “una secuencia de acciones es globalmente coherente sí y sólo sí la secuencia puede ser proyectada sobre una macroacción. Una macroacción, por definición, también requiere un propósito y una intención específicos” (van Dijk, 1989: 219). Debe haber, entonces, una intención global que corresponda con un resultado global, y un propósito global que corresponda con consecuencias globales, esto es, con una meta final.

Encontrar una macroacción global que encierre el plan y la meta de este texto es un ejercicio sumamente difícil, si no es que condenado al fracaso. Así mismo, resulta arduo hallar macroproposiciones semánticas y, mucho más complejo todavía, construir una superestructura narrativa.

Recalca van Dijk, como característica de un discurso de acciones, el hecho de que

Las acciones no suelen aparecer aisladamente. Se dan como componentes integrales de secuencias de acciones, ya sea por el mismo agente o por agentes diferentes como sucede en la interacción (...). Generalmente, una serie arbitraria de acciones no es significativa, ni tiene éxito en la mayoría de los contextos sociales. También aquí las restricciones involucradas son locales y globales: las secuencias de acciones obedecen a

restricciones de «transición» lineales, y macrorrestricciones, definiendo macroacciones (van Dijk, 1989: 217).

En el caso de Dinapiera Di Donato encontramos que, además de que el discurso de acciones es infracompleto,³⁰ las pocas acciones que se hallaron en el análisis no son significativas. Es decir, sumado al hecho de que el texto es imposible de construir por la falta de acciones, las pocas encontradas no evidencian un curso lógico dentro de la historia. En palabras de van Dijk, las proposiciones no denotan acciones posibles dentro del mismo discurso, esto es, no hay verosimilitud en el texto:

Las descripciones de acciones tienen que cumplir las reglas más generales de descripción y por consiguiente del *discurso* en lenguas naturales. Además de las condiciones comunes de construcción morfológicas y sintácticas para las «estructuras de superficie» de las oraciones de discurso descriptivo, esto implica principalmente que la descripción debe ser semánticamente «correcta». Esto quiere decir (...) que las oraciones respectivas son *significativas*. En nuestro caso particular (...) las oraciones deben denotar acciones posibles o más bien las proposiciones expresadas en descripción de acciones deben interpretarse partiendo de posibles acciones o conceptos de acción, de tal manera que la interpretación real se considere que se refiere a una acción en algún mundo posible" (van Dijk, 1989: 211).

En “Historias con anillos” el discurso de acciones es tan incompleto que no logra comunicar al lector el mundo posible en el que se desarrollaría la historia. Ocurre con frecuencia que el receptor no puede contextualizar la acción que lee. Por ejemplo, los hechos de la infancia incluyendo las acciones y reflexiones, la carta a Mely y el final del *cuento*. Cada parte del texto pareciera desarrollarse en mundos distintos difíciles de precisar sin posibilidad de relacionarse: qué vínculo existe entre la sección llamada Primero, para Astromelia con Carta a Astromelia; o pensemos en el hecho de que es

³⁰ El término infracompleto es utilizado por van Dijk y se refiere a discursos de acciones (cuentos, relatos, crónicas) que carecen de las acciones necesarias y suficientes para construir la historia: “Para cada nivel de descripción presuponemos, dada una función pragmática específica del discurso, un específico grado de completividad. Tan pronto como un pasaje de la descripción a tal nivel especifique «demasiadas» acciones y propiedades de acciones, hablaremos de descripción de acciones *supracompleta*; por otra parte, las descripciones en que ciertas acciones no se describen, aunque normalmente lo estén, y se espera que lo estuvieran, se llamarán *infracompletas*” (1989: 223).

quimérico tomar un personaje desde el principio y seguirle la pista hasta el final.³¹

“Historias con anillos” es un texto en el que predominan más los simbolismos que los acontecimientos y las acciones, el cual presenta, por ello, incoherencia a nivel de la estructura profunda. Tampoco posee una macroestructura semántica que permita proyectar un significado global: cada parte de “Historias con anillos” resulta un segmento aislado en donde la ausencia del referente pone de manifiesto la falta de hilo conductor que dé a la pieza coherencia y unidad. Esto ocasiona el extravío del lector, lo cual quizás podría reducirse si en lugar de ofrecer “Historias con anillos” como *cuento* se promoviera como poema o como prosa poética, o quizás como ejercicio de escritura.

En Lozano y otros también se caracteriza la intuición como elemento relevante en el proceso de lectura y comprensión de textos: “Intuitivamente sabemos si algo es coherente o no, por cuanto en una secuencia de frases vemos una de ellas como causa de la siguiente” (1997: 22). Para apoyar esta tesis, Lozano y otros menciona dos autores que comparten esta perspectiva: van Dijk, cuando alega que un discurso es coherente si “para cada una de sus sentencias, las sentencias previas son relevantes”; y Bellert, para quien “una interpretación adecuada de una enunciación recurrente en un discurso requiere del conocimiento de los elementos precedentes (que constituirán el contexto)” (*ibidem*).

Obviamente, un texto no depende sólo de la suma de las frases que lo componen; tampoco debe pensarse que la coherencia se logra gracias a la sucesión lineal (unidimensionalidad) de los enunciados (de aquello que está explícitamente plasmado en la pieza), sino también de todo lo implícito. Dinapiera Di Donato falla mucho en este sentido. Uno de los más graves problemas de los trabajos analizados es su falta de referencia: nunca se sabe de qué o de quién se habla; por tanto, lo que debería estar implícito realmente

³¹ Esto ocurre en todos los *cuentos* de esta publicación de Di Donato, excepto en “Bar Le Nauge”.

está ausente o deviene indescifrable para el lector. Así pues, “Historias con anillos” carece de coherencia. Adicionalmente, los agentes enunciantes del discurso no pueden catalogarse como voces narradoras por el hecho de que no relatan secuencias de acciones de una historia. Recordemos que para Bal (1985) el narrador (el agente que comunica el discurso de acciones) es un elemento esencial en los textos narrativos. Transcribiremos de nuevo un largo pasaje del texto para mostrar cómo la falta de referente influye negativamente en los marcos de conocimiento del lector.³²

Durante años yo había tratado de eliminar aquellos animalitos de mi infancia porque entendí que no podía irme yo. De una abuela emparedada no siempre se hereda, por mala suerte el pelo rojizo, los anillos de granate, el lecho de museo, sino eso: muros, o lo que es lo mismo, la falta elemental de aire, la impotencia contra los duendes. A veces me sorprendía a mí misma oyendo, eran raros momentos donde casi conocía algo más de mí. Mi única fuerza concentrada a mitad de mis orejas, allí se inventaba el oxígeno; oía el aire pasar y lo alcanzaba con su perfume ligeramente azucarado, blando, de pigmentos verdes, y apenas oído ya caía en mis redes, todo para mi pulmón despierto. Pequeña flor que mi pulmón deshojaba. Aquel ser ávido de mi primera infancia pactaba con todas las cosas delicadas y algo les rompía pero ellas seguían sus partes del trato, regresaban siempre, daban la señal misteriosa de las apariciones con orejas tan vivas: habían estado indicando siempre el sitio del tesoro, la posible grieta en el muro. Creo que todo comenzó mientras dormía. Sólo cuando dormimos las cosas recuperan su sencillo esplendor. Un día nos despertamos por sorpresa, sin avisar, y ahí están las delgadas columnas clásicas como cuerdas bien prensadas del techo lejano, que dejan los cuartos como arpa. Casi te disculpas, te haces la que

³² Los marcos de conocimiento del lector tienen que ver con el proceso cognitivo de comprensión de un discurso y, por ende, con la coherencia lineal del mismo; esto es, cómo se relacionan las proposiciones emitidas en un texto. “Un lector establece la coherencia no sólo a base de las proposiciones expresadas en el discurso, sino también a base de las que están almacenadas en su memoria, es decir, las proposiciones de su *conocimiento* [Esto significa que] oraciones previas en un discurso (y, como siempre, información contextual) pueden implicar conjunto de proposiciones a base de nuestro conocimiento del mundo. Estas proposiciones no tienen que estar expresadas para que se usen proposiciones que las presuponen, porque hay un principio general en la pragmática según el cual no es necesario decir lo que suponemos que el lector ya sabe. Así, pues, nuestro conocimiento, activado por oraciones previas, proporcionará, si es necesario, la información faltante para relacionar coherentemente las proposiciones de un discurso” (van Dijk, 1998: 40). De tal forma que para la comprensión total de un discurso se activan los marcos de conocimiento, es decir, todo nuestro saber previo, el cual está conformado tanto por lo que se encuentra almacenado en nuestra memoria como por las informaciones que el texto nos va transmitiendo continuamente; de modo que un texto que carece de referentes distorsiona nuestros marcos de conocimiento contribuyendo así a su no comprensión como consecuencia de su falta de coherencia lineal.

no... pero es demasiado tarde, el aire enredado en ellas sacaba una sola nota, después todo fingió ignorarse, toda la noche pareció llover y quién dormía si llovía tanto, y si llovía largamente sin parar pronto llegaría alguien buscándola, agua tal vez, el ánimo de esa extraña queja que hacía el aire, el aliento de alguien que respiraba muy cerca y le dejaba el oído como un cristal empañado. Hasta que oyó lejos, más lejos, y el cuarto se opuso con grandes despliegues de tapicería donde sólo se contaban historias del polvo. Apartaba una con gran esfuerzo y detrás venía otra mayor con su dibujo perverso y detrás un cortina de hiedra negra retorcida que ondeaba un poco sin tocar el piso. Ella agarraba los ruedos y halaba con toda su alma para romper de una vez por todas aquella herencia de utilería vencida pero detrás de un tapiz se venía otro y detrás algo peor y siempre al final estaba un muro y nunca el trazado simple de una ventana con su mundo más llevadero, con sus arcanos mayores y menores, con su mar, con su danza de gallinas misteriosas. Entonces mi oreja se enroscaba en el vientre del muro porque bastaba enroscarse y descubrir su secreto panal en intensa actividad.

Aquello era sólo otra delicada trampa que sólo el instinto del oído desechaba, había que apartarse, regresar al primer tapiz, recordar cuál era, no tenía unicornio, ni montaña al fondo, ni geometrías perfectas ni casitas campesinas, nada, nada, no había tiempo, el ruido de los bicho vivos del muro se hacía mayor, ahora la seguían y para cuando ella encontraba de nuevo su cama en pleno mediodía ya las abejas estaban levantando el mosquitero y la obligaban a romper la puerta del cuarto. Cubierta de polvo y convulsa, reprimía estornudos para que nadie la sintiera y solamente cuando pisaba la calle podía creer que se salvaría.

Hubiera preferido contarle esta parte a Astromelia, con ella no le daba vergüenza su enfermedad típica, su discurso de niña loca de librito a quien debía disimular todo el tiempo para remedar a las enfermas modelo, a las aceptables escritoras, a las mujeres que funcionan debidamente en el gozo y en el dolor. Astromelia hubiera escuchado sonriente y después de llorar le hubiera soltado algo así: “¿últimamente está leyendo mucha literatura de ex presidiarios? Y en cuanto al asma, arréglatelas, ahí tienes a Milagros Mata Gil, fina crisis hasta la madrugada, o esa ya clásica, magistral, a lo largo de la búsqueda del tiempo perdido. Y en cuanto al misterio, no sé, no basta con usar el adjetivo misterioso por todas partes (Di Donato, 1991: 7-9).

Partes de este largo fragmento fueron citados en páginas anteriores como ejemplos de pasajes carentes de acciones. Ahora nos sirve como prueba que evidencia la falta de referentes. Un alto porcentaje de los textos de Dinapiera Di Donato revelan, pues, estas características: falta de acciones y de referentes.

Un discurso, además de presentar cohesión superficial, debe poseer también coherencia global o pragmática. No obstante, en ciertas ocasiones, algunos textos no cumplen con una estricta coherencia superficial, y sin embargo sus significados son transmitidos y comprendidos. Por ello, es posible hallar discursos incoherentes a nivel superficial, pero coherentes en su estructura profunda.

Para van Dijk la coherencia global, que él llama pragmática, depende del lector. Así, la coherencia es una instancia supeditada a la comprensión y a la interpretación de quien lee. Explica Lozano:

Ahora bien, la interpretación del texto por parte del lector está sujeta no sólo a la *recuperación* de la información semántica que el texto posee, sino también a la *introducción* de todos aquellos «elementos» de lectura que el sujeto puede poseer, incluidos dentro de lo que hemos llamado competencia textual: desde el supuesto sociocultural e «ideológico», los sistemas de creencias, las estructuras pasionales, hasta lo que Eco (1975) ha llamado *subcódigos*

Igualmente podemos decir que el lector no sólo realiza una operación de *traducción* (Eco, Lotman), sino que, situándose en un nivel metacomunicativo, establece también diversos tipos de *frame* (marco) (Lozano et al., 1997: 27).

No basta, entonces, que una frase sea consecuencia de la anterior. Resulta más importante que el lector logre, al finalizar la lectura, construir un significado global del discurso; de lo contrario la función comunicativa propia de la literatura habrá fracasado.

En Lozano y otros se explica cómo la comprensión de un texto o discurso depende de los “marcos”. El marco se refiere, según Bateson (1972), a “la existencia de «mensajes metacomunicativos» que sitúan la comunicación entre varios sujetos, al definirla (metacomunicativamente) por medio de esos mensajes: /esto es un juego/, /es en serio/, etc.” (en Lozano et al., 1997: 27) Por su parte, Goffman (1974) identifica este concepto como un instrumento que se utiliza “cotidianamente para definir la situación de interacción entre los actores sociales y para asignar significado al flujo de acontecimientos que se desarrollan en la interacción” (en Lozano et al., 1997: 27).

El marco ayuda a identificar la situación y facilita, al mismo tiempo, la comprensión en un determinado contexto. Es interesante, el ejemplo al cual acude Lozano y otros para explicar el funcionamiento de los marcos en el proceso de la lectura: el monólogo de Molly en el último capítulo del *Ulises*, de Joyce:

Así, en el ejemplo (...) de Molly Bloom, al situarlo [el capítulo] en el marco «monólogo interior» le asignamos coherencia. El texto de Joyce, que sin esa referencia se nos mostraría como una sucesión de enunciados inconexos, ubicado en un marco que engloba todos los elementos y posibilidades internos (en este caso de asociaciones libres a las más disparatadas y abstractas emisiones) adquiere coherencia en cuanto elemento de tal marco. (Lozano et al., 1997: 28).

En el libro de Dinapiera Di Donato la palabra «relatos» en la portada y la distribución que ha tenido como volumen de cuentos (inclusive los distintos agentes enunciadorees de sus textos afirman que relatan cuentos e historias), introduce al lector en un marco que no ayuda a la verdadera comprensión de la obra. Conviene aquí parafrasear a Borges: al leer nos preparamos de acuerdo con lo que nos han ofrecido; si nos prometen cuentos esperamos leer historias, es decir, nos ubicamos en un marco para establecer la situación y sobre todo usar los códigos adecuados gracias a los cuales recibiremos la comunicación prometida (cfr., Borges en Barrera y Pacheco, 1997: 440).

