UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

EL EFECTO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE EDNODIO QUINTERO

Trabajo de Grado para optar al título de
Licenciado en Letras

Br. Alba María Freitas Goncalves
Tutor: Dr. Víctor Alarcón

Caracas, julio 2019.

Aprobación del tutor

Quien suscribe, Dr. Víctor Alarcón, C. I. 17.312.576 en su carácter de Tutor, hace constar que ha revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado *El efecto fantástico en los cuentos de Ednodio Quintero*, elaborado por la bachiller Alba María Freitas Goncalves, C. I. 27.450.961, y considera que dicho Trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Caracas, a los diecinueve días del mes de julio de 2019.

Dr. Víctor Alarcón.

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a todos aquellos tesistas que en medio del estrés y el caos piensan que no lo lograrán. A ellos: todo va a estar bien. A esas personas raras, peculiares y singulares que consideran lo fantástico una forma necesaria e imprescindible para sobrellevar la realidad. A los que lo apoyaron en cada una de sus páginas, en cada palabra y en cada parte del proceso de escribirlo. A la comarca de individuos raros y especiales a su manera que son mis hermanos. A mi madre, inquebrantable. Pero, sobre todo, este trabajo está dedicado a la estrella más brillante del cielo que hace cuatro años cuida y protege de mí: papá.

Índice

Agradecimientos 5
Resumen analítico 6
Introducción 7
I. El cuento fantástico 10
El cuento: definición, estructura, elementos 10
Lo fantástico: una contaminación de la realidad 19
II. Una aproximación al origen de los cuentos fantásticos en Venezuela 29
Ednodio Quintero: un eslabón de la literatura fantástica 36
III. El efecto fantástico en la estructura narrativa de Ednodio Quintero 44
Segunda etapa: el perfeccionamiento de lo fantástico 59
IV. Conclusiones 83
Referencias 86

Agradecimientos

No hay palabras que expresen mi gratitud hacia las personas que me ayudaron a llegar a este punto, a este trabajo. Principalmente quiero darle gracias a Dios por colocar en mi camino la ayuda indicada, el tiempo exacto y el momento perfecto para llegar a esto. A mis raros hermanos por demostrarme que siempre seré la oveja negra que estudia algo llamado “fantástico” en un autor que se ve como un “chino”. A mis padres por tanta entrega, sacrificio, esfuerzo. Gracias a Ednodio Quintero por el interés, la cercanía y la atención. Gracias a Thomas, el gato tesista, por acompañarme en las largas tardes de análisis, frustraciones y correcciones. A la manada de ópalo. Y a mi amada colmena, en especial al Centro de Ayuda Económica, por darme la oportunidad de ser ucabista. A todos, muchas gracias.

Resumen analítico

El efecto fantástico es uno de los rasgos más llamativos en la narrativa breve de Ednodio Quintero. Se debe partir de la conceptualización del cuento como género para comprender su estructura. Por ello, se profundizará en las nociones teóricas que faciliten el estudio de la obra de Quintero, es decir, resaltar aquellos componentes que estén en sintonía con su producción: brevedad, efecto, circularidad, personajes, narrador, atmósfera, tiempo-espacio, etc. La estructura que emplea Quintero está en íntima sintonía con lo fantástico, lo cual desestabiliza lo racional y lo conocido para el lector, quien experimenta el miedo metafísico. Comprender la relación que existe entre la estructura narrativa de los textos y el efecto inquietante requiere un análisis de cada una de dichas partes.

Quintero es uno de los pocos narradores venezolanos que ejecuta lo fantástico como eje central en sus narraciones breves. Dar un vistazo general al panorama literario del país le brindará al lector el marco que necesita para comprender la singularidad y originalidad de cada historia fantástica. La forma en la que conjuga la estructura narrativa para intensificar lo sobrenatural manifiesta su visión de mundo, presente en las dos etapas de su narrativa breve, las cuales ofrecen posibles puntos de encuentro, similitudes y disparidades. Por tanto, luego de comprender todas las nociones teóricas necesarias, será posible profundizar en el análisis y estudio de este eslabón en la literatura venezolana. Se revisará cómo ocurre el efecto fantástico en sus cuentos con el propósito de brindar nuevas conclusiones.

Palabras clave: Ednodio Quintero, cuento, efecto fantástico, miedo metafísico, estructura narrativa.

Introducción

Existe una problemática en cuanto a la definición del cuento como género literario. Son muchos los teóricos que se han propuesto definir esta forma narrativa y qué es lo que hace a una obra ser parte o no de ella. Esto supone una gran variedad de criterios que pueden contradecirse o complementarse. Por ello, en este estudio se realizará una aproximación a algunas de las propuestas teóricas que dan cuenta del funcionamiento de los relatos breves cuyo eje es el tópico sobrenatural. A pesar de la gran variedad de criterios para conceptualizar estas narraciones, hay elementos que se mantienen. Entre estos se explicarán la brevedad, la atmósfera, el tema, el efecto fantástico —en qué consiste, cómo se desencadena—, la estructura del texto y los elementos que intervienen como el tiempo-espacio, el narrador, el narratario, entre otros.

Según Julio Cortázar, los relatos breves deben tener un sentido de esfericidad, un ciclo que se cumpla de forma satisfactoria. (cf. Cortázar, 1997). Para que en un cuento, breve o no, ocurra lo fantástico es de suma importancia que el autor logre con éxito una atmósfera y una representación del tiempo que sean ordinarios y conocidos. Porque "solo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado" (Cortázar, 1997, p. 406). Lo sobrenatural debe articularse con lo habitual en una atmósfera creada por el autor para que así se alcance el miedo metafísico, la inquietud en el lector explicada por David Roas.

Lo fantástico ocurre cuando se genera un quiebre en la realidad cotidiana, el cual se lleva a cabo de diferentes formas. "Lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables" (Roas, 2014, p. 11). Los elementos que se pueden introducir para causar inestabilidad en un mundo coherente y conocido son amplios y están en constante innovación. Esto significa que los autores buscan, constantemente, nuevas formas de producir la trasgresión de lo cotidiano y familiar, lo que dificulta un concepto inmutable del género.

Por tanto, el primer apartado de esta investigación constará de un recorrido teórico que explique la estructura del cuento, sus elementos definitorios, los instrumentos narratológicos de los que disponen los autores, los temas sobrenaturales clásicos, el efecto y cómo este se inserta

en la organización de los relatos breves. Seguidamente, se situará al lector en el contexto de Ednodio Quintero, cuya narrativa es el objeto de estudio. Quintero nació en Las Mesitas, Trujillo, Venezuela, el 11 de marzo de 1947. Se destaca en el panorama venezolano por ser un magnífico narrador, maestro del cuento breve, novelista, ensayista, lector empedernido y ejecutor de lo fantástico desde sus inicios con la publicación de *La muerte viaja a caballo* (1974).

Los microcuentos publicados en su ópera prima fueron sometidos a un constante trabajo de perfeccionamiento, lo que la crítica ha catalogado como una "poética de las variaciones". Ednodio Quintero es un escritor venezolano que se toma la libertad de reescribir relatos ya publicados en búsqueda de la exactitud narrativa. Su producción presenta una evolución única en la cual se observa constantes temáticas, obsesiones, un estilo narrativo característico y, sobre todo, la permanencia de lo fantástico como efecto en los textos. La evolución de su obra parte de relatos cortísimos a narraciones de una extensión más o menos prolongada en las cuales se mantiene lo sobrenatural.

En la segunda sección de este trabajo, se realizará un recorrido por los antecedentes de lo fantástico en Venezuela para conocer el contexto en el cual se inserta la obra de Quintero. Su importancia en el mundo literario venezolano quedará en evidencia al recorrer los precedentes del cuento, su historia y evolución. De igual forma, se retomarán los aportes dados por críticos como Carlos Pacheco y Carlos Sandoval para propiciar la comprensión de cómo se ha ejecutado lo fantástico en Venezuela a lo largo de la historia y cómo Ednodio Quintero destaca entre los escritores que emplean lo sobrenatural.

El núcleo de la investigación es el tercer capítulo, apartado que corresponde al análisis de los cuentos. Desde las producciones primigenias se observarán las obsesiones temáticas de Quintero, se explicará el proceso de reescritura, su estilo característico para narrar y su empleo de lo sobrenatural que está en íntima relación con la organización interna de sus relatos. En esta sección se retomarán los aportes teóricos sobre el género para comprender cómo estos son ejecutados por el autor en pro de generar el efecto fantástico. Lo explicado en los dos primeros capítulos se empleará en el análisis que se realizará en los escritos que destaquen por emplear lo fantástico como eje central.

La relación entre lo sobrenatural y la estructura interna de los cuentos de Quintero se abordará de forma rigurosa para brindar aportes a los estudios del género. De esta forma, se

brindarán conclusiones sobre cómo el autor usa elementos narratológicos característicos en los relatos breves para producir el miedo metafísico en los lectores. Al realizar este análisis también se evidenciará la evolución y crecimiento de Ednodio Quintero como escritor, las constantes en sus dos etapas de producción, los cambios, las mejoras, las relaciones que existen entre ambas y la lectura interpretativa que se realizará a partir de dicha observación.

Los cuentos fantásticos son una manifestación literaria que presenta muchas dificultades teóricas por las amplias posibilidades y la constante innovación en su ejecución. Ednodio Quintero destaca en el panorama literario venezolano por emplear lo sobrenatural. Por tanto, esta investigación abordará una visión general de las consideraciones teóricas sobre el género y un recorrido por los antecedentes venezolanos en los que se inserta el autor para, así, realizar un análisis exhaustivo de su narrativa. De esta forma, se llegará a una serie de conclusiones luego de plantear una nueva interpretación de la cuentística de Quintero con la finalidad de brindar aportes a los estudios previos.

I. El Cuento Fantástico

El cuento: definición, estructura, elementos

El relato breve como género narrativo presenta varios inconvenientes al momento de ser conceptualizado. No hay una descripción única e inmutable que abarque a cabalidad todos sus rasgos. Debido a esto, profundizar en sus nociones teóricas puede ser una empresa difícil, al hacerlo se observa un caleidoscopio de hipótesis, características y conceptos que varían y a la vez se complementan entre sí. Por tanto, es importante tener presente que "situarse frente al problema de la definición del cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros" (Pacheco, 1997, p. 13).

Sin embargo, si se realiza un seguimiento a las descripciones que se han dado, se podrá construir una caracterización adecuada y pertinente para el análisis que ahora se realiza: "Porque quien siga su trayectoria (…) podrá quedarse con algunos rasgos o elementos que destacan o son llamativamente reiterados en las diferentes nociones de cuentos y resultan capaces, por tanto, de contribuir a la mejor comprensión de este" (Pacheco, 1997, p. 14). Dado que el género posee un gran abanico de apreciaciones sobre sus elementos, es necesario iniciar con aquellas teorías que estén en íntima consonancia y permitan un mejor entendimiento de la obra de Ednodio Quintero.

Sería un esfuerzo exhaustivo, complicado y poco relevante para este trabajo dar a conocer la evolución del relato breve bajo una perspectiva histórica desde sus orígenes, los cuales se remontan a los principios de la humanidad. En términos generales, sería suficiente mencionar que el inicio del cuento moderno tuvo como uno de sus primeros exponentes a Edgar Allan Poe. Este autor redactó escritos cortos diseñados para leerse en un tiempo estimado, puesto que consideraba la extensión del texto un aspecto fundamental para causar el efecto deseado: "Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad del autor. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción" (Poe, 1997, p. 304).

Por tanto, este género en su formato moderno obtuvo por parte de Poe como primer rasgo definitorio la característica de leerse en una sentada, sin interrupciones de ninguna clase. A partir de entonces, estas narraciones breves evolucionaron y se innovaron. No obstante, su continua transformación no impidió que se le catalogara bajo el nombre de cuento y, sin embargo, la

confusión con respecto a su funcionamiento y la imprecisión persisten (Anderson Ímbert, 2007, p. 17).

Recolectar en un formulario las características principales que se le atribuyen a estos relatos para terminar con su ambigüedad conceptual no es suficiente. No se trata de descomponer estos textos, diseccionarlos y mencionar sus partes. Es necesario estudiarlos como la unidad que son, partiendo de sus elementos para establecer conexiones entre ellos y esclarecer su funcionamiento. Aludir solo a sus principios "sin especificar sus verdaderas funciones dentro del cuento, no conduce sino a la enumeración que ofrecen algunos manuales para el auxilio pedagógico, pero que a la larga puede llevar más a la confusión que a la claridad" (Barrera Linares, 1997, p. 32).

Ante tales dificultades, algunos estudiosos han partido del contraste que hay entre estas narraciones cortas y las novelas; establecen los rasgos que los diferencian para obtener un concepto de cada uno. Sin embargo, es importante tener presente que ambos son especies narrativas distintas, aunque las comparaciones puedan ser ilustrativas, es necesario estudiar los dos tipos de discursos de forma independiente: "Tanto la novela como el cuento son totalidades: ni la novela es una suma de cuentos ni el cuento es un fragmento de novela" (Anderson Ímbert, 2007, p. 36). En consecuencia, para llegar a una definición, es imprescindible estudiar las narraciones breves como una unidad total que contiene sus propias características y funcionamiento.

Es imprescindible, entonces, remitirse a aquellas descripciones que consideren estos relatos autónomos a las narraciones con las que son comparados. Como ya se mencionó, uno de los primeros autores que propuso un concepto del cuento en su formato moderno, además de distinguirlo de la poesía, fue Edgar Allan Poe. La conceptualización de Poe estaba basada en dos características fundamentales: la brevedad del texto y el efecto que este causa en el lector durante su limitada amplitud. "En casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse una sola vez" (Poe, 1997, p. 303).

Sin embargo, la redacción de este tipo de textos es exigente puesto que no es suficiente con solo tener dichas características. Como explica Matthews, el género "es una elevada y difícil categoría de la ficción. Cualquiera capaz de escribir puede producir un relato-que-sea-breve; y el resultado puede ser bueno, malo o indiferente, pero será en todo caso distinto de un verdadero

cuento" (1997, p. 61). No es suficiente solo con que la obra sea reducida. Este elemento tiene una función imprescindible, es un factor que aumenta la intensidad del efecto. La brevedad "no puede ser impuesta en sí misma como un fin o como un ideal, menos aún como un precepto. Es más bien un requerimiento de la exquisitez estructural que debe ser un buen cuento." (Pacheco, 1997, pp. 18-19).

Es decir, en la estructura de la narración debe existir un estrecho vínculo entre la extensión y el efecto que se genera en el lector. Si el narrador se extiende más de lo debido, deja un espacio para que quien lee se disperse o se distraiga y, en consecuencia, la intensidad de la impresión disminuiría de forma considerable. Por tanto, todo lo que se incluya, desde las primeras palabras, debe estar pensado, destinado y escrito en función a ocasionar un impacto contundente. A su vez, la historia debe ser interesante, sencilla, limitada en cuanto a sus elementos narrativos (personajes, líneas accionales, entorno espacio-temporal, sistema simbólico, estrategias narrativas) y a la complejidad general de la estructura resultante. (cf. Pacheco, 1997, p. 24).

En consecuencia, la brevedad no es un fenómeno cuantitativo que se deba establecer en número de páginas, párrafos, líneas o palabras. Tampoco es posible medirla en estipulaciones de cuánto se prolonga su lectura. A pesar de que las apreciaciones de Poe sobre la concisión del relato son acertadas, fijar un tiempo de forma cronometrada sería una empresa difícil, puesto que este no se compagina con la experiencia real lectora. La limitada extensión en el texto no es medible, es una condición de coherencia que varía según cada narrador, en la que se relacionan, interconectan y corresponden la contundencia, el tiempo de lectura, el desarrollo del hecho planteado, la esfericidad semántica y la estructura lingüística del relato (cf. Barrera Linares, 1997, p. 36).

De igual forma, Carlos Pacheco ha establecido algunos recursos de intensificación que pueden ser incluidos en conjunto con la brevedad del discurso para lograr un mayor impacto. Este teórico se refiere a estos procedimientos como el "manejo de la intriga, es decir, a la construcción gradual de una expectativa al plantear una situación problemática cuya resolución justa, ingeniosa, inesperada, pende a menudo de la vida del texto cuentístico" (Pacheco, 1997, p. 25). A este uso se le incluye el segundo aspecto que Pacheco destaca: un correcto empleo de la sorpresa.

En otras palabras, el lector debe estar en constante expectativa por la incógnita que se plantea de forma gradual e imperceptiblemente y que, a menudo, tiene su resolución en las líneas finales. La sorpresa es la que desencadenará el efecto mientras que la intriga determinará su intensidad. (Pacheco, 1997, p. 25). Ambos recursos son imprescindibles y difíciles de conjugar en una narración corta. Por esto, el autor también brinda algunos elementos que colaboran con la creación del enigma y la impresión final para mejorar el resultado del texto. Entre ellos destaca "la dosificación de la información, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad, los cuales ayudan a acentuar el interés del lector, lo hacen participar en el desenredo de la madeja narrativa y preparan el momento culminante" (1997, p. 25).