Una de las causas que hace incomprensible e incoherente *Noche con nieve y amantes* es ofrecer el libro como un conjunto de relatos y cuentos, cuando en realidad los textos que lo conforman no pueden leerse como tales. Ha sido difícil analizar la obra de Di Donato con los parámetros de cuento aquí escogidos. Por ello creemos que no debería ofrecerse esta publicación como un tomo de narrativa corta,³³ a menos que ya estemos sobre la pista de una nueva forma de manifestación del género cuento en Venezuela.

Pese a que cada texto posee

...su propio marco [el cual se equipara con el concepto de género] en función del cual se le atribuirá significado y se le asignará coherencia, también es cierto que el lector, en el nivel

³³ Literalmente, la portada dice: *Noche con nieve y amantes (relatos)*.

que Bateson llama metacomunicativo, puede cambiar de marco o dicho en otras palabras, puede designar, en su proceso de lectura, un marco diferente [del que] por sus características textuales internas un texto posee en principio (Lozano et al., 1997: 28).

Tal vez el lector se sentiría más cómodo e incluso agradado con los textos de Di Donato si en lugar de ofrecerlos como «relatos» se indicara que se trata de «poemas reflexivos», «cantos a la mujer» o «prosa poética de reflexiones sobre la niñez». Cualquier otra designación menos la de “cuentos”, ya que a poco de iniciada la lectura el marco asignado deja de funcionar, lo cual provoca, al menos, dos respuestas interpretativas o de justificación: adjudicarle algún nuevo marco o, sencillamente, abandonar el libro por incomprensible.

Resulta claro que el lector es un elemento de suma importancia dentro del proceso de comunicación literaria. La cooperación del lector, según Umberto Eco, es necesaria para completar “los intersticios y espacios vacíos que el texto («perezoso») posee. Sin tal cooperación, el texto sería un mero *flatus vocis*” (en Lozano et al., 1997: 28). En las composiciones de Dinapiera Di Donato el esfuerzo máximo de un lector modelo puede transformarse en esfuerzo perdido: ¿cómo se le llama, entonces, a un texto cuando ni siquiera un lector modelo puede rellenar sus espacios vacíos?

Por otro lado, en el nivel del lenguaje las piezas de *Noche con nieve y amantes* resultan cargadas de un alto tono lírico. El hallazgo de isotopías, aliteraciones, metáforas y otras figuras, comprueba el uso intencionado de un discurso poético. Este es el caso de “Alejandrina Abunamoko”, texto que a continuación analizamos.

“Alejandrina Abunamoko”

Nuevamente, intentaremos desglosar los posibles sucesos del texto para establecer si se trata de un discurso de acciones.

El primer párrafo resulta enteramente poético. En él no queda clara ninguna acción exitosa (no hay intención ni propósito). Aquí se introduce, además, un elemento que se hará recurrente: “la góndola”:

Al lado de la luna vaporosa todos teníamos alguna antepasado [sic] flotando. Las más, con sus criaturas de abordó pegadas al ruedo de las túnicas. Las menos, arrastrando sus trajes de novia amarillentos. Y cuando las novias salían, nunca faltaba una góndola extrañamente solitaria en el cielo de la noche (Di Donato, 1991: 19).

En el segundo párrafo un agente enuncia: “A esta odiosa góndola yo la hubiera bajado de un tiro” (*ibidem*). La frase resulta un no hacer.³⁴ Por lo demás, es libre la interpretación de “góndola”, palabra que llamaremos signo. Asumimos que se trata de la luna o de algún astro del cielo, ya que en ningún momento se aclara qué o quién es esta góndola. En todo caso, la góndola parece representar un obstáculo para las “apariciones” del personaje, quien afirma que cuando “la góndola odiosa” salía ella o él (personaje) se tornaba rojo; de allí que en esos instantes le provocara “quedarse afuera en el sereno”, lo cual no era conveniente. Termina el párrafo advirtiendo sobre sus misteriosas apariciones: “Menos mal que antes de media noche todo se aquietaría porque nadie ignoraba que lo del cielo era una señal para mis apariciones” (*ibidem*). Nótese que la góndola, la palabra “apariciones” y el lenguaje poético nos trasladan quizás a un universo no humano, a una instancia algo fantástica. Sin embargo, hasta ahora no hallamos acciones claras que ubiquen el mundo o contexto del discurso.

No obstante, aquí parece haber una intención por parte del personaje, lo cual nos permite construir una oración que denote acción, si atendemos al hecho de que este actante hace sus apariciones con algún objetivo: aparecer, justamente, cerca de la medianoche.

³⁴ Recapitulemos: un «no hacer» se considera una acción si este “no hacer implica” en sí una intención y un propósito. Como se comprobará al finalizar la lectura de “Alejandrina Abunamoko”, en esta frase no existe éxito de intención ni de propósito, por lo que no se considera una acción.

En el tercer párrafo se nos describen las actividades de los jóvenes en los patios; descripciones que reflejan eventos del mundo real: los jóvenes haciendo el amor en los patios de las casas. Aunque nos hallamos frente a un acontecimiento, no lo tomaremos como una acción integrante del discurso, puesto que el mismo carece de un sujeto consciente que realice ese «hacer» con alguna intención o propósito relacionado con lo que presenta el inicio del texto. Tampoco sirve para despejar el todavía oculto propósito de los dos primeros párrafos ni explica las apariciones del personaje. Se trata por ello, de un párrafo que simplemente describe un ambiente.

El cuarto párrafo trae una frase que establece la conexión con los dos primeros párrafos. La tomaremos como posible punto de partida de la historia: “el reloj de pared de todas las cocinas marcaba mi hora de salir” (*ibidem*). Se insiste sobre la acción de los primeros párrafos, se vuelven a tomar las descripciones del pueblo, pero la falta de referente extravía la lectura:

La cristalería doméstica se coloreaba ligeramente y el pueblo iba tomando un aire de catedral inmensa, con sus galerías de vitrales. Una casa formaba con aquella un barrio más lejos, porque los fulgores coincidían, trazados de un solo hilo. Comenzaba el juego de dibujos fácilmente descifrables cuando yo me acercaba a la ventana que ya era un telar en manos de Alejandrina Abunamoko, ese espectro que llegó una noche del Delta buscándome y se quedó (*ibidem*).

Estas últimas frases resultan desconcertantes puesto que no sabemos de qué se habla.

Con todo, lo tomaremos como una descripción del ambiente. Se percibe un mayor extravío al no comentarse nada más sobre las apariciones del personaje, hasta que abruptamente se hace referencia a Alejandrina Abunamoko, un “espectro”; término que luce apropiado pues nunca llega a saberse qué clase de ser es Alejandrina.

Cuando el agente enunciator dice: “yo me acercaba a la ventana que ya era un telar en manos de Alejandrina Abunamoko” (*ibidem*) pareciera que estamos ante una acción con intención, sólo que ésta no tiene ningún vínculo con la acción anterior de los primeros párrafos.

Con esta nueva y aislada acción suman dos las acciones que pudieran tener una intención, pero ambas carecen de propósitos.

Transcribiremos la última parte del párrafo, en virtud de su incompreensión:

Para entonces, yo apenas podía distinguir el celaje de sus manos por los cuartos, rozando todos los objetos de fluorescencia violeta, color que no conocía. Los tocaba y se iba con el color hasta que temí por las malvas gigantes que había traído mi marido de un guerra. Tuve que atreverme a tomarle una de las garras, que eran tibias arañas aterciopeladas, muy mansas, y la acerqué a la ventana para que viera (Di Donato, 1991: 19-20).

El párrafo siguiente mantiene el mismo tono:

La noche, que venía angulosa y fría, encarnaba en las corales venenosas que se deslizaban del monte, con el enigma de sus dos cabezas relampagueando por los jardines. Había también unos árboles, ligeramente encendidos, que lanzaban llamaradas por encima de los techos. Los ángeles noctámbulos, cazadores que bajaban peligrosamente para hacer sus rondas alrededor de fogatas, al descubrir el artificio lanzaban furiosos rugidos de campanas y sirenas de barcos que emergían de las arenas movedizas de Cuaruachi, en el sueño de todo el mundo esa noche (*ibidem*: 20).

En estos párrafos las únicas acciones asimilables son: a) los relojes marcaban la hora de salida, y b) ella se acercaba al telar de Alejandrina Abunamoko.

El sexto párrafo detalla acontecimientos aislados. El pasaje se inicia con una confesión: el agente que enuncia admite haber visto a Alejandrina de cuerpo entero. Su descripción hace pensar en un ser fantástico, porque ella es toda gamuza, con el cabello cobre y tejedora. Luego, apenas separado con un punto y seguido, el agente enunciador habla de su marido y de la relación que con él lleva, aspecto que también luce fantástico: “Poco antes, en la espera y todos adivinándose por los patios, la luna recién salida envolvía el cuerpo de mi marido que ya dormía. Habíamos regresado de una siesta milagrosamente” (*ibidem*). Retoma la descripción del pueblo y concluye con un comentario sobre

“las patas [de zancudos] utilizadas para la fabricación de alfileres en El Dorado” (*ibidem*).

El hecho de que volvieran de una siesta señala una acción de la cual no hay referencias anteriores. Aquí pudieran hallarse estas dos acciones: a) el agente enunciador pudo ver a Alejandrina de cuerpo entero y b) su marido y ella habían regresado de una siesta milagrosamente. Ninguna de ellas establece vínculos con la primera relativa a las apariciones, como tampoco con las que siguen en el séptimo párrafo, en donde el agente enunciador describe: a) cómo su marido le había colocado su colección de alfileres de oro en la cabeza; b) cuáles son las costumbres del marido después que llega de alguna campaña; c) cómo ella lo ve dormir desnudo bajo los reflejos de la luna; para rematar el párrafo, luego de un punto y seguido:

Quando me llamaba entre sueños se me confundía la noche con el día y yo tenía que llorar. Bajo la luna, todo en él gemía como esa enredadera marfilina con franjas oscuras, cebrá-flor que abre únicamente de noche después de una larga batalla. Que abre únicamente de día y su respiración empaña los vidrios de las polveras, los frascos del tocador, las perlas de mis collares, las locerías, y si paso la mano para aclarar los objetos, me traigo sus telas de araña. Me traigo la noche, en un perfume venenoso que Alejandrina Abunamoko persigue hasta quitármelo de encima, morado, confuso, como un pájaro de tinta, como un encanto (Di Donato, 1991: 20-21).

Aquí no hallamos ninguna acción significativa.

En el octavo párrafo se verifican otras acciones, como por ejemplo: dejé el cuerpo de mi marido cálido todavía. Sin duda, una acción completa; el problema es que no tiene conexión con acciones anteriores (tampoco con lo que sigue). Continúa el párrafo en tono poético; la falta de referentes incrementa el hermetismo, por lo que al lector se le escapa cualquier significado, con todo y que, como apunta Lozano y otros, la coherencia no se encuentra simplemente en la sucesión lineal (unidimensionalidad) de los enunciados.

Los trabajos de Dinapiera Di Donato, lo repetimos, fallan porque carecen de referencias; de nuevo: nunca se sabe de qué o de quién se habla, lo que debería estar implícito resulta, simplemente, indescifrable. Estamos, pues, ante

unas composiciones de todo punto de vista incoherentes. Léase, si no, el final de este octavo párrafo:

Y lo cubrí [al esposo] con un chal frondoso porque en el cielo empezaba a navegar la góndola teñida de sangre. Más atrás, por la risa de Alejandrina Abunamoko supe que ya andaba por el cielo la novia mustia que hacía señas como pájaro abatido. Dio una pirueta en el aire y no se vio más. Entonces, yo me fui de puntillas para que nadie me sintiera (Di Donato, 1991: 21).

Suponemos que podría tratarse del recorrido de los astros por el firmamento, quizás un viaje lunar; de ser así Alejandrina Abunamoko no es, entonces, un cuerpo celeste porque ella, recordémoslo, es un “espectro que llegó una noche del Delta (...) y se quedó”.

Por otra parte, no podemos precisar los rasgos que definen al personaje. Podría pensarse, igualmente, que el texto pinta el viaje de unos astros humanizados, pero no hay «fábula», como la llama Mieke Bal, no hay sucesión de acciones que puedan ordenarse y que denoten, además, un acontecimiento, un evento. No hay acciones significativas; éstas, en fin, son aisladas y no ubican el contexto y mundo posible del discurso.

Los dos últimos párrafos del texto resultan aún más desconcertantes. No hay referentes y la dificultad de asociarlos con el resto de la pieza los convierten en absolutamente incompresibles.

El noveno párrafo describe un increíble viaje del personaje; en el décimo, dicho actante parece culminar su recorrido en el cementerio, al pie de la cripta de sus familiares. Se baja de los zancos y explica cómo se siente después del periplo. El texto termina como sigue:

Mi querido abría la cadena desde el interior, [desconocemos qué cadena es ésta y a qué interior se refiere] temblando más que yo, y apenas recorría tres escalones me empujaba hacia el río que empezaba al fondo del panteón. Allí nos reconocíamos de tal forma, que sin los cuidados de Alejandrina Abunamoko yo me quejaba largamente, y perdía mis alfileres de oro (Di Donato, 1991: 21-22).

No es posible construir en “Alejandrina Abunamoko” una macroacción. Se habla de viajes, apariciones, seres quizás fantásticos, pero no hay, siguiendo a Bal, una «fábula». Si bien es obvia la presencia de personajes, lugares y cosas, faltan, por el contrario, los procesos; es decir, los cambios producidos en los hechos: “ideas de desarrollo, sucesión, alteración e interrelación entre los acontecimientos” (Bal, 1985: 21) Elementos indispensables para la consecución de una fábula. Tampoco encontramos un acontecimiento propiamente tal, eso que para Bal constituye “la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores” (*ibidem*). A este propósito recordemos que para van Dijk toda acción implica un cambio en la situación o en el estado de las cosas. Aquí se presentan, sin embargo, ciertas descripciones de situaciones aisladas en un lenguaje poético, no en una narración. El hecho de que una acción no conduzca a otra y de que no se pueda elaborar una macroacción significa que, a nivel del discurso de acciones, hay incoherencias.

Más aún, refrendando las definiciones de Lozano y otros, este discurso, al carecer de coherencia superficial y de coherencia global y pragmática, no debería ser calificado ni siquiera como texto, sino como una tirada aislada de signos lingüísticos. No existe un hilo conductor que articule todas las situaciones de cada párrafo y que dé sensación de unidad a la pieza.

A esto debe agregarse el hecho de que la supracompletividad o la infracompletividad³⁵ del discurso es manejado de forma arbitraria y sin mucha eficacia. En unos casos hay poca información en las acciones de la secuencia, tanto que no se entiende lo que pasa (infracompletividad); en otros, hay acciones que sobran, mucho discurso que no señala procesos de cambios, esto es, no indica que algo esté pasando. “Alejandrina Abunamoko” es un discurso básicamente infracompleto, cuyas proposiciones son más estáticas que dinámicas.³⁶

³⁵ Vid supra cita nº 30 de este capítulo.

³⁶ Vale recordar, con Barrera (1995), que proposiciones dinámicas son aquellas que constituyen la trama, caracterizándose por poseer verbos que indican una acción; mientras que las estáticas o descriptivas se caracterizan por poseer verbos que denotan un estado o una situación.