En las líneas finales ocurre el impacto. Pacheco lo define como ese momento, mezclado a veces con una dosis de humor, en el que el lector comprende lo que el narrador le estuvo ocultando y que, sin darse cuenta, le fue revelando desde el inicio:

> Ese «momento de la verdad», a menudo relacionado con una impresión sorpresa, al que accede el lector en el momento climático del relato, después de haber sido adecuado y gradualmente preparado para ello por todo el resto del cuento, produce en él un instante de compresión: un cambio en su mundo interior y en su manera de mirar, después del cual, «nada volverá a ser igual»… (Pacheco, 1997, p. 21)

El impacto que se genera al final suele producir "esa necesidad apremiante de relectura tan característica de los cuentos bien logrados: el lector desea, necesita saber (paladear, podría decirse), cómo fue que el cuento lo condujo hasta ese efecto" (Pacheco, 1997, p. 25). Surge la urgencia de releer el texto para entender cómo el escritor construyó la intriga, dejó pistas claves y usó la ambigüedad para causar una mayor sorpresa. Cada elemento que se introdujo en la narración fue incluido con la finalidad de causar una impresión contundente, esto es lo que Edgar Allan Poe ha denominado unidad de efecto y que Cortázar denominó, por su parte, la esfericidad.

Rosenblat compara ambas nociones en un estudio crítico en el cual discierne sobre cómo "Cortázar mantiene que un cuento debe crearse «como quien moldea una esfera de arcilla» y que la noción de esfera debe preexistir a la noción del mismo" (1997, p. 231). Es decir, cuando un autor se sienta a escribir debe tener siempre presente el sentimiento de la esfericidad, el cual precede de alguna manera al acto de redactar la historia. Esta consciencia de la estructura circular que antecede a la escritura misma, debe ser llevada a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica (Cortázar, 1997, p.399). En un relato de este

género no pueden existir elementos sobrantes o innecesarios, puesto que estos reducirían la intensidad final; todo debe estar organizado de forma circular, armónica y exacta.

Por su parte, Edgar Allan Poe insiste en que el efecto debe ser causado durante una sola sesión de lectura para que la impresión sea mayor y el lector necesite revisar el comienzo. Por lo tanto, "la concepción de Cortázar del cuento como una estructura cerrada y esférica coincide con la noción de Poe sobre la unidad o totalidad de efecto en la obra" (Rosenblat, 1997, p. 231). Ambos explican el mismo tipo de organización para causar un impacto contundente, sin elementos de relleno e innecesarios que perturben la esfericidad o unicidad del texto. Algunos teóricos consideran estos relatos como un sistema cerrado por dichas apreciaciones, sin embargo, el autor tiene cierta libertad de jugar e innovar, siempre y cuando, cause un efecto terminante.

"El cuentista, dentro de esas normas que llamamos «género cuento» ordena sus materiales con la misma libertad con que el hablante, dentro del sistema de su lengua, ordena sus palabras para hablar" (Anderson Ímbert, 1997, p. 361). Es decir, a pesar de que estos discursos sean conceptualizados como sistemas cerrados con una esfericidad perfecta, los autores poseen algo de independencia. Cada escritor puede innovar, conjugar, construir, crear y combinar los elementos de la narración a su propio gusto y según su estilo personal, mientras se tenga presente las reglas y requerimientos del género. Él decide cómo emplea otros recursos como la atmósfera, el espacio-tiempo, la acción, la trama, el narrador, etc.

Estos otros componentes son estudiados con bastante frecuencia, debido a su utilidad en la creación del efecto. Por ejemplo, una atmósfera bien elaborada contribuye al manejo de la intriga y causa, por consiguiente, mayor sorpresa en el lector. La atmósfera muchas veces se confunde con el lugar o el espacio en el que se desarrollan las acciones de la historia. Sin embargo, Anderson Ímbert aclara que no es solo el sitio, son también las asociaciones que hace el narrador entre el este y una edad, un personaje, un suceso, unas costumbres, unos astros, unos muebles, unas vestimentas, unos modos de vivir y de hablar (Anderson Ímbert, 2007, p.87).

En síntesis "la atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo, la objetivación de un sentimiento vago que penetra el relato por todos sus poros" (Anderson Ímbert, 2007, p.87). En otras palabras, podría entenderse este elemento como la forma en la que el narrador se vincula, reacciona y se mueve en su entorno. De igual forma, este autor explica que, para construir estas reacciones, a veces quien narra se vale de la trama, la caracterización, la idea, el estilo, el vocabulario y los ritmos de la prosa. Habría que establecer

primero la diferencia entre los múltiples componentes que usa un escritor, para comprender a profundidad cómo estos se organizan dentro de la estructura de un cuento.

Se empezará esta distinción, entonces, por las nociones de tiempo y espacio que, según Gustavo Luis Carrera son, tanto para Edgar Allan Poe como para Horacio Quiroga, partes esenciales de la composición y estructura narrativa. Carrera hace una distinción en cuanto a estos componentes, puesto que, se pueden estudiar a partir de dos perspectivas: Primero tiempo y espacio como conceptos concretos, reales y, en segundo lugar, como definiciones aristotélicas que forman parte de una estética. Cuando se refiere a un espacio real, el teórico hace referencia al espacio que el texto ocupa como número de palabras o número de páginas, y el tiempo real es aquel que toma su lectura o su audición, en el caso del cuento oral. (1997, p. 50).

Bajo la perspectiva teórica, Carrera discierne que todo relato está imbricado en "el espacio imaginario en que se desarrolla el argumento, en el que ocurre el argumento, en el que ocurren los acontecimientos. Así mismo el tiempo imaginario en el cual tienen lugar los sucesos o el suceso que narra el cuento" (1997, p. 50). Es decir, un relato está constituido por una acción central o varias acciones que ocurren en un espacio determinado y son narradas en un tiempo específico. Antes de profundizar en ambos conceptos y traer a colación los estudios realizados por Genette sobre narratología, es pertinente establecer primero las diferencias que hay entre las acciones que se narran y la trama del relato.

Anderson Ímbert retoma los estudios realizados por Aristóteles sobre la trama y la acción para establecer las diferencias necesarias. De esta forma, explica que la acción consiste en contar sucesos, arreglados en un orden temporal, pensados para mantener la expectativa en el lector y contribuir a una sorpresa final. Seguidamente, establece la disparidad con la noción de trama y discierne que esta gobierna el cuento desde un nivel superior al de la acción:

> Mientras la acción arregla los sucesos en una serie temporal, la trama los conecta con relaciones de causa a efecto. La acción se desplaza linealmente. La trama es una urdimbre de interrelaciones en varias dimensiones —a lo largo, a lo ancho, a lo profundo— que se complica con enigmas y sorpresas"… (Anderson Imbert, 2007, p. 90)

Es decir, un relato narra varios acontecimientos (acciones) que son articulados de diferentes formas ya sea estableciendo relaciones de causa y efecto o siguiendo su orden natural (trama). La trama podría, entonces, entenderse como la organización a la que se someten los

hechos narrados por el autor. Muchos estudiosos del tema, incluso el mismo Aristóteles, consideran que esta estructura está compuesta por tres partes fundamentales: inicio, desarrollo y cierre. Estas formas mentales que sigue el narrador y que revive el lector son las responsables de que "el cuento comience por llamar la atención sobre un punto interesante, mantenga despierta la curiosidad y satisfaga la expectativa" (Anderson Ímbert, 2007, p. 101).

El concepto de trama explicado anteriormente por Anderson Ímbert es entendido y denominado por Pozuelo Yvancos como argumento: "es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido" (2007, p. 169). Para explicar el argumento de un texto es importante respetar la secuencia de eventos que usó el narrador, debido a que esta fue organizada, pensada y estructurada en función de causar un mayor efecto final. "Una cosa son siempre los hechos, los eventos, los sucesos, y otra es su composición, la estructura, orden o fábula a que dan lugar" (2007, p. 168). La organización de las acciones dentro del texto, es decir el argumento —según Pozuelo Yvancos— de la historia, lo que Ímbert llama trama, está ideado por el autor para generar un conflicto que desembocará en un impacto final.

Por ello, este es uno de los elementos más importantes del género para el escritor. Si se siguen los estudios realizados por Genette sobre narratología, se debe tener en cuenta que, al momento de leer un relato, el lector no se encuentra en contacto directo con el autor. En un cuento "las frases que leemos no son de él sino de ese personaje suyo al que llamo «narrador»; como tampoco son del narrador las frases que éste, a su vez, pone en boca de otros personajes" (Anderson Ímbert, 2007, p. 44). De igual forma, las palabras del narrador están dirigidas a la figura que Genette ha denominado como "narratario" que puede ser un personaje dentro del cuento o bien ser el mismo lector. El narrador sería equivalente al emisor del mensaje en una conversación y el narratario al receptor (cf. Genette, 1989, p. 312).

Sin embargo, no hay que confundir narrador con autor y narratario con lector puesto que están en niveles del discurso diferentes. "La narración y el narrador han sido por ello revelados como el principal problema del relato" (Pozuelo Yvancos, 2007, p. 186). El hecho de narrar, contar, decir es el aspecto esencial del género, sin una narración no hay cuento. Quien narra administra el tiempo, elige una óptica y opta por una modalidad como la descripción, el diálogo o la narración pura, en otras palabras, el narrador construye el argumento, le da forma a los acontecimientos según su perspectiva y los presenta según su conveniencia (Pozuelo Yvancos, 2007, p. 186).

Genette aborda los problemas narrativos partiendo de cuatro categorías, las cuales han sido profundizadas por estudiosos como Anderson Ímbert y Pozuelo Yvancos. La primera es el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador. Según Anderson Ímbert esta busca darle respuestas a las siguientes preguntas: ¿Quién narra? ¿Quién ve los hechos? ¿Desde qué perspectiva los enfoca? Es decir, la focalización consiste en el punto de vista que tiene el narrador (Anderson Ímbert, 2007, p. 55). Dicho enfoque es de suma importancia para contribuir en el manejo de la intriga y generar un efecto contundente.

Pozuelo Yvancos rescata los términos aportados por Genette para explicar que existe una oposición entre el relato homodiegético (el narrador forma parte de la historia que cuenta) y el relato heterodiegético (el narrador no forma parte de la historia) (2007, p. 190). Anderson Ímbert retoma esto adoptándolo bajo su propia terminología: "Endógeno" en lugar de homodiegético y "Exógeno" en vez de heterodiegético. Un narrador homodiegético o "endógeno", según la terminología que se use, narra como protagonista de su propia historia o como testigo de lo que les pasa a los personajes importantes de la acción. Mientras que uno heterodiegético o "exógeno" relata desde fuera del cuento con la omnisciencia de un dios (Anderson Ímbert, 2007, p. 54).

De esta forma, el aspecto o focalización en un relato es la perspectiva o punto de enfoque desde el que se narra. En resumen, quien relata puede optar por dos focalizaciones. Se puede estar ausente de los eventos que se están contando, esto constituye lo heterodiegético. O el narrador puede estar presente como personaje o testigo, esto corresponde a lo homodiegético (Genette, 1989, p. 299). Es importante destacar que estas perspectivas pueden cambiar: "Las variaciones de punto de vista que se producen a lo largo de un relato pueden analizarse como cambios de focalización" (Genette, 1989, p. 249).

La segunda categoría que abarca Genette es la voz o el registro verbal de la enunciación de la historia. Esta busca responder a la pregunta: ¿Quién habla? Muchas veces los escritores, en especial Ednodio Quintero, se valen de la ambigüedad del lenguaje para ocultar la identidad del narrador y causar una sorpresa contundente al final, cuando el lector descubra quién estaba narrando. Este registro adquiere un punto de vista o enfoque que es crucial para el desarrollo del relato, homodiegética o heterodiegética. En varias ocasiones, la voz que narra se mantiene oculta o ambigua en pro de generar un efecto en el lector.

La tercera categoría es el modo o tipo de discurso utilizado para contar la historia, cómo se presentan los hechos, qué palabras se usan, qué tono está empleando, etc. De esta forma, "si la

focalización respondía a la pregunta ¿quién ve? Y la voz a ¿quién habla? Dentro de la modalidad nos preguntaremos: ¿cómo se reproduce verbalmente lo acontecido?, ¿qué discurso verbal origina?" (Pozuelo Yvancos, 2007, p. 191). Según Pozuelo Yvancos, todo relato es una narración de acciones, pero también es una representación de fenómenos verbales que tienen una modalidad para decir lo narrado (2007, p. 191). Por tanto, con estas tres primeras categorías de Genette se puede realizar un análisis narratológico que permita establecer el punto de vista, la voz y la modalidad que usa el narrador.

Finalmente, el último rasgo es el del tiempo que abarca las relaciones entre la duración de la historia y la del discurso o narración. Según Pozuelo Yvancos, todo análisis de esta categoría debe partir de la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia, entiéndase esto por cuánto duran los eventos en el relato; y el tiempo del discurso, es decir qué extensión de páginas se usan para cubrir dichos sucesos. El tiempo en la narración puede ser estudiado en tres ejes: Primero el orden temporal frente al ritmo del discurso, segundo la duración de los hechos frente al ritmo del relato y tercero la frecuencia o repetición de los eventos en la historia (cf. Genette, 1972: 77-82).

A su vez, Genette explica que existen discordancias entre el orden de sucesión en la historia y orden de sucesión en el relato, a estas discrepancias les coloca el término de "anacronías". Una anacronía puede estar enfocada hacia el pasado o hacia el porvenir, lejos o cerca del instante actual que se narra, es decir, del momento en que se ha interrumpido para hacerle sitio. Genette denomina como *alcance* de la anacronía a la distancia temporal que hay entre la situación presente de la narración y el evento pasado o futuro que interrumpe. De igual forma, denomina como *amplitud* a la duración de esa rememoración o proyección futura a la que se ha dado lugar en la narración. (Genette, 1989, p. 103).

Por este motivo, el autor distingue los conceptos de prolepsis y analepsis, diferenciando los tipos de cada una como externa o interna. Prolepsis es cuando se da una anacronía en el relato y se evoca de manera anticipada un evento futuro. Las prolepsis externas suelen tener las funciones de un epílogo, es decir, sirven para conducir hasta su término lógico tal o cual línea de acción, aun cuando dicho término sea posterior. Mientras que las internas suelen tener un problema de interferencia entre el relato principal y el evento posterior que se están narrando (Genette, 1972, p. 95-124).

Sin embargo, no hay que confundir la prolepsis con la elipsis. La primera es un "salto hacia adelante sin retorno, no es, evidentemente, una anacronía, sino una simple aceleración del relato (...) que afecta al tiempo sin duda, pero no en el aspecto de orden" (Genette, 1989, p. 98). Por su parte, la segunda deja una laguna cronológica en la mente del lector. Para realizar su análisis es necesario establecer primero si son elipsis determinadas o indeterminadas por parte del narrador. Las explícitas indican el tiempo que eliden, mientras que las implícitas no poseen una presencia declarada en el texto (Genette, 1989, p. 162).

En conjunto con la prolepsis y la elipsis, Genette explica que la analepsis sí es un tipo de anacronía que evoca un acontecimiento anterior al punto de la historia donde se encuentra el lector. Las analepsis externas tienen una amplitud total que se mantiene fuera de la narración primaria, la complementan y no corren el riesgo de interferir con esta en ningún momento puesto que funcionan como un antecedente. Mientras que, por su lado, las analepsis internas poseen el mismo problema que las prolepsis internas: la interferencia entre la anacronía y el relato primero (Genette, 1972, p. 95-124).

En síntesis, aplicar un estudio narratológico a este tipo de discursos breves es tener en cuenta qué percepción tiene el narrador, quién es, qué dice, cómo habla y el orden temporal con el que estructura su historia. Todos estos elementos son de suma importancia dentro de la organización del argumento, puesto que el autor puede jugar e innovar con libertad al momento de emplearlos. Si un escritor hace un sabio uso de estos componentes, podrá crear un efecto contundente en el lector.

Lo fantástico: una contaminación de la realidad

Estos aspectos narratológicos son importantes por la estrecha relación que existe entre un buen cuento y lo fantástico. El narrador y el punto de vista que adopta durante su discurso, varían considerablemente dependiendo del tipo de historia que se quiera dar a conocer. Clasificar el enfoque que este da a su narración puede ser una empresa difícil si no se trata de una historia realista, como explica Anderson Ímbert: "La dificultad está en clasificar el punto de vista de un cuento fantástico porque, abolidas en él las reglas de la naturaleza y de la lógica, es tan legítimo que un personaje aparentemente ordinario sea, sin embargo, omnisciente" (2007, p. 64).

Introducidas dichas dificultades, es necesario analizar la definición, las características y la estructura de este tipo de relatos. Se destacará cómo el cuento, con todos sus elementos, es uno

de los mejores discursos para ejecutar lo fantástico. La notoria correspondencia que hay entre ambos fue resaltada incluso por los precursores del género. "El cuento corto constituyó, tanto para Poe como para Cortázar, el principal medio de expresión fantástica. Por sus características esenciales el cuento es un género adecuado a dar cauce a lo fantástico" (Rosenblat, 1997, p. 41).

Al momento de explicar este universo narrativo es necesario destacar las dificultades teóricas que existen para definirlo y no solo la complejidad de clasificar el punto de vista de los narradores como observó Anderson Ímbert. "Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos tipos de cuentos fantásticos" (Borges, Bioy y Ocampo, 1993, p. 6). Ante esto, es pertinente partir de aquellas teorías que expliquen en qué consisten esencialmente esta clase de relatos, pues, cada cuento fantástico es como un pequeño mundo con su propio funcionamiento interno. Muchos estudiosos del tema han tratado de especificar un concepto a pesar de que cada autor tiene la libertad y la posibilidad de ejecutarlo a su gusto.

Una de las más completas definiciones sobre qué es lo fantástico es la de David Roas:

> En lo fantástico lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes eran tenidas hasta entonces por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición… (2014, p. 11-12)

Un relato será parte de este género cuando haya la presencia de un evento, un fenómeno o un factor sobrenatural que irrumpa en lo cotidiano, conocido y normal. Esto es lo que constituye el corazón de lo fantástico: "en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar" (Todorov, 2002, p. 48). De esta forma, el efecto se produce cuando el ámbito extraordinario trasgrede el límite e invade al entorno conocido para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo (Bravo, 1993, p. 36).