El juego entre supracompletividad e infracompletividad se basa en la cantidad de acción que se describe, supeditándose, además, al efecto que el autor desea lograr:

...la super completividad puede tener menciones específicas: despertar ciertos estados emotivos/cognitivos (suspenso, apreciación estética, etcétera). La calidad de ser infracompleto puede ser debido a otras razones estratégicas, determinadas por convenciones en las que se requiere tener tacto, ser indirecto, ser vago, etcétera, en la descripción (van Dijk, 1989: 224-225).

En este texto de Di Donato no hay razones para justificar la intención de uso de alguna de las estrategias que menciona van Dijk; ni hay interés de suspenso ni de ser indirecto. La intención del discurso pareciera orientarse hacia el terreno de la belleza del lenguaje. Retomando a Sánchez: "los textos poéticos consisten en un juego lingüístico y no en una actividad referencial, ya que no remiten ni a la situación de enunciación [discurso], ni a la del enunciado [narración], ni al interdiscurso [teóricos]" (1992: 39).

El trabajo de Dinapiera Di Donato, ofrecido como *cuento*, deviene en una composición de difícil lectura, la cual se torna impenetrable pues carece del esquema de la superestructura narrativa que

...permite el almacenamiento del texto en la memoria y su recuperación: guardamos en la memoria sólo una porción de contenido, que es lo esencial de cada categoría o parte de este esquema superestructural. En el caso del cuento, por ejemplo, guardamos lo esencial de la orientación, lo esencial de la complicación, de la resolución y de la moraleja (si la hay) y es eso lo que recordamos cuando tratamos de recuperar la información (Sánchez, 1992: 44).

Por último, nos detendremos en el narrador. Como puede constatarse, a lo largo de nuestro análisis hemos usado los términos "agente enunciador" o "voz enunciativa" antes que el de "narrador". Esto porque el narrador es una instancia perteneciente a los textos narrativos, pues ella resulta la voz que dice, que enuncia el discurso de acciones (van Dijk), o la sucesión de acontecimientos (Bal). Hablar de narrador implica, necesariamente, la

existencia de una narración. Como asienta Sánchez: el término relato equivale al término narración desarrollado por Gérard Genette, quien define a aquél como “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente, del lenguaje escrito” (Genette en Sánchez, 1992: 27).

Sánchez, al hacer la tipología de los órdenes discursivos, establece algunos aspectos de la narración. Desataca así que su rasgo básico, el cual le confiere carácter de relato, es, por supuesto, describir acciones o acontecimientos. En virtud de que en “Alejandrina Abunamoko” no existe un discurso de acciones coherentes que conformen una historia, ni tampoco una estructura narrativa a la cual pudiera asignársele la forma de la superestructura narrativa, es legítimo concluir que en ese texto no hay narración ni relato, ni mucho menos un narrador.

La voz, el hablante de “Alejandrina Abunamoko” es un “yo poético”. El “yo” íntimo de la confesión. Suscribimos aquí algunas ideas de Gastón Bachelard respecto de la poesía: el lenguaje poético está más asociado a la descripción de una imagen que a un relato de acciones; cuánta más presencia del lenguaje poético haya, más poético será el discurso, ya que es distinto narrar hechos que describir impresiones. El espacio íntimo es típico de la poesía, de allí que se relacione con la casa, con la habitación que hacemos de “guardilla” en donde nuestros recuerdos e imaginación se expanden más allá del espacio físico. Revisar este espacio será siempre un proceso subjetivo en el cual “nunca somos verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida” (Bachelard, 2002: 36).

En general, esto se revela en los textos de Di Donato: siempre se evoca la infancia, la casa, la habitación; constantemente se reconstruye espacios físicos o de la memoria desde el yo, en un lenguaje poético cargado de aliteraciones y metáforas.

Quando me llamaba entre sueños se me confundía la
noche con el día y yo tenía que llorar. Bajo la luna, todo en él
gemía como esa enredadera marfilina con franjas oscuras,
cebra-flor que abre únicamente de noche después de una larga

batalla. Que abre únicamente de día y su respiración empaña los vidrios de las polveras, los frascos del tocador, las perlas de mis collares, las locerías, y si paso la mano para aclarar los objetos, me traigo sus telas de araña. Me traigo la noche, en un perfume venenoso que Alejandrina Abunamoko persigue hasta quitármelo de encima, morado, confuso, como un pájaro de tinta, como un encanto (Di Donato, 1991: 20-21).³⁷

Observemos algunos de los aspectos mencionados, los cuales otorgan al discurso de Di Donato un carácter más poético que narrativo. En primer lugar, se nos describe la imagen o, más bien, la impresión de un cuarto íntimamente femenino: el tocador, los collares, las polveras. Luego encontramos aquello que Pozuelo Yvancos denomina “couplings” o “emparejamientos”:

El coupling viene definido por la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes (...) El discurso poético se estructura, pues, por medio del uso sistemático de equivalencias fonéticas y semánticas (que son equivalencias paradigmáticas) en posiciones también equivalentes en la cadena sintagmática (Pozuelo Yvancos, 1994: 199).

En el pasaje de Di Donato transcrito hallamos los siguientes emparejamientos: “que abre únicamente de noche”, “que abre únicamente de día”; “me traigo sus telas”, “me traigo la noche”; “como un pájaro”, “como un encanto”. Estos rasgos poéticos se localizan en todo el discurso, sobreponiéndose a otros atributos propios de la narración, como por ejemplo las acciones. Así pues, insistimos: “Alejandrina Abunamoko” no es un discurso narrativo; mucho menos un cuento, según los parámetros de nuestra investigación. De ahí que en él no se hallen narradores.

Ante tales evidencias es forzoso concluir que el trabajo de Dinapiera Di Donato resulta un discurso de difícil clasificación; lo cual no significa que sea un mal discurso, simplemente no se ajusta a los parámetros teóricos que esta

³⁷ Este fragmento ya fue citado en la página 200 en aquella ocasión de la búsqueda de las acciones. Como en este análisis procedemos párrafo por párrafo, en aquella oportunidad correspondía su uso como ejemplo, según el orden lineal del discurso en estudio. Ahora lo traemos de nuevo a colación porque resulta una excelente muestra de los rasgos poéticos ostensibles en la obra de Di Donato.

investigación ha tomado como base. Tanto en “Historias con Anillos” como en “Alejandrina Abunamoko” es imposible ubicar eventos, cosa que impide hallar una macroacción que resuma el acontecimiento. Como hemos demostrado en los análisis, estos *cuentos* prescindieron de acciones completas, y cuando las hay no mantienen coherencia en el discurso, pues se trata de tiradas de acciones no significativas.

Por otra parte, hemos visto cómo en ambos trabajos cada sección e inclusive cada párrafo adquiere independencia, autonomía, se torna inconexo en relación con el grueso del texto. Esto se debe a la escasa coherencia entre las acciones y el tema global de esas composiciones. En principio, ni siquiera se puede determinar el tema del discurso; de igual manera, es imposible asignar una macroestructura semántica a cualquiera de estas dos piezas.

Otro rasgo común en ambos discursos es la falta de definición de los mundos donde se desarrollan las pocas acciones, lo cual perjudica la verosimilitud de los mismos. Esto es consecuencia de la omisión de referentes: una de las fallas más graves en los textos de esta escritora. La ausencia de referentes genera extravíos en el lector porque nunca se precisa de quién se está hablando, en qué espacio físico se desarrolla el discurso, si son humanos o no los personajes, entre otros detalles ocultos al receptor.

En “Alejandrina Abunamoko”, por ejemplo, al parecer se presenta un mundo ficticio en el cual es imposible reconocer personajes, acciones y tema. Esta imposibilidad torna al discurso en un territorio altamente ambiguo y polisémico, una condición más propia de la poesía. Así mismo, las metáforas, las aliteraciones y los emparejamientos convierten los textos de Di Donato en prosa poética.

De modo pues que, “Historias con Anillos” y “Alejandrina Abunamoko” no son cuentos. Antes bien, se trata de ejercicios de prosa lírica cargada de metáforas, reminiscencias, reflexiones, impresiones..., cuyo valor se halla en el manejo plástico del lenguaje. No son cuentos debido a la ausencia de superestructuras narrativas. Conviene recordar la advertencia de Sánchez

respecto a la importancia de la superestructura como elemento que determina el rango canónico de la estructura del cuento:

Así, sólo mediante el conocimiento del esquema del cuento puede un hablante estructurarlo, elaborarlo de acuerdo con las convenciones de su cultura, y asimismo, sólo gracias a él puede un receptor comprenderlo, detectar alguna alteración en el orden canónico y saber cuando está completo o incompleto (1992: 43).

Un texto será, pues, narrativo si hay acciones; si las acciones guardan la coherencia necesaria y si es posible construir una macroacción. Es decir, si hay un suceso transparente. Luego, será un cuento canónico y un discurso completo si hay una superestructura de cuento.

Por otra parte, observamos que cualquier interpretación que se le asigne a estos textos de Dinapiera Di Donato es válida, puesto que los mismos no imponen límites en cuanto a su lectura. Antonio García Berrio ha dejado claro que los espacios vacíos de un texto y sus lecturas múltiples deben estar limitados por la mano creadora, de otra forma nunca llegará el mensaje:

La ponderación crítica útil de las variantes del significado fundadas en las propuestas del texto ha de recorrer la rica gama de alternativas autorizadas desde *el texto como presencia*, y no las que la propia iniciativa del lector puede proponer al margen de esa presencia y del mensaje intencionado desde el vacío del texto (1994: 386).

Más aún, “Historias con Anillos” y “Alejandrina Abunamoko” pueden pensarse, según se anotó, como piezas que ni siquiera alcanzan a ser “textos”. Afirma Lozano y otros: la falta de coherencia implica carencia de significado; un texto resulta la acumulación de símbolos y signos que producen significados (cfr., Lozano et al., 1997). Sin acciones no hay coherencia y sin coherencia no hay texto. Aun cuando se trate de poesía tiene que haber producción de significado.

Ciertamente, la lectura completa del libro *Noche con nieve y amantes* revela una obra que apunta hacia una recolección de imágenes sin historias con finales inciertos y abundante belleza de lenguaje.

De las tres composiciones seleccionadas del libro de Di Donato, nos resta analizar “Bar Le Nauge”, la cual dista mucho de las piezas anteriores. Ateniéndonos a la superestructura y al hallazgo de narradores, es el único cuento de *Noche con nieve y amantes*.

“Bar le Nauge”

Suceso:

Complicación: La NP está despechada, no quiere continuar con su vida ni con su trabajo. A.A. Rolland, una amiga, la lleva al Bar Le Nauge.

Resolución: En el Bar Le Nauge la NP conoce a una fotógrafa y descubre de nuevo en ésta el amor.

Episodio:

Suceso: Una mujer sumida en la depresión, como consecuencia de un fracaso amoroso, logra reponerse gracias al nacimiento de un nuevo amor.

Marco: El primer párrafo del cuento abre con la descripción del estado interno del narrador personaje, una mujer de quien nunca sabremos el nombre. Está deprimida, pues fue abandonada por su pareja.

Quando entraron dos, incrustadas de pedrerías particularmente notables, hacía rato que yo me había convertido en bicho de jardín y me columpiaba en la orla dorada que colgaba del espejo que todo lo reflejaba tornasol. No estaba empericada, ni siquiera borracha: es que yo era lamentable, terrosa e insignificante como esos caracoles babosos que viven en las lechugas, sencillamente eso. Para la época además había heredado un guardarropas con grises, marinos, y gamas de negros espeluznantes, porque yo había deseado mucho tiempo el alma lujosa de una mujer que solamente me dejó antes de irse su ropa vieja (Di Donato, 1991: 35).

Estas introspecciones se dan a lo largo del cuento. También se describen otros personajes y lugares.

Arcángel Azalea se dedicaba a hacer el bien, como otros pueden tener las manías de las dagas antiguas o la acumulación de datos para tesis interminables. Ocupaciones de paciencia alimentadas por fotos raras y complicadas tácticas de rastreos inútiles; sin recursos, sin poder salir del país, por ejemplo, difícilmente se consiguen más de cinco antigüedades pero tú terminas sabiendo qué es lo que buscas y te vuelves un experto que reúne la más bonita colección de información sobre el tema. A Arcángel Azalea se le iba también la vida revisando insólitas teorías antropológicas sobre el amor y por las tardes cantaba en las iglesias. La noche era para sus amigos, era la mamá incestuosa de todos y cada uno. A. Azalea creía en la felicidad porque había sufrido lo indecible hacía años. Se había vuelto refinada y eficaz en sus empresas (Di Donato, 1991: 36-37).

Leamos la descripción del Bar Le Nauge:

Arcángel tenía razón, la diferencia con otros lugares era notable: en Nauge se permitía la entrada a las mascotas y nada de zapatos de goma a excepción de los de la diplomática y porque además estaban revestidos de piel de culebra amarilla. Y no había show de gladiadores o bailarinas de vientre colombianas disfrazadas, sino una auténtica rockera ácida con cuerpo de efebo, la cabeza rapada y letras que te ponían la carne de gallina, en uno de los ambientes; en otro daban un espectáculo con funambulistas que danzaban en una cuerda y se desvestían al son de una voz a capella que les hacía el amor. La luz, los ángeles volando sobre nuestras cabezas, las tangas flotando un poco antes de caer, un gran silencio y allí subía la voz que las penetraba fulminándolas, entonces caían contorsionadas a la red templada sobre nosotras (Di Donato, 1991: 38).

En este cuento las descripciones ocupan un espacio considerable. Restringidas a la categoría de marco, nos ubican tanto en el espacio físico como en el estado emocional del NP. Nos permite comprender el malestar que siente la NP y lo importante que resultará, entonces, el hallazgo de un nuevo amor.

Aun cuando en este cuento Di Donato se evidencia un curso de acciones lineales y coherentes, las descripciones desbordan ocasionalmente la

narración. En esos casos, el texto se convierte por instantes en un pasaje poético que manifiesta la belleza del lenguaje. No obstante, la categoría de marco de la superestructura se completa con satisfacción adquiriendo su debida relevancia. Sin estas precisiones de ambientes, personajes y estado interno del NP no comprenderíamos el cuento.

Al tener un episodio completo tenemos, como se sabe, una trama.

Historia

Trama: Una mujer (narrador personaje) se encuentra sumida en la depresión, casi aislada del mundo porque su pareja la ha abandonado. Una amiga, Arcángel Azalea, decide ayudarla llevándola a un bar de ambiente para mujeres. Una vez allí, pese a la visión pesimista que mantiene de su propia persona, la NP consigue captar la atención de una fotógrafa que con el tiempo se convertirá en su nueva pareja (lo cual ayuda a mejorar su estado emocional).

Evaluación: En este cuento es fácil hallar marcas en el discurso relativas a esta categoría, pues la NP emite constantemente juicios de valor no sólo de sí misma, sino sobre el ambiente que la rodea. Pasemos al análisis de la voz narradora. Para observar en qué momentos ésta interviene y qué tipo de juicios hace.

Acontecimiento: Una mujer logra restablecer su salud emocional gracias al hallazgo de un nuevo amor.

Percepción: Todo es percibido y observado por los ojos de esta mujer que denominaremos "A".

Agente: La misma mujer "A" que nombra y percibe los hechos.

Con estos elementos construyamos la frase:

Yo narro: (testifico autobiográficamente que: [Mujer A focaliza]-p [Mujer A-p]) recuperaré mi salud emocional al encontrar un nuevo amor. La fórmula que explica cómo opera la frase sería:

NPA-p [FPA-p A-p]. En la cual:

NPA-p: Es el narrador personaje (mujer A), absolutamente perceptible gracias a sus constantes intervenciones.

FPA-p: Un focalizador personaje que resulta la misma mujer A, cuyos objetos de focalización son perceptibles.

A-p: Un actante que ejecuta los hechos: la misma mujer A.

Esta focalización interna, que proviene del mismo narrador, verifica las intervenciones de éste, crea marcas a lo largo de todo el discurso, las cuales son susceptibles de ser reducidas a la categoría de la evaluación:

Delante del espejo del baño yo no sabía qué hacer: si quitarme el maquillaje, ya estaba demasiado femenina con esa blusa negra sin hombros y a lo mejor no le gustan las hembritas. O si me maquillo mejor... Nada. En el caso de que sí le gusten ¿no anda ella con las más bellas de la fiesta? Qué cultura de mierda, te condena a desnudarte los hombros, tú tragas saliva y cierras los ojos para no ver, igual te pones el smoking y debes cerrar los ojos. Te lo pones llorando, te maquillas llorando. Alguien tendrá que ver. Buscas desesperadamente quién se atreva a mirar para dejarle esa tarea. Pero antes debe tenerse ojos para ti. Si la dama tiene ojos nada más para lo que brille, estaré perdida. Pero qué digo, yo que sólo puedo verla por refulgente, y es eso lo que me vuelve más opaca (Di Donato, 1991: 39).

En este pasaje no sólo hallamos a una narradora que interviene y que evalúa su situación, sino que, al mismo tiempo, con un discurso reflexivo yo-yo, se subestima al creerse incapaz de llamar la atención de la fotógrafa. Este discurso reflexivo, donde el mismo yo se cuestiona, se estima y desestima, y que por momentos desencadena un discurso yo-tú en el cual ese tú es el mismo yo,³⁸ se manifiesta a lo largo de la pieza. Resulta una constante: en rigor, una de las características principales de este cuento:

Pero esta dama [la fotógrafa], claro que hablaba raro, pero con acento venezolano y además era mucho más vieja de

³⁸ Para la teoría del discurso reflexivo, vid supra pp. 147.

lo que imaginaba pero mucho más bella y nunca se pondría ninguna clase de brazaletes, no era su estilo y me dio vergüenza. Por mi voracidad. Por mi aspecto, por mi presencia en ese lugar, quise explicarme, no soy como, soy tal, no frecuente esto sino aquello, soy... soy artista como usted, vengo aquí para terminar mi cuento decadente y no se crea que sólo hago literatura de mujeres y esas cosas, ni que soy alcohólica ni tan patética, pero no sé qué me sucede, usted debe tener un sabor ligeramente salado y oler a hierbas altas y ¡uff! Claro que no le dije nada de eso. Porque delante de ella estoy muda y quiero irme corriendo. Me arde un pedazo de la piel del brazo, empiezo a desencajarme, sé que estoy a punto de descomponerme, que el color negro me devora y ya no me queda bien, todas las formas se alteran, mi nariz ya no es como las de las tumbas etruscas sino una narizota, y el pelo se me opaca engrinchado como medusa, el ojo negro hundido en un mar negro bizquea. Sé que de un momento a otro se romperá mi collar, se deshilará el vestido, mi vientre lucirá inflado y los zapatos de imitación me harán callos y nunca pero nunca podré mostrar mi pie desnudo. Pronto me saldrá la dura costa y caminaré como arrastrándome, en una nube de lodo (Di Donato, 1991: 40).

La importancia que tiene la evaluación en esta pieza es indudable. Muestra el mundo *gay* desde el punto de vista de una mujer con baja autoestima. Desde su perspectiva vemos los acontecimientos. De hecho, el recurso utilizado para detallar el primer encuentro entre la fotógrafa y la mujer A no es el diálogo, sino las interminables reflexiones de la narradora mientras está frente a aquélla. Nunca conocemos las palabras del otro ni el punto de vista de otro; su voz ocupa la escena: refiere cómo se siente ante la situación y cómo sale de allí intempestivamente dejando ocultas las palabras y posibles impresiones de la fotógrafa. Al final de la pieza entendemos que la fotógrafa se enamora realmente de la mujer A, pero siempre a través de la percepción de la misma, es decir de A. Esta focalización interna, claramente perceptible y que da enfoque al cuento, se logra gracias a las intervenciones del narrador. De allí que en “Bar Le Nauge” también existe la categoría de la evaluación.

Hasta el momento hemos completado la categoría de la historia puesto que hallamos la trama y la evaluación. Correspondería finalizar la construcción de la categoría de la narración pero, como ha ocurrido con piezas anteriores, la falta de la moraleja imposibilita esa construcción. Por ello, “Bar Le Nauge” no es un cuento canónico ni un discurso completo, lo cual no implica que esta

composición no contenga los elementos básicos de un discurso narrativo. Las acciones se verifican, se pueden construir; además, aspecto importante, hay un suceso, esto es, una complicación y su posterior resolución. Como asienta Barrera (1995): las categorías estructurales del relato canónico pueden hallarse en las marcas gramaticales del discurso. El siguiente ejercicio ya lo hemos hecho con otros textos, ahora lo hacemos con “Bar Le Nauge” para demostrar que aunque no se trata de un cuento canónico, efectivamente es un discurso narrativo:

Había una vez una mujer A que estaba muy deprimida porque su amor la había abandonado. Un día sucedió que una amiga, A.A. Rolland, la llevó al Bar Le Nauge para que tomara aire, para que saliera de su encierro. Entonces ocurrió algo: la mujer más bella del Bar se le acerca para pedirle que fuera su modelo, pero A sale corriendo. Finalmente, la fotógrafa la busca y A acepta modelar para ella. Se enamoran, lo cual ayuda a “A”: el amor le permite recuperarse del anterior abandono.

Así pues, “Bar Le Nauge” es un cuento que tiende a ser canónico. No obstante, debemos resaltar ciertos matices.

Este trabajo se distancia, según anotamos, de las dos piezas de Di Donato anteriormente analizadas. En él hallamos sucesión de acontecimientos, un agente que narra y otro que percibe los hechos. Hay, además, coherencia, puesto que una acción es consecuencia de otra anterior, y así sucesivamente. Así mismo, las acciones guardan relación con el resto del texto. Sin embargo, no deja de ser una pieza más discursiva³⁹ que narrativa: las acciones pequeñas y concisas flotan en un mar de descripciones, metáforas y reflexiones. Por ello, el cuento se hace largo y en ocasiones pesado; más aún, hay pasajes que pudieran omitirse sin riesgo de cambiar su sentido o comprensión:

Arcángel y Luo me habían prevenido. La una, por una visión que tuvo en las vacaciones de Semana Santa. Se estaba bañando en litoral con su Dior recién estrenado y de pronto se vio arrastrada por una marea fangosa. Hubo que rescatarla.

³⁹ Para Bal, las partes discursivas de una narración son aquellos pasajes dedicados al aporte de información, los cuales no colaboran con el avance de las acciones de la fábula (cfr., Bal, 1985).

Estuvo seis horas en la bañera, en estado de shock y de pronto recordó que en medio del barrial había visto un caracol de madera, hermosísimo, y se le vino mi imagen. Cuando salió del cuarto, ya repuesta, encontró en el Hall del hotel a una extranjera de pelo canoso que leía en alemán *El diario de un perro* de un tal O. Panizza y se quedó petrificada: lucía una pulsera de caracoles iguales al que flotaba en la mierda y estaban vivos. Arcángel Azalea, por su parte, había soñado con un monstruo gris malva que la torturaba para que revelara mi escondite (Di Donato, 1991: 40).

Estas dispersiones son más propias de la novela. Este pasaje, entre muchos otros, no sólo extiende el cuento, también distrae la atención del lector al crear una morosidad narrativa que resta efectividad al texto. Si excluyésemos este párrafo, el relato no sufriría, respecto a los sucesos importantes del mismo, cambio alguno.

Otra debilidad del cuento se presenta justo al final, cuando ya sabemos que A y la fotógrafa son amantes:

Esa vez ella me dijo, con sus frases largamente sentidas que me amaba y nos reímos mucho recordando la primera noche en el Nauge, cuando con mi vergüenza por la histeria incontrolada y por el amor y por la lluvia me había ido corriendo y ella al seguirme se salvó del incendio criminal que estalló a la madrugada en el Nauge, un atentado a la embajadora, pero eso sería una anécdota para otro libro, de Lou, seguramente (Di Donato, 1991: 42).

Lo cual desconcierta, pues desde el principio de la pieza la complicación se ha sustentado en la depresión de la narradora a causa del abandono de su pareja; la resolución viene, justamente, al superar ese estado. En este relato el viaje es interno, los obstáculos no se encuentran en el exterior sino en la confusión interna del personaje, quien logra vencerlos exitosamente. La lectura muestra, sin embargo, una historia paralela a la de la mujer A: Cierta embajadora llega al Bar Le Nauge, sitio donde le tienen preparado un atentado. Una bomba estalla dentro del lugar, pero la mujer A y la fotógrafa se salvan porque A sale corriendo del bar perseguida por quien luego será su amante. Sin duda, es una historia solapada que la autora no logra acoplar en la estructura, lo cual produce que el efecto del cuento se diluya al final.

Las últimas siete líneas del relato confunden al lector, cosa que lo obliga a retroceder para tratar de entender este abrupto giro. Lo seguro es que deberá leer el cuento nuevamente, con atención minuciosa, pues sólo dos frases asoman la posibilidad de una conmoción en el bar, lo cual, por cierto, no atañe a la historia que hasta ese momento se desarrolla. Esta irrupción extravía al lector, a quien no se ha preparado para ello. De modo que el supuesto punto crucial carece de soporte: no hay una tensión creciente que regule la salvación de la fotografía y de la mujer A.

Mucho después nos enteramos de que aquel mismo día hubo un incendio en el bar. De haberse acoplado los dos sucesos (el hallazgo de un nuevo amor y el atentado a la embajadora en el Nauge), eliminando gran parte de los pasajes reflexivos y poéticos, tal vez el resultado hubiera sido más contundente.

Así pues, “Bar Le Nauge” se ajusta, con mínimos detalles a la perspectiva que aquí manejamos respecto al cuento canónico. Por supuesto, su adscripción no es completa; refleja, más bien, como otros textos analizados, una disposición, una tendencia a lo canónico, pues, en rigor, ninguna de las doce piezas resulta enteramente canónica.

Bibliografía

- Arribas, C. (1993). *No pidamos la luna*. Caracas: Monte Ávila.
- Ávila, G. (1993). *Madera para el arca*. Caracas: Fundarte.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (5ª. reimpr.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Baldeshwiler, E. (1997). El cuento lírico: esquema para una historia. En C. Pacheco & L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (2ª. ed., pp. 165-171). Caracas: Monte Ávila.
- Barrera Linares, L. (1989). Proposiciones para un estudio desprejuiciado del cuento venezolano. *Anuario Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela* 3, 155-168.
- . (1992). Estructura y función estético-literaria del cuento venezolano actual. En Varios autores. *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. (pp. 131-141). Caracas: Monte Ávila.
- . (1995). *Discurso y Literatura (apuntes sobre Narratología)* (1ª. ed.). Caracas: La Casa de Bello.
- . (1997). *Desacralización y Parodia*. Caracas: Monte Ávila.
- . (2000, enero-junio). Los ochenta como puente imprescindible para la nueva literatura venezolana. *Unadocumenta. Universidad Nacional Abierta*, 1, 89-96.
- Borges, J. L., (1978). *Obras completas*. (9ª. ed.). Buenos Aires: Emecé editores S. A.
- . (1997). El cuento y yo. En C. Pacheco & L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (2ª. ed., pp. 437-446). Caracas: Monte Ávila.
- Caballero, M. (1999). *La crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)*. Caracas: Monte Ávila.

Chéjov, A. (1997). Cartas sobre el cuento. En C. Pacheco & L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (2ª. ed., pp. 315-323). Caracas: Monte Ávila.

Cifuentes, F. (1997). *Alemanes*. Caracas: Memorias de Altagracia.

Cortázar, J. (1997). Algunos aspectos del cuento. En C. Pacheco & L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (2ª. ed, pp. 379-396). Caracas: Monte Ávila.

Di Donato, D. (1991). *Noche con nieves y amantes*. Caracas: Fundarte.

Ducrot, O. & Todorov, T. (1996). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (XVIII ed.). México: Siglo Veintiuno.

Eagleton, T. (1994). *Una introducción a la teoría literaria* (1a. reimpr.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Friedman, N. (1997). ¿Qué hace breve un cuento breve? En C. Pacheco & L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (2ª. ed., pp. 85-106). Caracas: Monte Ávila.

García Berrio, A. (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)* (2ª. ed.). Madrid: Cátedra.

Garmedia, J. (1998). *La tuna de oro* (8ª. ed.). Caracas: Monte Ávila.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

Gómez L., M. E. & Blanca S., L (Eds.). *Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association (adaptado para el español por Editorial El Manual Moderno)*. (1998). (1ª. ed.). México: El Manual Moderno.

González Stephan, B. (1992). Narrativa 80: el discurso populista y la deshistorización del imaginario social en la Venezuela petrolera. En *La duda del escorpión: la tradición heterodoxa en la narrativa latinoamericana (Análisis socio-histórico de cinco modelos narrativos)* (pp. 201-234). Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Hueso Monton, A. L. (1983). *Los géneros cinematográficos. (Materiales bibliográficos y filmográficos)*. España: Mensajero.

Jaffé, V. (1991). *El relato imposible*. Caracas: Monte Ávila / Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Liscano, J. (1995). *Panorama de la literatura actual venezolana* (3ª. ed.). Caracas: Alfadil.

López Ortega, A. (1995). Nueva cuentística venezolana. En *El camino de la alteridad* (pp. 59-78). Caracas: Fundarte.

Lozano, J., Peña-Marín, C. & Abril, G. (1997). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

Medina, J. R. (1993). *Noventa años de literatura venezolana (1900-1990)*. Caracas: Monte Ávila.

Miliani, D. (1973). Diez años de narrativa venezolana. En *Prueba de fuego* (pp. 13-36). Caracas: Monte Ávila Editores.

---. (1985). *Tríptico venezolano. (Narrativa. Pensamiento. Crítica)*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

Miranda, J. (Comp.). (1998). *El gesto de narrar*. Caracas: Monte Ávila.

Navarro, A. (1999, abril-junio). Narrativa: Deterioro y Esperanza. *Babel*, 34, 5-11.

Núñez, M. C. (1997). *Del realismo a la parodia*. Caracas: Memorias de Altagracia.

Ortega, J. (1997). *El principio radical de lo nuevo*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, C. & Barrera Linares, L. (Comps.). (1997). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (2ª. ed.). Caracas: Monte Ávila.

Platas Tasende, A. M. (2002). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.

Poe, E. A. (1997). Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento. En C. Pacheco & L. Barrera Linares (Comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (2ª. ed., pp. 293-309). Caracas: Monte Ávila.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *La teoría del lenguaje literario* (4ª. ed.). Madrid: Cátedra.