Es decir, lo familiar sufre la irrupción de un hecho extraño que lo subvierte, lo que provoca en los lectores el sentimiento de inquietud y miedo. Por esto, es importante puntualizar que debe entenderse lo sobrenatural como "aquello que trasgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes" (Roas, 2002, p. 8). Esto supondrá siempre una amenaza para la realidad conocida cuyas normas se consideraban

inmutables y rigurosas. Es necesario que exista una confrontación entre lo conocido y lo desconocido. Esta colocará al lector frente a lo incierto, pero no como evasión sino para interrogarlo y hacerle perder su seguridad frente al mundo real (Roas, 2002, p. 8).

Por tanto, para comprender estos relatos y sus conceptos, primero se requiere discernir sobre lo real y su manifestación en las narraciones, dado que lo fantástico solo se produce cuando hay un conflicto entre lo extraño con el contexto en el que suceden los hechos (la «realidad») (Roas, 2002, p. 9-10). Es imprescindible establecer a qué se refieren los teóricos cuando emplean expresiones como "lo real" dentro del contexto de esta literatura. De esta forma, se entenderá mejor la trasgresión que se realiza en un relato para que sea considerado parte del género.

Se podría definir esta expresión usada por los teóricos partiendo de las dos grandes visiones que ha tenido la cultura occidental, esta última entendida en términos globales. Por una parte, está lo considerado como «real» en la Edad Media que estaba signado por premisas de tipo teológico. Y, por otra, está la noción de «real» que empieza a configurarse a partir del Renacimiento, signado por la racionalidad (Bravo, 1987, p. 26). Lo pensado como verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo extraordinario, unidos de forma coherente por la religión (Roas, 2002, p. 21). Sin embargo, esta concepción cambia en el siglo XVIII cuando se transforma el paradigma con el que se comprende el entorno.

Con el advenimiento del Siglo de las Luces, la relación con lo extraño se modificó de forma radical. Los dos planos, el concreto, material y demostrable y el imaginario, se hicieron antinómicos. Suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado solo por la ciencia frente a un mundo hostil. (cf. Roas, 2002, p.21). Durante la Ilustración, la razón y el pensamiento científico comienzan a regir las lógicas que explican lo conocido. No obstante, esto liberó a lo irracional y lo ominoso: "negar su existencia, hizo que se convirtiera en algo inofensivo, lo cual permitía «jugar literariamente con ello»" (Roas, 2002, p. 21-22).

Fueron los escritores románticos quienes indagaron sobre aquellos aspectos que la razón no podía explicar, esa cara oculta que se había puesto de manifiesto en el Siglo de las Luces. A pesar de que no rechazaban las conquistas de la ciencia, se atrevieron a formular que esta, por sus limitaciones, no era el único instrumento del que disponía el hombre para captar la realidad (Roas, 2002, p. 22). Con el romanticismo se empieza a usar la ficción —en tanto universo representativo del tiempo, espacio y causalidad— para liberarse de las lógicas tradicionales y

postular la apertura de otras (Bravo, 1987, p. 29). La literatura fantástica entra en escena para cuestionar, hacer dudar y trasgredir las leyes que explican la realidad y que se habían establecido como inmutables.

Luego de aclarar este contexto histórico, Víctor Bravo define lo real como ese conjunto de certezas y presuposiciones sobre tiempo y espacio, número y casualidad, que integra, de manera no problemática, ser y mundo, y que excluye todo aquello que pueda anularlo, negarlo o ponerlo en peligro. Lo fantástico ocurre cuando esas certezas se resquebrajan y se abre la posibilidad de otros mundos, a veces ocultos en los mismos pliegues de lo real. (Bravo, 1993, p. 15-16). Al ocurrir la irrupción de un fenómeno extraño en el entorno que se creía seguro, normal y cotidiano se manifiesta lo que los teóricos llaman la alteridad de otros posibles universos.

Para esclarecer un poco más la conceptualización de un término tan complejo como el de "lo real" sería pertinente traer a colación la útil disparidad que establece Anderson Ímbert: "Una cosa es la realidad físico-natural que percibimos con los órganos de nuestro sistema nervioso y otra muy diferente la realidad que, a través de la imaginación de un narrador, ha pasado al texto de un cuento". La segunda está hecha de palabras no de átomos ni moléculas, el autor la construye estéticamente con símbolos verbales para crear espejismos de una realidad virtual (Anderson Ímbert, 2007, p. 166). Esta puede o no guardar relación con los referentes extraliterarios que el lector conoce de una forma física.

La realidad en el contexto de la literatura fantástica sería, entonces, una invención ficticia. Los textos necesitan conectar la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual: "Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos" (Roas, 2002, p. 20). La narración debe poseer una correspondencia, en cierto grado fiel, al mundo conocido, pero, únicamente, con el propósito de transgredirlo con un evento sobrenatural. Por tanto, este género implica una relación intertextual constante con el discurso que es la realidad entendida como construcción cultural (Roas, 2002, p. 20).

Según Víctor Bravo todo lo que corresponde al ámbito de la ficción siempre va a existir en relación con lo real. (Bravo, 1993, p. 56-57). En el caso de la literatura fantástica se usa la ficción para generar duda en la percepción del mundo conocido. Por ello debe existir en el relato un entorno que guarde referencias con el contexto extratextual del lector para que se haga evidente la trasgresión. El realismo se convierte así en una necesidad estructural que asegura el

correcto funcionamiento de estos textos. La narración debe ser, incluso, más creíble que los cuentos realistas. La exigencia de verosimilitud es mayor porque el lector debe aceptar como verosímil algo que el narrador reconoce, o plantea, como imposible. (Roas, 2002, p. 24-25).

Es concerniente explicar que "la verosimilitud es el intento de alcanzar la semejanza respecto a los referentes del mundo". Un narrador se puede apartar de lo verosímil, dejar de dar correspondencias con la realidad extraliteraria, cuando hace funcionar de forma exitosa lo que Víctor Bravo denomina como «máquina textual». Es decir, el autor llega a la productividad de convertir los referentes del mundo externo en elementos de su propio universo ficcional (Bravo, 1993, p. 23). Al llegar a este punto, ocurre lo que varios estudiosos han denominado pacto ficcional con el lector, quien ha accedido a poner entre paréntesis su propia realidad mientras descubre y explora el mundo que se le presenta en los cuentos.

Un pacto de ficción con el narrador es colaborar en la creación del mundo ficcional relatado en el texto colocando entre paréntesis las reglas de verificabilidad. Una vez establecido el pacto, debe ocurrir en el lector el efecto fantástico, es decir, la sospecha o inquietud de que lo sobrenatural del relato puede suceder en su realidad empírica. El efecto de lo real es, por tanto, un elemento imprescindible en las descripciones, las cuales adquirirán un contraste al introducirse lo sobrenatural. Este fenómeno extraordinario, imposible de explicar mediante la razón, pondrá en duda la realidad conocida. Es un evento incomprensible en un entorno familiar que sí se conoce (Roas, 2002, p. 25-27).

> El efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como ya dije antes, a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo. (Roas, 2002, p. 32)

"La literatura fantástica se sitúa súbitamente en el plano de la ficción pura. Ella es ante todo un juego con el miedo" (Bravo, 1993, p. 18). En el cuento se debe notar la colisión entre dos universos de leyes distintas, las conocidas y las extrañas, el umbral, la puerta de acceso a ese ámbito «otro» inquietante que lo fantástico da a conocer como una de las más estremecedoras manifestaciones de la alteridad. Los relatos de este género causan en el lector miedo y extrañeza ante la trasgresión de las leyes naturales que conoce. "La muerte o el sueño, lo desconocido o lo invisible (…) separados de lo real por claros límites, irrumpen y aniquilan (…) ponen en peligro

la certeza de lo real, que naufraga por instantes en la manifestación de lo alterno" (Bravo, 1993, p. 17).

Esto conduce a la necesidad de explicar lo que es, tanto para Roger Caillois como para David Roas, la instancia esencial de lo fantástico: la trasgresión: "Lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un puro y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado y del cual se estimaba al misterio desterrado a perpetuidad" (Roas, 2014, p. 14). En este género narrativo el orden lógico, racional, conocido que hace sentir al lector seguro y confortable, se violenta, aun cuando no se piensa posible su trasgresión, con un evento sobrenatural, sin explicación lógica aparente, que lo resquebraja y causa inquietud, vértigo, ansiedad. Es la irrupción de lo desconocido en el seno de lo familiar y confortable.