Rincón, C. (1978). *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura.

Rodríguez Ortiz, O. (1985). Para un esquema de los 70. En *Intromisión en el paisaje* (pp. 41-70). Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

Sánchez, Y. (1992). *Hacia una tipología de los órdenes del discurso*. Manuscrito no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Pedagógico de Caracas.

Sandoval, C. (2000). Dispersos gregarios. En Varios. *Memoria. XXV Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana* (pp. 401-406). Caracas: Universidad Nacional Abierta.

---. (2000). *La variedad: el caos*. Caracas: Monte Ávila.

Santaella, J. C. (1992). *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Monte Ávila.

---. (1994). *Mujeres de medianoche y otros textos*. Caracas: Imaginaria.

Van Dijk, T. 1989. Descripción de acciones. En R. Prada Oropeza (Comp.). *La narratología hoy* (pp. 208-228). Habana: Arte y Literatura.

---. (1998). *Estructuras y funciones del discurso* (XII ed.). México: Siglo Veintiuno.

Varios autores. (1992). *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

Weinrich, H. (1974). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.

A manera de conclusiones

El proceso de lectura al cual sometimos los doce textos que evalúa este estudio ha sido revelador, en virtud de que los análisis particulares de las piezas mostraron la dificultad de proponer una visión de conjunto sobre el estado de nuestra narrativa breve, con base en la mínima obra de los autores escogidos.

A medida que avanzábamos los análisis fueron cambiando, hasta el punto de que afirmaciones comprobadas tuvieron que ser posteriormente negadas. De forma que, cada lectura dejó más preguntas que respuestas. Sin embargo, esto no impide que llegados aquí reflexionemos sobre lo que hoy ocurre en nuestra literatura, con nuestros escritores y con nuestros lectores. Aunque estas conclusiones muestran resultados tangibles, se trata, en esencia de respuestas provisionales.

¿Qué resultados arrojaron los análisis y qué se puede concluir de ellos? Antes de responder observemos, según nuestra perspectiva, el comportamiento de los textos analizados:

“Al fin sola”: Cuento lírico.

“La llama del amor”: Tendencia a ser un cuento canónico.

“El ciudadano Parks” : Tendencia a ser un cuento canónico

“Coup de théâtre”: No es cuento.

“Construyendo un cuento”: No es cuento.

“El molino quemado”: Tendencia a ser cuento canónico.

“Entre dos ángeles”: Cuento lírico.

“Thelma y Louise”: Tendencia a ser cuento canónico.

“El vuelo de Higuira”: Tendencia a ser cuento canónico

“Historias con anillos”: No es cuento.

“Alejandrina Abunamoko”: No es cuento.

“Bar Le Nauge”: Tendencia a ser cuento canónico.

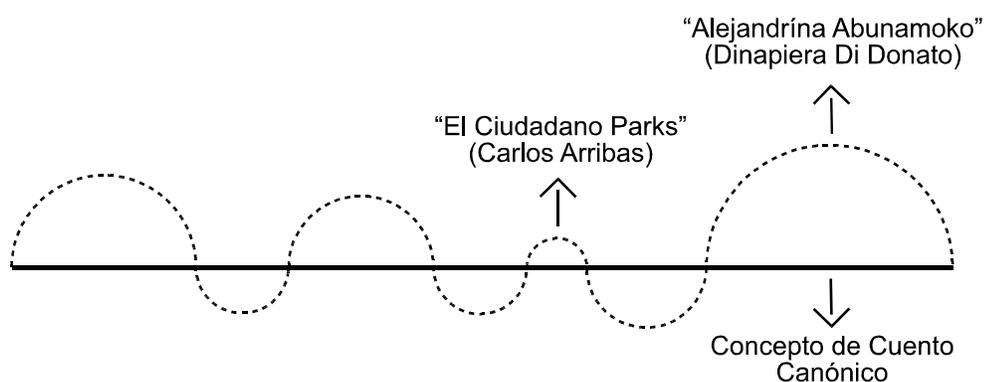
Como se ve, sólo seis de los doce textos estudiados tienen *tendencia* a ser cuentos canónicos; dos son cuentos líricos y cuatro no son cuentos. En rigor, ninguno resulta, cuento canónico. Por lo demás, es seguro que el resto de los textos de los autores evaluados tampoco sean cuentos canónicos. Lo que hallamos fue una tendencia a ser o no ser canónicos.

Hablamos, entonces, de *tendencia* porque hay piezas como “La llama del amor” o “El ciudadano Parks”, por ejemplo, que se acercan bastante a la estructura canónica de cuento, pero que no la completan. Las causas son diversas. Algunos de los textos, como “Construyendo un cuento” o “Alejandrina Abunamoko”, ni siquiera tienen una superestructura que se ajuste a la fórmula genérica que aquí manejamos. Otros, en cambio, cumplen con el núcleo narrativo básico (suceso = complicación + resolución), pero carecen de categorías como la evaluación o la moraleja, y en algunos casos, como en “Thelma y Louise”, la estructura narrativa resulta más compleja que la estudiada. Por otro lado, encontramos cuentos líricos en los cuales la resolución, elemento fundamental del suceso, no se verifica; son los llamados finales abiertos en los que los procesos o viajes ocurren en el complejo interior del personaje.

El concepto de cuento canónico manejado en esta investigación se definió con base en las teorías tradicionales del género. Este modo de proceder respecto a la teoría se sustenta en la firme creencia de que la literatura cumple una función comunicativa y que, por ende, existe un *horizonte de expectativas en el lector*. Es decir, ¿qué espera leer quien se enfrenta a un trabajo que se le ofrece como *cuento*?; también, ¿qué mecanismos permiten a un *cuento* lograr la función comunicativa propia de la literatura?

La asimilación del significado de un texto es un proceso cognitivo tanto como intuitivo. Cuando se nos advierte que lo que se va a leer es un cuento, intuitivamente nos preparamos para ese tipo de lectura. Por ello, cuanto más se acerque un cuento a la estructura canónica mucho más fácil será acceder a su significado, o a uno de ellos. No importa el orden de esa estructura: si ésta se puede reconstruir la comunicación habrá sido exitosa.

Convencidos de que la función de la literatura es la de transmitir significados mediante la palabra escrita, entendemos que el concepto canónico-tradicional de cuento es la estructura que inconscientemente maneja el receptor en su proceso de lectura. Esta estructura tradicional resulta, por supuesto, inflexible. Por un lado, el cuento ha de ser breve, tener una clara línea de sucesos conformada por acciones que se relacionen entre sí por causa y efecto; debe ser además económico en el uso del lenguaje, personajes y acontecimientos, y causar, en una rápida lectura, un efecto contundente. Por otro lado, debe poder restringirse a la superestructura de cuento canónico, es decir, tener una introducción o marco, una complicación o nudo, una resolución o desenlace, una evaluación o intervenciones del narrador, y una moraleja. A esto debe agregarse la necesidad de ser coherente: su contenido o tema tiene que ser susceptible de reducirse en una macroproposición y su acontecimiento en una macroacción. Como vemos, se trata de una estructura bastante rígida, sobre todo hoy día cuando la indefinición de los géneros se invoca como ejemplo de libertad creativa. Por ello nos permitimos pensar en ella como una línea recta en el espacio a la cual se acercan o se alejan los cuentos como ondas. Así vemos que algunos casi la rozan, en tanto otros se apartan excesivamente:



Las piezas evaluadas oscilan sobre esta línea (sobre el concepto de cuento canónico). Algunos, como el caso de dos de los cuentos de Carlos Arribas ("La llama del amor" y "El ciudadano Parks"), la tocan muy de cerca,

pero nunca se acoplan con ella; mientras que “Historias con Anillos” y “Alejandrina Abunamoko”, de Dinapiera Di Donato, o “Construyendo un cuento”, de Gustavo Ávila, se alejan considerablemente del eje. ¿Qué significa esto? ¿Están componiendo mal nuestros cuentistas? ¿La narrativa breve del país ha producido nuevas estructuras cuentísticas? En caso de tratarse de lo último, habría que admitir que la literatura es un concepto en constante transformación y cambio. La pregunta sería, entonces, ¿cómo se manifiesta el proceso de definir socialmente qué es cuento y qué no lo es? En esto juega un papel importante la crítica, actividad que por tradición dictamina qué textos merecen ser considerados literatura, y en nuestro caso específico *cuentos*. ¿Ha fallado, entonces, nuestra crítica? O, sencillamente, ¿el contexto socio-cultural ha influido en los procesos de producción y recepción de los esquemas de la narrativa breve?

Obviamente, estas preguntas son imposibles de responder en el espacio de este trabajo. No obstante, es posible hacer algunas reflexiones sobre la base de ciertos presupuestos teóricos, pues hay dos aspectos de ineludible consideración los cuales podrían allanar respuestas: el problema del discurso literario en su contexto social, y la noción de cambio de la literatura como fenómeno que también hace parte de nuestra sociedad.

En cuanto a definir el discurso literario en su relación con el contexto social debemos admitir que por sí mismo ello sería trabajo para otra Tesis. Lo cual exigiría comprender ese tipo de discurso y sus funciones dentro de la cultura en la que se desarrolla; un asunto que implica la asunción de un estudio interdisciplinario que determine cuáles son los procesos de comunicación importantes y de ese modo establecer las características de nuestros discursos literarios.

Al revisar, por ejemplo, las teorías de van Dijk encontramos más problemas que soluciones. Indudablemente, la literatura se define en su contexto socio-cultural puesto que son las entidades como las escuelas, las universidades, la crítica literaria, los libros de texto, las antologías, las historiografías, las convenciones culturales, las instancias que establecen para

cada período “lo que cuenta como discurso literario” (van Dijk, 1998: 132). Cada cultura determina si el discurso individual de los textos es o no es literario. Este proceso depende entonces del momento en que se efectúa la evaluación, aun cuando se mantenga cierta continuidad en las asignaciones.

Esto significa que ciertas estructuras textuales pueden asociarse estereotípicamente con tales procesos en el contexto sociocultural: así es que las estructuras métrico-prosódicas, la semigramaticalidad de diferentes tipos, la selección de tema, la coherencia y la complejidad de estructuras, tanto en el nivel gramatical como en el superestructural, pueden ser indicaciones de lo que es por lo menos un posible discurso literario en cierta cultura. La admisión de tal texto al *conjunto canónico* de “La literatura” dependerá de factores y convenciones cambiantes, tanto históricos como socioculturales (van Dijk, 1998: 132-133).

Probablemente, la sensación de desorden y mezcla que hallamos en las doce piezas estudiadas en este trabajo, vistas en conjunto, sea producto del difícil momento socio-cultural que atraviesa desde hace algún tiempo nuestro país. La narrativa breve venezolana reciente recibe quizás su primera influencia del contexto social, lo cual hace que esas materializaciones tan variadas que encontramos en nuestros autores, y que, probablemente, nos resulten a primera vista incoherentes, no sean más que el producto directo de su realidad mundana. Sin duda, se trata de una afirmación peligrosa. Sin embargo, a estas alturas ya nadie niega que la literatura es también un fenómeno sensible a los cambios de su entorno. De allí que sea posible pensar, entonces, que el concepto canónico del cuento manejado en este trabajo (extraído de la tradición escrita –nuestra línea recta), resulta una definición ya excluida de nuestra literatura, en virtud de que cada cultura y momento social elige sus propios patrones canónicos de literatura, tal como asienta van Dijk.

Tal vez nuestro paradigma de cuento canónico se halla en decadencia, por ello surge la necesidad de que la crítica adapte sus herramientas a un modelo o esquema para analizar el cuento venezolano de la década del noventa en una perspectiva más a tono con nuestras circunstancias:

En una cultura, período o contexto específico ciertas estructuras pueden dejar de ser aceptadas como “marcas” literarias, o nuevas clases de “marcas” pueden ser elaboradas, y entonces dominarán las decisiones canónicas (van Dijk, 1998: 133).

Así pues, un verdadero estudio de la narrativa breve venezolana de la década del noventa debe ir más allá de la simple descripción: debería encontrar las marcas explícitas e implícitas manejadas hoy como canónicas.

Aquí conviene preguntarse sobre cuáles marcas del cuento canónico se han perdido, cuáles se utilizan ya poco, cuáles resultan nuevas en nuestra narrativa actual. Una indagación tal no es posible acometerla, obviamente, con base en un estudio que sólo evalúa algunas piezas de cuatro autores. Sin embargo, en la mínima muestra analizada las marcas literarias que tradicionalmente han caracterizado al cuento no coinciden o coinciden muy poco con el formato genérico de aquélla manifestación literaria.

En los doce textos evaluados encontramos diferencias sustanciales en lo que a coherencia, temas y complejidad de estructuras se refiere. En otro momento sociocultural, en otra época, en otra cultura, las marcas halladas impedirían que a esas composiciones se les clasificase como cuentos. ¿Qué pensaría, acéptesenos el ejemplo, E. A. Poe de los *cuentos* aquí evaluados? Nuestra crítica ha admitido esos trabajos como cuentos y a sus autores como cuentistas,¹ pese a que sus libros han pasado un tanto inadvertidos.² Habrá que

¹ El hecho mismo de que editoriales importantes del país, como Monte Ávila y Fundarte, hayan decidido publicar a estos cuatro autores dentro de la categoría de narradores, basta para corroborar lo dicho.

² Hay que revisar con mucho más detalle cuál es el verdadero proceso de producción de obras en nuestro país. Es cierto que autores como Carlos Arribas, Gustavo Ávila, Fernando Cifuentes y Dinapiera Di Donato no son autores reconocidos dentro del ámbito literario nacional, aun cuando sus publicaciones son ofrecidas como cuentos o narrativa breve; Arribas y Di Donato han publicado, además, algún cuento en revistas literarias como *Babel* e *Imagen*. Por otro lado, Fernando Cifuentes, Gustavo Ávila y Dinapiera Di Donato, han merecido premios en concursos de cuentos y poesía. ¿Quién determina en este país qué es cuento y qué no lo es? Así mismo, debe admitirse que cuando nos referimos a la crítica que se ha ocupado de los productos de estos autores pensamos en las escasas reseñas de prensa, pero sobre todo en el tácito dictamen editorial que decidió publicar esos trabajos como *cuentos*: una forma institucionalizada de crítica literaria.

Es interesante notar el tratamiento que han recibido estos autores: Gustavo Ávila fue ganador del Premio Fundarte de Narrativa en 1993 por *Madera para el Arca*, pero las revistas literarias (*Imagen*, *Babel*, *Ateneo*) nunca hacen mención de dicho autor.

pensar en un pronto descubrimiento de *nuevas marcas literarias* cristalizadas en estos cuentos, aun cuando sepamos que no son únicamente las marcas literarias las que influyen en la percepción de un texto como literatura. En diversas ocasiones se toman como literarios discursos que no han sido elaborados con esa intención: “esto significa que lo que *cuenta como* literatura se determina en última instancia por procesos de *recepción*” (van Dijk, 1998: 133).

Acaso de ese modo alcanzaríamos a establecer un modelo del discurso narrativo breve venezolano, cosa que nos ayudaría a resolver el asunto de la recepción de los cuentos; sobre todo el problema de “Historias con Anillos” y “Alejandrina Abunamoko”, textos que debemos considerar, en rigor, cuentos porque el proceso de recepción así lo ha determinado, mas no según las teorías tradicionales del género. Nos parece que en este punto cabe mejor preguntarse ¿qué es el discurso literario? ¿Son nuestras obras discursos literarios?

Pragmáticamente los discursos literarios, “tienen en común el rasgo de ser definidos frecuentemente en términos de la *evaluación* de los lectores oyentes: el hablante/autor quiere que al oyente/lector le *guste* el discurso. A estos actos de habla los vamos a llamar *rituales*” (van Dijk, 1998: 134). La comunicación que se origina de un discurso literario es una “*comunicación estética*”, ya que el lector no busca en él una información específica o una persuasión para actuar de cierta manera, sino que simplemente evalúa lo que ha comprendido: “esta clase de procesamiento «parcial» en los contextos rituales es uno de los rasgos distintivos de lo que

En 1999 *Babel* publica “El ciudadano Parks” de Carlos Arribas, años después de la aparición de *No pidamos la luna*.

Pese a los diversos premios obtenidos por Cifuentes (1991, 1995 y 1996), recordando, además, que el volumen aquí estudiado, *Alemanes*, figuró como finalista en la Biental Internacional “Carlos Castro Saavedra” (1996) y como segundo lugar en el Concurso Internacional de Cuentos Universidad Externado de Bogotá” (1996), jamás se menciona su nombre en ninguna de las tres revistas inspeccionadas. A mediados de 1999 Israel Centeno hace una pequeña reseña sobre *Alemanes* en *El Papel Literario* de *El Nacional* calificándolo de “neorromántico”, sin hacer mención de todos los concursos ganados por el escritor.

En el período de 1990 a 1999 Israel Centeno y Ricardo Azuaje recibían mucha más atención que otros narradores (entre ellos los cuatro aquí estudiados), de parte de las principales revistas literarias.

generalmente se llama la *comunicación estética*” (*ibidem*). Pese a este rasgo, el discurso literario logra comunicar información y cambiar actitudes indirectamente. Esto porque se trata de un tipo de discurso que establece condiciones para sus “actos de habla indirectos” (van Dijk, 1998: 135).

Los discursos literarios tienen ciertos rasgos en común. En principio, denotan eventos humanos y sociales. El lector aprende

en el sentido de obtener conocimiento o algún punto de vista que no tenía antes, o del que no tenía conciencia, con el resultado de que altere sus creencias conforme a las del discurso (o del autor), y, por consiguiente, de que altere sus intenciones para acciones futuras (*ibidem*).

En este sentido, debemos afirmar que los discursos aquí estudiados denotan eventos humanos y sociales, pero ¿cómo se obtiene la garantía de que el lector se siente alterado por ellos? Probablemente, esto pueda rastrearse en el efecto que produce la lectura. Sin embargo, es difícil encontrar interpretaciones ya elaboradas sobre los textos aquí analizados, no sólo críticas, sino también de parte de lectores corrientes, no profesionales. Debemos admitir que pocos, si no es que nadie, conocen a los narradores venezolanos actuales. Si se pregunta, pongamos por caso, en un salón de clases o en una reunión social de profesionales de diversas ramas ¿ha leído usted a Carlos Arribas?, ¿conoce usted la obra de Dinapiera Di Donato?, con seguridad la respuesta es un «no» definitivo. Por lo demás, algún que otro librero difícilmente recuerda haber tenido en su inventario las obras estudiadas en esta Tesis.

Otro rasgo que interviene en la realización del discurso literario es el contexto psicológico donde se realiza la comunicación. “¿Qué procesos, por ejemplo, intervienen en la producción, la comprensión y la evaluación de la literatura?” (van Dijk, 1998: 135). Según este teórico, cognoscitivamente muchas clases de discursos son asimilados: se leen y se comprenden de una manera muy parecida a aquella por la cual comprendemos otros tipos de discursos. Se requiere, por ejemplo, de una

comprensión lineal de palabras, de frases y de oraciones; el establecimiento de una conexión, la construcción de esquemas convencionales retóricos y superestructurales. Sin embargo, cuando leemos prosa o poesía literarias, descubrimos que hay una diferencia importante. Dada la suposición de que las funciones pragmáticas y sociales de la literatura no son principalmente prácticas, al lector en un contexto ritual se le permite, o incluso se le pide, que preste atención específica a rasgos de superficie, estructurales y estilísticos, del discurso (van Dijk, 1998: 136).

Aquí nos topamos con otro obstáculo, ¿cómo acceder a los procesos mediante los cuales los lectores usan estos libros? Más todavía, en principio, ¿quiénes son los lectores reales de estos libros?³ Si fuera el caso obtener respuesta a la última de nuestras preguntas ¿qué patrones seguirían los lectores de los cuentos analizados si la forma cuento no se presenta como tal, sino más bien como una complejidad de estructuras diversas?

Sentimos que hay un espacio vacío en las investigaciones (sin descartar la presente) y estudios dedicados a la narrativa venezolana del noventa. Estimamos que habría que encuestar a los lectores de los discursos y preguntar qué leyeron, qué comprendieron y cómo llegaron a esa comprensión.

El tercer rasgo del que habla van Dijk es el contexto sociocultural.

El funcionamiento de discursos literarios como un tipo especial de discurso está determinado por el contexto sociocultural (...) Lo que sí es específico del discurso literario se ha sugerido en cuanto al contexto psicológico social: los actos de habla rituales y sus discursos típicos no tienen funciones sociales principalmente prácticas (van Dijk, 1998: 138-139).

³ A propósito de esta pregunta es oportuno citar a Lovera De Sola cuando el 03 de febrero de 1992 le responde a Hugo Colmenares, en *El Nacional*, al ser consultado sobre las publicaciones que para aquel año tenía prevista la editorial Fundarte: "HC: ¿Los autores que publican ustedes ¿es por recomendación, influencia o selección de un comité editorial? LDS: Tenemos un comité lector que se mantiene en la mayor discreción y sus recomendaciones o rechazos a originales, están sustentadas en un informe profesional. Las recomendaciones o influencias obedecen a la calidad misma de la obra. Ojalá algún día se pudieran publicar los informes del comité editorial, donde se guardan juicios muy importantes sobre obras presentadas a consideración. Allí están los secretos que la gente debería conocer para enriquecer la crítica y la opinión literaria (...) Venezuela tiene un mercado muy reducido en cuanto a libros se refiere. Somos pocos lectores" (1992: C-14). Por lo visto, los lectores reales, además de ser pocos, son los especialistas y sus juicios sobre porqué una obra puede ser publicada bajo un género determinado permanecen en secreto.

Esto se comprueba en las obras que aquí se trabajaron. Obviamente, hay una función comunicativa, pero no práctica o pedagógica, sino estética. “Es el contexto social ritual el que determina las posibles funciones literarias” más allá de su contenido en sí (van Dijk, 1998: 139). Las piezas que hemos evaluado parecieran ejercicios lingüísticos donde la palabra se convierte en un medio para liberarse de los fantasmas internos, al estilo de aquello que tanto criticó Chéjov: textos donde los autores concretos se aclaran a sí mismos.

Por otra parte, el contexto comunicativo es público: “Se quiere que el discurso literario sea publicado y leído o escuchado por grupos o clases de individuos” (van Dijk, 1998: 139). En el caso específico que nos ocupa creemos que el contexto comunicativo se da parcialmente debido a que, en efecto, las obras han sido publicadas, pero aún no se ha completado el ciclo dada la escasa recepción de los mismos. Aparte de unos pocos especialistas, ¿quiénes han leído estos libros?

También debe señalarse que el contexto social tiene “restricciones sobre los participantes” del proceso comunicativo:

Aunque en principio a cada individuo se le permite producir discursos literarios (por lo menos en nuestra cultura), ocurre una categorización específica de la gente que lo hace; se les asigna la función de ser escritores y autores. Tal función no se adquiere automáticamente al escribir un discurso “literario”: tiene que ser asignada al individuo a base de un proceso de “reconocimiento”. Es sólo cuando un discurso ha sido generalmente aceptado como discurso literario que se le asigna la función específica. Las consecuencias de esta función son también sociales, y determinarán la recepción y la función de otros discursos producidos (*ibidem*).

Este proceso de reconocimiento y asignación de funciones no es del todo clara en las obras estudiadas, porque ¿quiénes reconocen a sus autores?, ¿la crítica o ellos mismos? Las dispersas instancias que asignan el reconocimiento y las funciones de escritores y autores ¿se han ocupado de los autores que aquí hemos trabajado? ¿Carlos Arribas, Gustavo Ávila, Fernando Cifuentes y

Dinapiera Di Donato han sido reconocidos como escritores y, por consiguiente, como productores de discurso literario?⁴

Del otro lado de la comunicación están, por supuesto, los lectores, quienes se ven restringidos por ciertos factores: “la educación, el interés, el ingreso, la clase social, etc.” (van Dijk, 1998: 140).

Por convención social, algunos lectores tendrán más experiencia, autoridad y estatus como lectores que otros. Así es que los críticos literarios, los mismos escritores, los maestros, etc., son participantes profesionales. La asignación de un estatus literario a un discurso es hecha principalmente por los participantes profesionales, no obstante el número de lectores que leen el discurso. Los profesionales tienen ciertos derechos y autoridad: establecen el valor de cierto discurso. Por tanto, este valor puede cambiar periódicamente, según el contexto histórico de los participantes (van Dijk, 1998: 140).

¿Quiénes son, entre nosotros, esos lectores profesionales que asignan cualidades literarias a los discursos? ¿Quiénes hacen crítica literaria en el país? Al parecer, en Venezuela funciona eso que en ocasiones se denomina, un tanto despectivamente, el “mundillo literario”:⁵ un grupo pequeño y selecto de

⁴ Es necesario, deplorar la falta de un estudio de la producción y recepción de los textos aquí estudiados. Si un discurso literario se constituye como la evaluación entre el lector y oyente, por proyección, el discurso literario resulta la evaluación entre el proceso de producción y de recepción. ¿Cómo afirmar o negar, entonces, que estas doce piezas son o no literatura? ¿Cómo saber que tan interesados están nuestros autores porque su discurso guste?, y a su vez ¿cómo saber que el oyente o lector está interesado en conocer lo que los autores están produciendo en Venezuela? ¿Cómo se demuestra, en estos doce trabajos, la presencia de actos rituales? ¿Qué lectores actuales están interesados en una comunicación estética? Lamentablemente, el interés de esta investigación nunca fue realizar un análisis bajo esa perspectiva; con todo, ha sido inevitable aludir a estos problemas, puesto que es indispensable saber qué importancia tiene que un cuento sea canónico o no. Este puede ser un primer paso para comenzar a esclarecer el funcionamiento de cierto discurso literario en nuestro país. El segundo paso sería el estudio detallado y conciso del proceso de producción literaria venezolana desde la publicación de la obra hasta su recepción y crítica.

⁵ En un texto leído en el marco del XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana (1999), Carlos Sandoval acuña el término “mundillo literario” para expresar que el universo literario nacional, esto es: escritores, lectores y editoriales, se circunscribe a tan sólo un pequeño grupo de elegidos (escritores y evidentemente críticos) que domina las publicaciones y los criterios sobre las mismas. Sandoval asevera que este fenómeno se hace mucho más tangible en la narrativa de los noventa: “En el noventa el asunto [la clasificación y estudio de la narrativa breve] se enturbia por cuanto a la temporaria acepción que indicaba obra príncipe o fortalecimiento de un trabajo poético en ese lapso, se fue sumando (...) otro significado empírico, pero efectivo: el de los «narradores del noventa», agrupados en torno de dos figuras descolantes hacia el inicio de la época, en virtud de la resonancia alcanzada con la publicación de sus respectivas primeras novelas: Ricardo Azuaje (*Juana La Loca* y *Octavio El*

escritores y lectores, quienes poseen un nivel cultural -es lo que se cree- más alto que el resto de la población, los cuales se leen y critican entre sí. Este hecho hace que muchos autores no sean leídos ni criticados.⁶ Otro aspecto a ser tomado en cuenta se relaciona con el acceso a la educación, el cual se ha tornado difícil en nuestro país; según van Dijk, la educación es uno de los principales marcos contextuales en donde se da la comunicación literaria. “El maestro es el profesional que tiene el derecho de establecer «interpretaciones» válidas del discurso literario”⁷ (*ibidem*).

Sabrio, 1991) e Israel Centeno (*Calletania*, 1992); prestigio que de inmediato les dio acceso al cenáculo de nuestras letras posibilitando, además, el registro de un par de pequeñas empresas editoras dirigidas lateral o directamente por cada uno de estos escribas. Un hecho circunstancial (florece narrativo) y uno biológico (la cercanía de las edades que padecen sus miembros) hizo que a partir de aquellos días el cognomento «narrativa» o «narradores del noventa» se refiere a quienes hacen parte de la peña abierta (sin vocaciones colegiadas, sin manifiestos, sin rituales visibles de conciliábulo), de Centeno y Azuaje, gesto que corrobora en el *staff* de autores de la Editorial Memorias de Altagracia (Centeno) y de la Editorial Troya (Azuaje), o de ambas, pues eventualmente co-editan sus productos” Más adelante, agrega Sandoval: “En algunos de los «narradores del noventa», el discurso se torna expositivo (...) debido a la necesidad de transmitir reflexiones serias o paródicas acerca de nuestro «mundillo» literario, o sobre el acontecer político nacional porque así lo exige el tema desarrollado”

⁶ Sandoval se refiere claramente a este fenómeno: “Es frecuente, así mismo, que los autores concretos aparezcan calcados en cualquiera de los relatos o noveletas del grupo; de igual manera, abundan las dedicatorias recíprocas y las reseñas periodísticas laudatorias. Todo muy propio, hay que decirlo, de la dinámica «generacional» o de la sensación de época que supedita cierto tipo de evaluaciones hechas por autores contemporáneos entre sí, los cuales buscan apoyarse, consciente o inconscientemente, mediante un sistema de trueques de supuestas bondades excretadas por las obras literarias que presentan, bautizan, comentan, sin otro rigor crítico que el mero interés compensatorio, parejo a un llano vínculo afectivo”. No es de extrañar, entonces, que autores como Carlos Arribas, Gustavo Ávila y Dinapiera Di Donato no hayan recibido mucha atención de la crítica. El caso de Cifuentes es distinto: su obra ha alcanzado, los últimos años, cierto reconocimiento. El libro aquí estudiado fue publicado, además, por la editorial Memorias de Altagracia.