Esto es lo que caracteriza, en gran medida, al efecto fantástico: si la historia no causa incertidumbre, vacilación, angustia el relato no pertenece a este género. Según David Roas el término "miedo" para definir la impresión causada por este tipo de textos puede resultar problemática gracias a sus connotaciones ligadas con la amenaza física. Sin embargo, este autor diferencia el miedo físico o emocional del miedo metafísico o intelectual. El primero tiene que ver con la amenaza corporal y la muerte. Es un efecto que se genera por medios puramente naturales (Roas, 2002, p. 15).

El segundo es al que considera propio y exclusivo del género fantástico. El miedo metafísico o intelectual suele manifestarse en los personajes, sin embargo, es algo que le ocurre directamente al lector cuando sus convicciones sobre lo real dejan de funcionar (Roas, 2002, p. 18). Es decir, el relato debe utilizar lo imposible, lo extraño y desconocido para inquietar al espectador por medio de una subversión a lo que le resulta familiar. No se trata, así, de un reemplazo de lo cotidiano por lo imposible sino de una infracción de un ámbito sobre el otro en una sola narración (cf. Roas, 2002).

Por otra parte, el límite trasgredido entre lo normal y lo sobrenatural puede ser explicado por los personajes (parcial o totalmente) a través de la racionalidad. Este intento de restitución daría cuenta de un juego de equívocos o a dos géneros que se suelen confundir: el relato policiaco y la ciencia-ficción. (Bravo, 1993, p.124-125). Sin embargo, lo que caracteriza al género fantástico es que la irrupción de lo sobrenatural se mantiene como una trasgresión que causa una sensación de angustia o miedo metafísico en el lector. De igual forma, existe una diferencia entre el funcionamiento de una narración fantástica y una maravillosa.

Lo maravilloso consiste en tratar lo sobrenatural, lo extraño, lo denominado «otro» por Víctor Bravo, como algo natural del mundo real conocido, no se trasgrede ninguna ley, sino que se normalizan los fenómenos mágicos como la regla de funcionamiento. Esto difiere de lo fantástico que agrede la realidad conocida con ese «otro» trasgresor, en pro de generar miedo e inquietud, usualmente esto termina con un final siniestro que desemboca en la muerte o la desaparición (Roas, 2014, p. 11-12). De igual forma, en lo maravilloso, el autor no se preocupa por causar un efecto realista ni generar certezas con la realidad. "Podría decirse que, en lo fantástico, lo «otro» es una irrupción y, en lo maravilloso, un espectáculo" (Bravo, 1993, p. 161).

La literatura fantástica se ha convertido en el mejor recurso para expresar el miedo por su esencia, sus límites y su funcionamiento que la distingue de otros géneros narrativos como lo maravilloso, lo policial o la ciencia-ficción. "La irrupción de lo sobrenatural, de lo inexplicable, en un mundo que funciona como el nuestro —esencia de lo fantástico— provoca que la realidad se vuelva extraña, desconocida y, como tal, incomprensible" (Roas, 2002, p. 2). Esto es lo que caracteriza a la perfección el efecto fantástico que puede ser logrado con mayor efectividad, éxito y contundencia en el género cuento por su brevedad, sus elementos y sus características ya explicadas.

David Roas profundiza más sus observaciones sobre el efecto fantástico, el cual tiene como propósito causar el miedo metafísico o intelectual en el lector. Además, posee como "objetivo esencial del género: Transgredir o, al menos, problematizar nuestro concepto de lo real" (Roas, 2002, p. 2). No se trata, entonces, de solo causar un extrañamiento, una desfamiliarización del mundo conocido o una abolición de lo real tal como Lovecraft destaca. Las narraciones fantásticas buscan expresar las concepciones que se tienen sobre la realidad y problematizarlas mediante la irrupción de lo sobrenatural. (Roas, 2002, p. 3). Se trata de generar un conflicto entre lo familiar y lo desconocido cuyo objetivo es producir inquietud en el lector y transgredir su concepción de la realidad.

Los lectores del género se deben cuestionar lo que es o no es real, además de sentir temor por lo desconocido, por ese «otro», por la alteridad que amenaza su mundo familiar y seguro. "Según Todorov lo esencial en la obra fantástica es la presencia de los hechos sobrenaturales o hechos que escapan a la razón" (Rosenblat, 1997, p. 36). El género cuento debe producir un efecto contundente y el de lo fantástico está íntimamente relacionado con el miedo metafísico o intelectual descrito anteriormente por Roas.

Según este autor, los amantes de este tipo de relatos no buscan crear un juego de inteligencia donde el lector se debata y dude si lo que lee es o no real. Lo que debe causar todo autor es un juego con el temor. No se trata de presentar otro universo para causar una ambigüedad racional en quien lee. Es el mundo propio que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro, se problematiza causando extrañamiento (Roas, 2014, p. 17).

Otro error común es considerar que toda narración con un fantasma o un monstruo pertenece a lo fantástico. Los relatos fantásticos no se pueden caracterizar como una lista de ingredientes o requerimientos por cumplir. "Aquí el miedo es un placer, un juego delicioso, una suerte de apuesta con lo invisible, donde lo invisible, en quien no se cree, no parece que vendrá a reclamar su parte" (Roas, 2014, p. 31). Es decir, los cuentos fantásticos son una maquinaria compleja de construir por el juego con el temor que debe causar su problematización de la realidad. No basta con solo incluir un ser sobrenatural, sino hacerlo funcionar dentro de la estructura de lo fantástico siguiendo las reglas del género.

El monstruo, si se llega a incluir, debe representar las tendencias perversas y homicidas del hombre, tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía del ser, los deseos inconfesables y el horror que ellos inspiran (Roas, 2014, p. 11). No es simplemente incluir un fantasma que asuste al lector con su naturaleza extraña y desconocida. Se trata de representar la perversión del hombre para que el lector se cuestione su propia humanidad y sienta miedo incluso de sí. "El personaje fantástico es el hombre que se ha ido alejando de su humanidad para unirse con la bestia. Para él no más conflictos emocionales, sino un júbilo salvaje; el horror que nos inspira es ya la única razón de interés" (Roas, 2014, p. 14).

De aquí el terror ante lo inexplicable de la naturaleza humana, el misterio que rige los destinos de los personajes, las conexiones mágicas y oscuras correspondencias que darán lugar a ciertos recursos fantásticos: La presencia de fuerzas ocultas, los dobles, la despsicologización de los personajes, la ambigüedad y el misterio que prevalece en la obra y que no hace sino plasmar la ambigüedad que parte del propio escritor, de su desconocimiento de sí mismo y de la realidad en que vive (Rosenblat, 1997, p. 90). No se trata solo de narrar hechos inexplicables y no dar soluciones, se trata de expresar la ambigüedad, la ignorancia ante la propia naturaleza y la realidad conocida.

Sin embargo, muchos estudiosos han estipulado que estas finalidades de lo fantástico pueden darse con mayor contundencia gracias a la presencia de varios motivos recurrentes. Dichos temas han persistido a lo largo de la historia y son considerados vehículos efectivos del género. La forma en que se desarrollan estos elementos es fundamental para que el efecto sea más contundente, el miedo sea mayor, el extrañamiento sea más palpable.

Entre ellos se puede destacar aquellos que David Roas menciona: el pacto con el demonio; la muerte personificada que aparece en medio de los vivos; la cosa indefinible o invisible pero está presente, que daña o que mata; la estatua, el maniquí, la armadura, el autómata, que de pronto se animan y adquieren una terrible independencia; la maldición de un brujo que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural; la mujer fantasma, salida del más allá, seductora y mortal; La inversión de los dominios del sueño y de la vigilia; la detención o repetición del tiempo (Roas, 2014, p. 29-30). Otros autores destacan temas recurrentes como el doble, la sexualidad, los demonios, la metamorfosis, la inmortalidad, los seres sobrenaturales, el sexo, etc. (cf. Sandoval).

Es importante destacar que aunque estos temas sean frecuentes, los autores no están en la obligación de implementarlos con rigurosidad para que su obra sea catalogada como tal. Sin embargo, se refieren porque Ednodio Quintero emplea algunos de ellos. Los tópicos se caracterizan por representar eventos que trasgreden la realidad conocida, se distinguen por la forma, elementos y situaciones empleadas para realizar la irrupción necesaria. Esto no implica que se pueda limitar lo fantástico a un solo tema, los relatos se pueden llevar a cabo sin necesidad de que estén presentes alguno de estos tópicos. Lo sobrenatural, como universo desconocido, no se puede catalogar en una lista de temas.

Como ya se mencionó en las conceptualizaciones dadas al principio de este capítulo, es imposible sintetizar lo fantástico en una lista de requerimientos a cumplir. Cada escritor posee la libertad de producir el efecto fantástico con los elementos que definen y caracterizan el cuento, usándolos con la disposición que deseen, puesto que este género es el mejor vehículo para hacerlo. La estructura esférica, la unidad de efecto, la brevedad, el narrador, el tiempo, el orden del relato y todos los demás elementos explicados con anterioridad pueden ser usados y son considerados tanto para Poe como para Cortázar como el medio más efectivo para la expresión fantástica. Es notable cómo las disertaciones conceptuales del cuento y de lo fantástico están

relacionadas de forma estrecha y resultan pertinentes para el análisis que se quiere realizar a la cuentística de Ednodio Quintero.

II. Una aproximación al origen de los cuentos fantásticos en Venezuela

El siglo XVIII intentó disipar las tinieblas de la ignorancia con la luz del conocimiento y la razón. Por ello, es conocido comúnmente como el «Siglo de las Luces», una época en la cual Europa soterró todo el conjunto de supersticiones que, en su mayoría, provenían de la Edad Media y servían para entender e interpretar el mundo. Como ya se refirió en el capítulo anterior, durante este tiempo se gestó un nuevo sistema de pensamiento basado en el análisis de los hechos. Este introdujo cambios profundos en la sociedad, pues buscaba explicar todos los fenómenos con una sola herramienta: la razón (Roas, 2002, p. 21).

Sin embargo, las supersticiones no desaparecieron, sino que pasaron a ser parte de la literatura fantástica. El culto a la razón puso en libertad lo irracional; al negar su existencia, lo desconocido, lo extraño y lo ominoso se repotenciaron en un ámbito literario en el cual se comenzó a expresar, es decir, se empezó a «jugar literariamente» con ello (Roas, 2002, p. 21-22). Carlos Sandoval retoma los aportes de Tobin Siebers para resaltar este aspecto: "La superstición vista por la Ilustración como síntoma de demencia y de vana fantasía, para los románticos se convirtió en manifestaciones de arte y realidad superiores" (Siebers citado por Sandoval, 2000, p. 28-29). Esto dio origen a una estética que se basó en lo irracional.

Los románticos postularon que la ciencia y sus conquistas no era el único instrumento de que disponía el hombre para captar la realidad, debido a la existencia de fenómenos sobrenaturales que eran inexplicables por esta (Roas, 2002, p. 22). Los escritores de dicha corriente comenzaron a indagar en aquellos aspectos del entorno y del Yo que la razón no podía explicar, lo que generó como secuela el surgimiento de lo fantástico. Como resultado de esto, durante el romanticismo se despliega un nutridísimo grupo de narraciones que terminarían convirtiéndose, con el tiempo, en un tipo característico de literatura (Sandoval, 2000, p. 28-29).

La estetización de lo sobrenatural que se llevó a cabo durante este período distingue y caracteriza al género. Esta corriente se opone a la sociedad racionalista del siglo XIX, la cual estaba sumida en una fervorosa pasión por la ciencia y la razón. Esto genera un contraste entre las producciones literarias y el contexto del siglo, puesto que, durante este, lo desconocido y lo racional se separaron en planos antinómicos. La respuesta de los románticos se convierte, por tanto, en una literatura contraria a la vida moderna (cf. Sandoval, 2000, p. 29). Esta desembocó en la especifidad creativa que la caracterizó:

> Los detalles de este proceso estético de lo sobrenatural escrito, se relacionan con la voluntad de muchos escritores de oponerse a los rígidos presupuestos del racionalismo. Si bien lo fantástico adereza inúmeras piezas de la antigüedad, su utilización consciente y las reflexiones teóricas que justifican su existencia artística, solo aparecen dentro del contexto del movimiento romántico. (Sandoval, 2000, p. 28)

Según lo que diagnostica Irmtrud König, la literatura fantástica no se despliega en Latinoamérica sino hasta después de la década de 1870, a diferencia del contexto europeo. En ese caso, el vasto proceso de racionalización y secularización de la vida institucional colectiva produjo como antítesis lo fantástico (König citado por Sandoval, 2000, p. 41). El caso de América es contrario al de Europa. Las recién estrenadas naciones querían organizarse, en el plano social y económico, bajo los postulados que las condujeron a la emancipación, es decir, las ideas del progreso del iluminismo y la razón (Sandoval, 2000, p. 30).

En Latinoamérica, las acciones bélicas separatistas y el establecimiento independiente "retardó" el surgimiento de esta manifestación. En este continente se instauró una curiosa mezcla. Lo romántico, es decir, los arrebatos heroicos, el individualismo, la fe en la gesta libertadora se conjugó con el ferviente racionalismo, el afán por lograr un avance, en todos los ámbitos, basado en la ciencia y la naciente tecnología (Sandoval, 2000, p. 30). Como la principal aspiración de los latinoamericanos era lograr la independencia bajo los preceptos de progreso y razón que estipulaba el iluminismo, se entiende que una corriente como la fantástica se demorará más tiempo en surgir.

Si se continúa estableciendo las diferencias entre el romanticismo latinoamericano y el europeo se puede destacar que los autores americanos que se adscribieron a esta corriente tenían una predisposición a evadirse en el tiempo, hacia la Antigüedad o la Edad Media. Además, ocurría lo mismo con el espacio, ubicando los relatos en los países europeos. Por su parte, los maestros del Viejo Mundo, especialmente los franceses, buscaban parajes exóticos de Oriente y América. Los americanos lo hacían por un prurito de escritura sobre medios civilizados. Los europeos, al contrario, por voluntad de inventar o descubrir el Edén sobre la tierra. (Miliani, 2003, p. 6).

Asimismo, se puede distinguir cómo para los escritores europeos era aceptable la recurrencia por el pasado como marco escenográfico para el desenvolvimiento de sus tramas.

Esto, por su parte, resultaba impropio en el caso latinoamericano "un medio donde lo que se deseaba era, precisamente, olvidar el origen español de nuestras sociedades: la colonia" (Sandoval, 2000, p. 30). Sin embargo, a pesar de que el contexto histórico y social de ambos continentes es distinto el influjo romántico estuvo presente en la literatura venezolana en dos líneas predominantes: la sentimental y lo romántico-social o el socialismo utópico. Una tercera línea caracterizada por las modalidades metafísicas y mágicas del romanticismo alemán, por el contrario, no tuvo una fuerte presencia en el contexto (Miliani, 2003, p. 6).

Sobre este tópico de las influencias de esta corriente literaria en el continente americano se destaca la observación de Carlos Sandoval:

> En el ámbito de influencia del romanticismo se produjeron cuentos fantásticos en diversos puntos de América Latina, como respuesta inmediata —contemporánea— de parte de nuestros escritores del siglo XIX a ese influjo, recibido, principalmente, gracias a la prensa; hecho que indica, además, el grado de sintonía alcanzado, en aquellos años, por nuestros órganos periódicos respecto a las ideas Europeas en boga y la repercusión latinoamericana de estas, decantadas luego como obras creativas. (2000, p. 32)

A pesar de las condiciones históricas, sociales e incluso económicas, en el continente americano se produjeron algunas producciones de carácter fantástico gracias a la influencia del romanticismo. Estas se dieron, además, por el papel que desarrolló el periódico en este período, el cual, en el caso venezolano, tuvo una muy importante participación en la llegada de este género al panorama literario (Sandoval, 2000, p. 32).

En la historia de la narrativa de Venezuela, muchos críticos sitúan el origen del género con uno de sus mayores exponentes: Julio Garmendia, quien publicó su primer compendio de relatos en 1927 bajo el título *La tienda de muñecos*. Sin embargo, Carlos Sandoval realiza un estudio historiográfico para rastrear los antecedentes de lo fantástico en el panorama literario venezolano anterior a la obra de Garmendia. Este autor realiza su investigación bajo la hipótesis de que lo fantástico se desarrolló en Venezuela en el siglo XIX con un conjunto numeroso y representativo de obras que poseían una legítima tradición (Sandoval, 2000, p. 142), esta pertenece a la corriente catalogada como "fantástica". Su hipótesis se opone en cierta medida a la de los críticos que consideran a Garmendia como el primer exponente del género.

Sandoval comienza su estudio destacando la problemática que existe para establecer fechas concretas, específicas y exactas sobre el origen del cuento en el país. "Hasta ahora, la crítica, que se ha ocupado de las manifestaciones de esta forma literaria, no alcanza a determinar su orígenes: se citan fechas, se menciona un libro, se habla de antecedentes e incluso genios" (Sandoval, 2000, p. 3). Pero es complejo estipular una fecha concreta. La dificultad radica en que se sigue "sin escribir la historia globalizadora del cuento y la novela venezolanos" (Miliani, 2003, p. 5) Ante este contexto borroso, incierto e impreciso, resulta arduo establecer cuándo exactamente este tipo de narraciones comenzaron a introducir elementos fantásticos.

Los estudios sobre el género escasean, algunos prólogos de los narradores del siglo XX solo rozan el tema sin realizar un estudio profundo (Sandoval, 2000, p. 20). Sin embargo, este crítico se da la tarea de investigar las diferentes compilaciones de relatos breves, con el propósito de clarificar sus comienzos. Entre estas destaca la *Bibliografía del cuento venezolano*, publicada en 1945, en la cual se estipula el origen de esta narrativa en 1837 con «La viuda de Corinto», de Fermín Toro (Sandoval, 2000, p. 16).