⁷ Aquí hay que agregar también el hecho de que la literatura ha formado, históricamente, un universo cerrado y elitesco. A este respecto son interesantes las afirmaciones de Terry Eagleton en su *Una introducción a la teoría literaria*: en el siglo XVIII “se consideraba que un texto era «literario» no porque perteneciese al género novelístico (...) sino porque se adaptaba a ciertas normas de las «letras cultas» (...) Escritos que incorporaban los valores y «gustos» de una clase social en particular se clasificaban como literatura, pero no las baladas callejeras ni los romances populares, y quizá tampoco las obras dramáticas” (1994: 29). Eagleton explica cómo las letras inglesas fueron penetrando en los círculos sociales aristocráticos (Oxford y Cambridge), nunca al revés. Aun cuando la intención de la literatura comenzó a tener una participación en el contexto social, los parámetros siempre estaban designados por los juicios de los círculos literarios elitescos: “La necesidad social más urgente, reconocía Arnold, era «helenizar», educar a la filístea clase media, la cual había demostrado su incapacidad para proporcionar a su poder político y económico el cimiento de una ideología satisfactoriamente sutil y bien dotada. Esto podría lograrse inyectándole algo del estilo tradicional de la aristocracia inglesa, la cual, como agudamente lo percibió Arnold, si bien está dejando de ser la clase dominante posee algún caudal ideológico que serviría de ayuda a sus maestros pertenecientes

Esto nos lleva a otra reflexión: ¿cómo se estudia literatura en Venezuela?, ¿quiénes se dedican a este estudio y cuánto invierten en ello? Dentro de las Escuelas de Letras y cátedras de literatura de secundaria ¿cuánto de literatura venezolana se incluye en los programas? ¿Qué literatura se enseña y bajo qué patrones? Los libros de texto como los “medios institucionales del proceso de comunicación” son muy importantes en este marco. El maestro es el único que posee “la oportunidad de variar los procesos de comprensión y de evaluación y [las] posibles consecuencias emotivas y cognoscitivas” del carácter literario del discurso (*ibidem*).

Así mismo, van Dijk menciona los marcos intermedios: editor, impresores, lectores.⁸ Es decir, el proceso de publicación del libro. ¿Cómo se publica en Venezuela y quiénes publican? ¿Es verdad que hay un número de editoriales privadas y pequeñas en las cuales unos cuantos escritores se publican, se leen y se critican entre ellos mismos?⁹ ¿Es cierto que cualquiera puede publicar en Venezuela?

Por último, van Dijk menciona como elemento final del proceso de creación de un discurso literario los contextos culturales:

Las convenciones, los participantes, los medios, y las instancias que intervienen pueden diferir considerablemente entre culturas o períodos históricos. Algunas culturas carecen totalmente de procesos de comunicación literaria; tienen sólo diversos tipos de realizaciones rituales; puede que les falte los marcos institucionales (escuelas, libros de texto, maestros, editores y críticos) que caracterizan a nuestro sistema de

a la clase media. Las escuelas establecidas por el Estado, el enlazar la clase media con «lo mejor de la cultura de su patria» les proporcionaría «una grandeza y una nobleza de espíritu, que el tono característico de las clases (medias) no podría hoy impartir como es debido» (1994: 37). Es decir, el conocimiento siempre ha estado asociado con el poder y las clases privilegiadas, acceder a él significa un «ascenso». Así, la literatura resulta una actividad restringida, sólo al alcance de pocos.

⁸ Aquí “lectores” significa, según van Dijk, todos aquellos a quienes llegará la publicación, incluyendo expertos y lectores comunes, pues el crítico forma parte de los denominados «marcos de recepción profesionales»: “Finalmente, el contexto social de la comunicación literaria requiere de varios *marcos intermedios*. Igual que en las otras formas de la comunicación de masas, tenemos varios marcos dentro del proceso de *publicación*: un editor, impresores, lectores, etc., cada uno actúa según su papel específico. Segundo, con la publicación comienzan los *marcos de recepción* profesionales: los críticos discutirán el valor literario del discurso o proporcionarán las primeras interpretaciones normativas” (1998: 141).

⁹ Vid. supra cita nº 6.

comunicación literaria. Puede que sólo tengan en común con nuestro sistema la función ritual de clases semejantes de discursos y que sus funciones rituales tengan aspectos más "prácticos" (historiográficos, "científicos", ceremoniales, etc.) que nuestras funciones (van Dijk, 1998: 141-142).

Como se ve, muchas preguntas y pocas respuestas. La determinación de un discurso literario, en el caso venezolano, es un estudio que requiere un esfuerzo sostenido y paciente. Respecto a los autores aquí trabajados, y sobre la base de la teoría de van Dijk, los doce textos analizados no alcanzan a ser discursos literarios porque el mismo implica un complejo proceso que entre nosotros no llega a completarse. En Venezuela muchos de estos necesarios factores fallan, están fallando o, sencillamente, son por completo desconocidos. De ahí que no se pueda establecer cuáles son nuestros patrones canónicos de el cuento, cuáles los conceptos tradicionales y cuáles los lectores profesionales. Por ello, tampoco se puede afirmar que los aspectos involucrados, así como los profesionales en trabajo conjunto o inconsciente con nuestros autores, hayan mediado un cambio en algunas nociones literarias y que esas posibles nuevas marcas que dan su característica a la nueva literatura ya se han establecido tácitamente.

Los textos de los autores examinados no revelan las marcas tradicionales de la narrativa breve; no obstante, un juicio de valor determinante que excluya esas piezas sin mayor elucidación sería un atrevimiento cuando, en realidad, las marcas canónicas de discurso literario venezolano actual, y del cuento en particular, se desconocen en su dimensión de fenómeno diacrónico y, más aún, sincrónico. De nuevo van Dijk nos dejan entrever que estas inseguridades no se constriñen, sin embargo, exclusivamente a nuestro contexto:

Este descuido del contexto sociocultural de la literatura ha llevado a la difícil situación en la que un análisis estructural sofisticado del discurso literario no puede especificar sin ambigüedad las propiedades *típicas* del discurso literario. Aun si se pudiera demostrar que ciertas propiedades (propiedades gramaticales, por ejemplo) aparecen cada vez más frecuentemente en ciertos tipos de textos literarios de un período y cultura dados que en otros períodos y culturas, siempre hay otros tipos de discurso en que tales propiedades

también ocurren. No se ha dicho claramente que la “identificación” de un discurso literario –como tipo- depende en última instancia de las funciones *socioculturales* de este tipo de discurso. La literatura, entonces, se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) *llamen y decidan* usar como literatura (van Dijk, 1998: 118).

Así pues, el uso aleatorio del género cuento quizás está respondiendo, entre nosotros, aparte de la dinámica propia de la literatura como arte flexible, a los condicionantes locales del contexto.

Con todo, el concepto canónico de cuento sigue de alguna forma vigente. La escuela primaria y el bachillerato continúan enseñándolo. Un individuo que no acceda a una Escuela de Letras jamás se enterará de que algunos cuentos no siempre se hallan constituidos por una introducción, un nudo y un desenlace. ¿Cuál es, entonces, la noción de la literatura en Venezuela? ¿Hay diversas nociones de literatura al mismo tiempo en el mismo país? ¿Cómo cambia la noción de lo literario?

Carlos Rincón (1978) afirma que no puede evaluarse la narrativa (ni ningún hecho literario) sin evaluar los procesos de producción y recepción, porque es allí donde se verifica la transformación de las nociones sobre lo que se considera literatura:

Es sólo el comprender la literatura, en su cambiante proceso de producción y recepción, como una forma estática de praxis social, como puede situarse en el centro de nuestro interés cognoscitivo, de acuerdo con esa orientación teórico-literaria, la permanente transformación y redefinición de su noción. De esta manera, esa noción resulta el momento definitivo para el funcionamiento de las formas sociales, históricamente diversas, de recepción de la literatura, a la vez que, dialécticamente, es el proceso de cambio de la función el que determina de manera definitoria la transformación de la noción de la literatura (Rincón, 1978: 16-17).

No podemos evaluar, en el espacio de esta trabajo de Grado, los procesos de cambios ocurridos en el seno de la literatura venezolana (si fuera

el caso); pero llamamos la atención sobre este aspecto, pues en trabajos futuros sería necesario profundizar el análisis en esa dirección.

Para Rincón, quien desarrolla sus argumentos con base en el estudio de la novela, la dinámica en la que se inscribe el proceso literario latinoamericano no reside en la aparición de una nueva novelística, ni en que ésta haya disuelto "la distancia épica" ni que haya transformado sus métodos ni su materia. El cambio que se da en la literatura latinoamericana reside, más bien, en el hecho de que novela se ha convertido en el género dominante dentro del proceso histórico-social. Esto hace que los demás géneros se vean "tocados por exigencias de narratividad que les dan otro sentido y acento y los ligan de manera más íntima al presente" (Rincón, 1978: 17). Tampoco, continúa el crítico, este cambio se relaciona con la aparición de la poesía conversacional o exteriorista ni con la antipoesía ni la lírica de neovanguardia, ni con la insurgencia de un teatro que asume y transforma "las nociones consagradas de espacio, tiempo, personaje y acción teatrales" (*ibidem*). Todos estos síntomas son pruebas de un cambio que se ha venido operando en la noción misma de la literatura.

El fenómeno es otro: la presión del proceso social en el continente ha llevado, a nivel ideológico, no sólo a hacer saltar los marcos sino a poner en cuestión la realidad misma del espejismo de una esencia substancialista de la literatura vital para que esta mantenga su estatus tradicional (*ibidem*)

No tenemos duda de que el proceso social al cual se refiere Rincón es la Revolución cubana (1959). Luego de este proceso político, la literatura no puede ser ya la misma y la novela toma la delantera arrastrando con ella a los demás discursos narrativos. Por ello, asumimos con mayor certeza lo expuesto en el Capítulo II de este trabajo: la transformación del cuento, el hecho de no ser tradicionalmente canónico, tendría su origen (su metamorfosis) en los procesos sociales que se producen en los años sesenta. Pese a que en Venezuela no se da la "gran novela", es cierto que la Revolución cubana afecta con mucho toda la producción artística nacional.

Para Rincón, es en esta conmoción social en donde se da

la transformación de las funciones de los productos literarios, al tomar [de] las luchas y los conflictos sociales, nuevos contenidos y darse nuevas condiciones técnicas, con lo que surgen otras mediaciones entre los procesos sociales y la producción y recepción literarias (*ibidem*)

Resulta fácil, y quizás obvio, que este fenómeno ha ocurrido en todos los momentos de la historia; la presión social hace cambiar la función de la literatura (y del arte en general) generando con ello otros contenidos, otras técnicas, otros procesos productivos y otras recepciones.¹⁰ La transformación de los patrones canónicos del cuento venezolano no tienen su inicio en la década del noventa del siglo pasado; éste se halla, más bien, en el convulso proceso social de los años sesenta.

Obviamente, los procesos productivos y de recepción han cambiado en la década del noventa respecto a las décadas anteriores, lo cual ha influido en el cambio de la función de la literatura. Pero el cambio sustancial se le debe a los procesos sociales y políticos de la llamada “década violenta”. En este sentido, vale recordar la opinión de Julio Miranda (1998) cuando afirma que la narrativa del noventa es también de violencia, usando el término con el que se conoce a la narrativa del sesenta; sólo que la forma cómo se plasma la violencia en los noventa es distinta a la que se dio en los sesenta.¹¹

Continúa Rincón:

¹⁰ Un magnífico ejemplo de cómo el contexto social influye de manera determinante en la producción artística y literaria de cualquier país lo encontramos en el ya citado capítulo “Ascenso de las letras inglesas” de Terry Eagleton (1994).

¹¹ Escribe Miranda: “La literatura de los nuevos [década del noventa del siglo XX] no ha sido «pacificada»: continúa, pero a su manera, aquella «narrativa de la violencia» que atraviesa el siglo, y que podríamos hacer arrancar incluso de finales del XIX (...) Lo que han hecho los escritores que nos ocupan [los del noventa] es reinventarla precisamente a partir del fracaso de la lucha armada de los sesenta, evolucionando desde el registro testimonial (Laura Antillano, Edilio Peña), pasando por la elegía de la gesta hecha mito, sueño o exigencia literaria (Norbith Graterol, Oropeza, Humberto Mata), por la verificación -nostálgica- de su imposible resurrección (Azuale; la novela *Calletania*, 1992, de Israel Centeno), por su utilización como fondo epocal (Tarre), hasta la plasmación mayoritaria y actual del miedo -al policía y, en menor medida, al delincuente- como elemento «normal» de la vida cotidiana (...) tematizando cada vez con una mayor carga de humor e ironía las diversas facetas de esta persistente violencia (...) así como la sugerencia de que no sería difícil relacionar todo esto con las crisis de insomnio, las pesadillas, los accesos de locura. El desarrollo específico de una narrativa policial pudiera considerarse también en este marco” (Miranda, 1998: 40-41).

Obviamente la mutación de las técnicas de reproductibilidad y el recurso a los medios de comunicación de masas, han contribuido a ese cambio de función y de puesto de la literatura dentro de la práctica social. Tal mutación ha sido asumida por parte de los escritores a lo largo de un proceso contradictorio que abarca distintas etapas aún por determinar (1978: 17-18).

Rincón profundiza aún más; señala que el verdadero cambio de la literatura se dio

ante la prueba a que la sometieron obras que a la vez que exigen una nueva relación con el lector, muestra, por ejemplo, que el texto literario no es exclusivamente aquel cuyo objeto resulta constituido sólo en y a través del lenguaje y que la literatura no es una producción de ficciones sino de efectos específicos (1978: 18).

Expone otros síntomas del fenómeno de cambio de la literatura como, por ejemplo, el cambio en la autocomprensión de los autores. Nos interesa destacar, particularmente, su hipótesis relativa a uno de los rasgos indicadores del cambio en la noción de la literatura en Latinoamérica. Éste es:

el peso particular que ha venido ha tomar un género propio de nuestras literaturas, el cuento o conto, dentro de la economía general interna y la jerarquía de las formas narrativas, lo mismo que la renovada actualidad de la vanguardia (Rincón, 1978: 19).

El análisis de Rincón, el cual intenta dar una explicación al asunto de la transición, al cambio que se presenta en la literatura, se basa en el problema que resulta de la relación entre “vanguardia política y vanguardia artística” (Rincón, 1978: 20). Relación que se da, según el crítico, en el momento en el cual las funciones de los productos literarios se transforman al tomar partido en las luchas y conflictos sociales; así, surgen “nuevos contenidos” y tiende a “darse nuevas precondiciones técnicas, con lo que surgen otras mediaciones entre los procesos sociales y la producción y la recepción literarias” (Rincón, 1978: 17).

Esta transformación “exige una nueva relación con el lector [lo cual significa que en adelante] el texto literario no es aquel cuyo objeto resulta constituido sólo en y a través del lenguaje y que la literatura no es una producción de ficciones sino de efectos específicos” (Rincón, 1978: 18). El crítico enumera algunos de los síntomas de esta transformación: el cambio “en la autocomprensión de poetas, escritores de teatro y prosistas” (*ibidem*), el desprendimiento de “ideologemas” exportados de Europa como el de «el arte por el arte»:

De allí el paso intentando por tantos líricos y narradores latinoamericanos desde la década del sesenta, al precipitarse un momento de decisiones ideológicas, políticas y artísticas, determinadas por los avances y retrocesos del proceso revolucionario: hacer concreta la praxis política correspondiente a su poética (Rincón, 1978: 19).

Esto implica que por lo común hay una relación entre el contexto político y el arte que se produce en un país. La narrativa breve del noventa en Venezuela se relaciona, por supuesto, con el contexto socio-político. En los doce cuentos analizados la mezcla de temas, de estrategias discursivas y, sobre todo, de estructuras narrativas es tan amplia que da sensación de desorden y caos. Aunque no hay en esta narrativa un apego explícito a ideologemas políticos nacionales de la década del noventa, el «desorden estructural» de los textos revela el influjo que sobre la literatura tiene el caos político, social y económico. Un caos que podría relacionarse con la sensación de desesperanza, inestabilidad, anarquía y desorientación que el país viene padeciendo en los últimos veinte años (un Estado en el que ser escritor, o artista en general, resulta un oficio muy duro y poco apreciado). Si bien no hay textos con declaraciones políticas, sí existe una relación entre la estructura social y la estructura narrativa: a una estructura social de caos corresponde una estructura narrativa disímil lo cual revela, nuevamente, que la literatura (y el arte en general) es un todo orgánico que reacciona a las manifestaciones y cambios de su entorno.

De modo que los discursos tienen su razón de ser en el contexto socio-político. Rincón afirma que se ha podido establecer la relación entre arte

(literatura) y política (función social), refiriéndose al caso específico de los sesenta cuando Latinoamérica descubre sus rasgos propios:

Pero en su desarrollo a lo largo de los años veinte -el caso más tardío: el centroamericano- tomaron rasgos propios y contribuyeron a echar bases del moderno arte Latinoamericano, a través del descubrimiento de una realidad y una herencia propias (Rincón, 1978: 20).

Pensemos en la revolucionaria pintura mexicana del siglo XX con Posada, Rivera, Orozco, Siqueiros, Dizques, Kahlo; o en la producción teatral política latinoamericana de los sesenta con Boal, entre otros. Para Rincón, la novelística latinoamericana del *boom* no es más que la prueba del cambio de la noción de la literatura que se tenía hasta ese momento, la cual tuvo su razón de ser en el descubrimiento de la realidad latinoamericana por parte de sus escritores. Así pues, el arte no es del todo autónomo; afirma Rincón que los debates sobre los métodos que tuvieron lugar en Europa occidental en los sesenta tuvieron que ser con

un proceso de historia de la ciencia, codeterminado por el fracaso general de las teorías literarias idealistas apegadas a los ideologemas de la autonomía del arte (...) [Esos debates incidieron en] los problemas acarreados por el cambio objetivo de función social de la literatura, en todas sus manifestaciones (Rincón, 1978: 25).

No podemos establecer en nuestro trabajo la función social de la literatura, y en especial de la narrativa, en estos momentos; sin embargo nos parece que en los textos de los cuatro escritores evaluados ocurre justo lo contrario de lo que sucedió en los sesenta. Ahora no se plasma la realidad para crear conciencia política; por el contrario, existe más bien un llamado a la evasión, al escape de la realidad. No hay en estos autores alusiones directas a problemas políticos ni a toma de posiciones ideológicamente “comprometidas”, aun cuando en los noventa hubo crisis bancaria, dos intentos de golpe de estado, la redacción de una nueva constitución, aumento del costo de la vida,

auge de la delincuencia (descontando el estallido social de febrero del 89).¹² Esta conmoción político-social no se entrevé en los «temas» de los textos analizados, se evidencia en las «estructuras narrativas» que ha asumido el género.

Arribas cuenta sobre la base de algunas películas, Di Donato (en apariencia) de su infancia, Cifuentes de los oficios de un médico homosexual que desea ser escritor, Ávila se regodea en el lenguaje contando historias de conflictos dramáticos personales, además de teorizar sobre la composición narrativa.

La escritura como ejercicio parece ser mucho más importante que los conflictos económicos y políticos. Suscribiendo la teoría de Rincón, creemos que la función de esta narrativa es evadir la realidad.

La “vanguardia” de los sesenta influyó también en la crítica, alega Rincón, pues en aquella época surgió un movimiento crítico animado por la Revolución cubana; una crítica que se distancia de

los ideologemas centrales de la concepción burguesa de la literatura, como lo son el mito del Autor-Demiurgo soberano y de la constitución autónoma del sentido, conjugado en el fetichismo de la Creación, que aparecían en los intentos autointerpretativos de alguno de los escritores latinoamericanos y remitían, a nivel crítico, a fenómenos como la canonización de la literatura y no literatura (Rincón, 1978: 27).

No creemos, sin embargo, que la canonización literaria sea propia de un sistema de literatura burguesa. Recordemos con van Dijk que siempre habrá una literatura canonizada por los sistemas críticos contemporáneos a las obras y por su contexto. Si bien en un primer momento las novelas de vanguardia de los sesenta no fueron asumidas como literatura por la crítica burguesa, el mismo Rincón afirma que una nueva perspectiva crítica le da a esta narrativa su condición de literatura, lo cual produjo como resultado que hoy García Márquez,

¹² Estos temas serán tratados hacia fines de la década por otros autores; por ejemplo, Juan Carlos Méndez Guédez, *Árbol del luna* (2000) y, ya en el tercer milenio, por Israel Centeno en *El Complot* (2002).

Cortázar, Vargas Llosa sean considerados clásicos de la literatura latinoamericana: la crítica los canonizó.

La canonización no es un sistema que se apegue, ya lo dijimos, a lo burgués; es un fenómeno que se da en todas las épocas. La obra de Góngora, por ejemplo, no fue canonizada como literatura sino siglos después. Rincón afirma que la vieja y la nueva crítica, en el caso del *boom* latinoamericano, coincidieron en algo:

[Contribuyeron] a determinar la producción literaria como una parte específica de la práctica social de la escritura y la lectura, forma de autocomprensión y comunicación enraizada materialmente en instancias ideológicas como la escuela y la vida literaria, y a la vez fuerza configuradora de la historia (Rincón, 1978: 28).

El contexto social determina las condiciones, conductas y actitudes que asumimos respecto al arte y, como parte de éste, de la literatura. Se trata de una relación de reciprocidad: el contexto condiciona las nociones artísticas, literarias, pero al mismo tiempo el arte, la literatura, se convierte en testigo y portavoz de ese contexto. De tal forma que nuestra literatura es condicionada y a la vez producto de nuestra época, de la situación socio-histórica en la cual se genera.

Volvamos de nuevo al cuento y a los textos de los cuatro autores examinados. El cuento de los noventa, aun cuando pueda clasificarse como canónico, nunca será lo suficientemente tradicional; ha cambiado tanto que en el caso de las piezas de Carlos Arribas, las más canónicas de todas, a veces no es posible hallar una superestructura completa; es decir, a sus relatos siempre les falta algo para llegar a ser un cuento, según las teorías básicas tradicionales.

De allí que no podamos referirnos a cuentos totalmente canónicos. ¿Por qué? Razones posibles: los autores desconocen los fundamentos teóricos del género que trabajan; la crítica desconoce los fundamentos teóricos del género que estudia. Parece tratarse de un síntoma de cierta narrativa nacional de la

década de los noventa: materializar un nuevo tipo de cuento; tal vez un rasgo que muestra su capacidad de hibridación: no importa lo que se escriba, si se inserta en un libro de cuentos automáticamente los textos allí contenidos son cuentos. El problema aquí, entonces, es el concepto «género cuento»:

Si en los estudios de cuentos particulares se carece de cualquier unidad metodológica y se afirma un pluralismo contradictorio que no puede conducir a una problemática estable, en los que se pretenden panorámicas generales encontramos una práctica crítica que fracasa justamente ante el problema del género como categoría y la historia de la literatura como proceso. No se logra aclarar qué hace que una narración sea un cuento y qué determina su adscripción a una literatura nacional determinada, mientras que el término "hispanoamericano" apenas alcanza una determinación geográfica (Rincón, 1978: 41).

En este trabajo hemos recaído, lamentablemente, en este problema. Por ello, suscribimos a lo canónico como forma de evaluar nuestra narrativa corta de los noventa. No obstante, el concepto canónico fracasa ante la evidencia de la producción analizada. Con base en la teoría que nos sirvió de apoyo podemos afirmar que, hasta la fecha, no tenemos herramientas teóricas más ajustadas para estudiar adecuadamente el cuento venezolano reciente. Se hace complicado precisar las cualidades del discurso literario del país y establecer los patrones canónicos de la narrativa que producimos para calificarla y criticarla.¹³

Tal vez la solución nos la proporcione el propio Rincón al referirse al cuento latinoamericano:

¹³ En este sentido compartimos las palabras de Sandoval cuando afirma: "Al parecer, hasta los setenta todavía era dable percibir los rasgos más gruesos de la narrativa hecha en el país: factores socio-políticos y literarios destacaban sobremanera en las piezas representativas del lapso, lo cual permitió fijar las variantes entre un período y otro (...) Los últimos veinte años [del siglo XX] resultan, en lo concerniente a precisiones generales, un rotundo extravío, pese a algunas tentadoras propuestas como la de Beatriz González (1992) (...) y la de Barrera Linares [1997] (...) Con todo, se trata de juicios parciales sólo beneficiosos en tanto puntos de referencia para posteriores análisis. El mismo Barrera ha acometido algunos de ellos sin llegar a definir, hasta ahora, el signo caracterizador de la década, ése que sirva de membresía para un grupo de libros de relatos y novelas deudores del tiempo en el cual aparecieron" (2000: 401).

En el curso de los años treinta hasta el presente se ha producido en su seno [en el cuento] un cambio decisivo que está en relación directa con la promoción de la novela al estatus de género dominante dentro de las letras latinoamericanas. El cuento llegó a convertirse a lo largo de ese lapso en un espacio de recolección de materias, elementos técnicos y temáticos, procedimientos narrativos, y recursos sintácticos y léxicos que no hallaban cabida o sólo lograban penetrar tangencialmente la novela. A pesar de las especificaciones que puedan darle a nuestra tesis las relaciones entre el trabajo de los cronistas y el cuento en Brasil, diríamos que el cuento ha constituido en nuestra reciente literatura, variando una fórmula célebre, el verdadero “laboratorio de la narración” (Rincón, 1978: 44).

Esta hipótesis esclarece el panorama de esta investigación. Cuatro autores y doce piezas completamente diferentes en todo: estilo, temas, estructuras, discurso, lenguaje; unas, bastante tradicionales; otras, escritas contra lo tradicional; todas, publicadas en la misma ciudad y bajo el mismo género. Concluimos, entonces, que esos textos no son más que ejemplares de un “laboratorio de la narración”.

Al invertirse también en Latinoamérica la relación entre norma estética y praxis literaria, en ausencia de una orientación prefijada de antemano y en medio de una labor de instauraciones de nuevas tradiciones narrativas que rompían con otras o de búsquedas líricas sin antecedentes directos, los productores comenzaron a intentar su propia teoría. Este fenómeno es particularmente claro en casos como el del cuento en cuanto a género en Latinoamérica (Rincón, 1978: 45).

Leída la cita, inmediatamente pensamos en Gustavo Ávila. El primer cuento de su libro *Madera para el arca* es un «ars poética»; luego, encontramos la pieza analizada en este trabajo, “Construyendo un cuento”, que, como dijimos, se trata de una especulación sobre la forma de escribir un cuento y su rechazo a las teorías tradicionales del género.

Por otra parte, en los cuentos de Fernando Cifuentes se nota la preocupación por la formación sistemática del escritor a través de la lectura y la práctica continua.

En Dinapiera Di Donato se revela, entre otras cosas, el temor que significa ser la «generación de relevo»: se pregunta la narradora cómo hacer

para narrar, por ejemplo, los sucesos del 27 de febrero de 1989, o cómo escribir la novela del petróleo.

En el caso de Arribas encontramos una distancia absoluta con la realidad venezolana, pues sus ficciones trabajan como referencia el cine negro norteamericano.¹⁴

Así pues, al estudiar el modo de funcionamiento del género cuento en un momento particular de nuestro país nos hemos topado con varios problemas. Sin embargo, evaluar lo canónico de un género resulta, como en este caso, imprescindible.

Con el reconocimiento de las funciones propias del cuento dentro de la literatura latinoamericana contemporánea se abre una posibilidad distinta de diálogo entre la teoría y la práctica. Un diálogo que sólo puede redundar en provecho de la determinación de estrategias en miras al desarrollo productivo de nuestras modalidades de lectura y escritura, dentro del proceso de redefinición de la literatura (Rincón, 1978: 45).

Examinar el cambio en la noción de la literatura que opera en la narrativa breve venezolana de la década del noventa del siglo XX, con base en los resultados de esta investigación, es imposible, ya que este trabajo describe una pequeña muestra. Creemos, sin embargo, que esta es una forma sensata de comenzar un estudio más amplio y profundo sobre el cuento en la Venezuela actual. El análisis de los diferentes universos narrativos de los autores del noventa, en relación con los contextos socio-culturales y sus respectivos procesos de producción y recepción, tal vez permita determinar si en efecto la noción de la literatura en nuestro país ha cambiado.

El aire revolucionario despertado en los sesenta se convirtió en un cuento sin acabar, una resolución abierta sin punto final. El arte, la literatura, resulta siempre una reacción al proceso social en el cual éste se crea: aún más, es una reacción que, por lo general, descoloca a las elites del país. Si el poder

¹⁴ Tipo de cine desarrollado en los Estados Unidos entre los años 1940 y 1950, encontrando su mejor expresión en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial. Véase Hueso Monton (1983).

se estremece todo lo que está por debajo de él se estremecerá de alguna forma. El arte no escapa a este tipo de turbulencias contextuales.

Entendido de esta forma, el arte podría ser equiparado con un termómetro que mide el estado en el cual se encuentra la sociedad donde el mismo se produce.

Cada texto analizado en esta Tesis, uno tan diferente al otro (en temas, lenguaje, discurso, recursos y, sobre todo, en estructura) sugiere, como primera impresión, un desorden, un “laboratorio narrativo”, en el cual cada quien escribe y experimenta a su gusto. Algunos críticos dedicados al estudio de la narrativa venezolana del noventa admiten que no existe un patrón (o todavía no se ha encontrado) para clasificar esa producción. Esa tarea se torna difícil cuando se comprueba que incluso dentro de la obra global de un mismo autor, aun en un mismo libro, encontramos estructuras y recursos disímiles y hasta contrarios entre sí.

Si el arte se constituye en el reflejo de la sociedad, ¿qué significa esto? Que estamos en una sociedad caótica, desordenada, anárquica que hace del desasosiego y la desesperanza su característica más evidente. De allí la sombría conclusión de Sandoval:

Por lo tanto, es marcadísima la sintonía metafórica con el momento histórico de fin siglo: si la literatura de verdad agoniza en Occidente, cuatro venezolanos acaso estén dando muestras de ello al subvertir los cánones tradicionales de las composiciones narrativas, al postular un modelo de crisis que a veces parece un llano y estrepitoso caos, el mismo que al salir de casa vemos desarrollarse en el mostrador del abastos, en las desvencijadas oficinas culturales, en cada una de las calles abarrotadas de huelguistas (2000: 137-138).

Por regla, del caos y de la anarquía sólo podemos esperar el desastre: ¿está nuestra sociedad y su literatura en el comienzo del fin? En este sentido, compartimos las opiniones Rodríguez Ortiz y Barrera, entre otros, quienes creen que el comportamiento de la narrativa del noventa es el resultado de un proceso que tiene sus raíces en las turbulencias que produjo la Revolución

cubana, pues a partir de ese momento Latinoamérica y los latinoamericanos nos afirmamos como tales. Un momento en el cual, como concluye Rincón, nos alejamos de los ideogramas europeos para ir en busca de nuestro propio camino. Acaso las doce piezas examinadas constituyen un rotundo ejemplo de cambio literario y, simultáneamente, de modo de ser latinoamericano, esto es, venezolano.