Esta fecha concuerda con el período romántico en Venezuela. A pesar de que es una "trampa" fijar estrictos límites cronológicos para enmarcar el período de existencia del romanticismo, en 1830, al menos, la poesía de Andrés Bello ostenta ciertas resonancias románticas (Sandoval, 2000, p. 31). Esta corriente ingresó en el país casi al mismo tiempo que en Argentina, gracias a la palpable presencia de la prensa: "los narradores sentimentales europeos, folletinescos, o semi-cultos, monopolizaron las revistas y periódicos desde los años treinta. Nuestra narrativa nace bajo el signo del idilio sentimental" (Miliani, 2003, p. 6).

Como ya se especificó lo fantástico surge como una de las manifestaciones del romanticismo, en la cual cobra una fisonomía literaria precisa. Esta corriente no solo se dio en una dimensión fantástica, sino que también se produjeron otros modos de materialización: "el relato sentimental (quizás el más difundido o estereotipado por el movimiento) y el cuento de tipo social" (Sandoval, 2000, p. 23). Las tres vertientes demuestran la persistencia de una práctica narrativa que señala al cuento romántico como un sólido cuerpo literario. Esta mezcla de formas e intereses convergen en las narraciones cortas del romanticismo venezolano y, por extensión, de América Latina (Sandoval, 2000, p. 24).

El cuento en Venezuela tiene una larga historia que se remonta al siglo XIX, enmarcado en un contexto romántico y bajo los influjos de la prensa periódica. Sus inicios se dan con el

surgimiento de una prosa romántica que fusionaba diversas intenciones literarias (Sandoval, 2000, p. 18). Sin embargo, es importante destacar que estos relatos breves se juzgan, usualmente, más por sus contenidos implícitos que por sus hallazgos renovadores. Es una narrativa que se ve condenada en cada época a ser blanco de exigencias máximas. Esto es un hecho constante que ocurrió tanto en los orígenes románticos, como en la madurez modernista (Miliani, 2003, p. 5-6).

En cuanto al relato breve fantástico, Sandoval reconoce que admitir su existencia en el siglo XIX es destacar la presencia de una tradición literaria algo ignorada. Esta ha permanecido oculta "no solo por la recurrencia con la cual cierta crítica la ha obliterado, sino también por factores de orden material" (Sandoval, 2000, p. 140). La narrativa era reglamentada para que la materia que abordara fuera local. Es decir, "escribir sobre asuntos no venezolanos o no ceñidos a la tradición regionalista, ha sido casi un delito" (Miliani, 2003, p. 5-6).

Desde los inicios del romanticismo venezolano, durante el cual surgió el relato breve, se niegan o se silencian los méritos de los textos que no reflejen fielmente la realidad del país (Miliani, 2003, p. 6). Este podría ser el caso de la literatura fantástica. Aunque necesita retratar la realidad verosímil, como ya se explicó en el capítulo anterior, lo hace para transgredirla, generar una ruptura y ponerla en duda. Quizás por este motivo no se le da mérito a las producciones que, desde el romanticismo, ya comenzaban a abordar los tópicos sobrenaturales.

Ya se especificó el inicio del cuento en Venezuela con el relato de Fermín Toro. Corresponde, de igual forma, estipular los comienzos de la tradición fantástica venezolana. Sobre esta existen varias disertaciones entre los diferentes estudiosos del tema. Entre ellos se puede destacar Julio Miranda, quien insiste en afirmar el despliegue de esta narrativa en 1927 con el ya mencionado Julio Garmendia. Sin embargo, este autor admite la posible existencia de algunos elementos propios de lo fantástico en los *Cuentos Grotescos* (1922) de José Rafael Pocaterra (Miranda, 2000 p. 115).

Podría considerarse que las afirmaciones de Miranda están realizadas sobre la hipótesis de que Julio Garmendia es el primero en el panorama literario venezolano en adaptar lo fantástico a un molde propiamente cuentístico. A pesar de que antes de su obra existiera una literatura fantástica, escasa y dispersa, que posiblemente surgiera en las primeras décadas del siglo con "aquel humor intelectualizado de Pedro Emilio Coll" (Freilich de Segal citado por Sandoval, 2000, p. 98). Los estudiosos concuerdan con estipular los orígenes del género en el libro de Garmendia, lo que deja a las otras posibles manifestaciones como antecedentes poco

relevantes. Por ello, Sandoval se sumerge en un estudio historiográfico de los relatos breves venezolanos para rastrear los rasgos primigenios de lo fantástico que no fueron consideradas importantes o relevantes por los críticos.

Carlos Sandoval afirma que ya hay un uso ostensible de lo fantástico en relatos como "El número 111", de Eduardo Blanco, que tenía por cultor exitoso el texto "La leyenda del monje", de Julio Calcaño. Este último puede considerarse, según Miliani, como el primer narrador que independiza el cuento de otras expresiones breves por las estructuras que implementaba en su obra. De igual forma, destaca que en sus producciones ya estaban presentes leyendas sobrenaturales, aunque esto no implica que descuidara el color local. Todos sus cuentos son frutos de la imaginación, sin que se observe en ellos la manía de aplicarle la ciencia a la fantasía (Miliani 2003, p. 10). Es entendible, entonces, por qué Sandoval considera a este escritor uno de los primeros en trabajar lo fantástico de forma tenue en los relatos breves.

Por otro lado, siguiendo los estudios historiográficos realizados por este, se estipula como fecha concreta del inicio del género el año 1854, cuando se publica "La estatua de bronce", de Juan Vicente Camacho. A partir de este punto, se produjo de manera progresiva una sostenida gama de narraciones que se ubican en este género. Estas se dieron a lo largo del resto del siglo XIX, hasta el conocidísimo caso de Julio Garmendia (Sandoval 2000, p. 141).

No sería errado evaluar la posibilidad de que estas narrativas breves, consideradas como primigenias en la evolución de lo sobrenatural en Venezuela, pasaron desapercibidas por el desarrollo de otras corrientes. Estas son denominadas por Miliani como el realismo o el regionalismo romántico y ocurrieron aun cuando el romanticismo estaba en boga. Los ejes del conflicto siguen respondiendo a un patrón idílico-sentimental, pero las descripciones estáticas y el color local matizan la escritura, lo que fue preparando el terreno para que surgiera lo que posteriormente se conocerá como "novela regionalista" (Miliani, 2003, p. 9). Ante la poca relevancia dada a los relatos que no cumplían con retratar la realidad del país y el desarrollo de este tipo de narraciones con carácter territorial, es comprensible que el género fantástico pasara desapercibido.

Por otra parte, el modernismo sirvió para que este tipo de narrativa se desplegara. Una vez establecida la hegemonía de este movimiento, se estimula el gusto por lo extraño y lo sobrenatural. En un sentido ideológico, sus representantes se oponían a los postulados materialistas del positivismo, el cual se convirtió, hacia el último tercio del siglo XIX, en el

dogma espiritual y político (Sandoval, 2000, p. 33). “Modernismo, modernidad, y ciencia positiva convergen, entonces, para otorgar a lo fantástico un impulso inusitado” (Sandoval, 2000, p. 34).

De esta forma, el relato fantástico desarrolla nuevos elementos temáticos y estructurales, entre estos últimos, una mayor conciencia en el uso de la prosa y en la disposición de las partes gestoras del salto sobrenatural (Sandoval, 2000, p. 34). Esto genera una clara diferencia entre lo fantástico del siglo XIX y del siglo XX. En el primero, el género era preponderantemente un modo y un medio de expresar, a través de lo *misterioso*, la realidad circundante inexplicable e inasible para el individuo. En el segundo, se puede observar, por el contrario, una tendencia a convertir lo fantástico en un *recurso artístico* (König citado por Sandoval, 2000, p. 274).

Durante el siglo XX, en medio del enfrentamiento que describe Miliani entre positivismo y romanticismo, surge Julio Garmendia. Este escritor destaca en las antologías de literatura venezolana por tener un importante uso de lo fantástico como tópico central en sus narraciones. “Buscando nuevas formas para comprender la realidad, Garmendia formuló textos con reglas disímiles aproximándose a lo que hoy entendemos como ciencia-ficción, parodia, literatura maravillosa o cuento fantástico” (Alarcón, 2017, p. 71).

Sin embargo, Ángel Rama lo asocia con otros narradores de su época que querían romper con el «ilusionismo realista» rasgo en cual convergen. Al establecer esta ruptura, acudió a temas sobrenaturales, como otros cuentistas de su época establecieron la ruptura desde otra perspectiva. “Es decir, acudían a «los estereotipos románticos» pero con un «tratamiento tenue e irónico del asunto tradicional»” (Alarcón, 2017, p. 71). Como explica Alarcón, los cuentos de Garmendia representan un caso extraño en el panorama literario de Venezuela. Sus obras no cumplen con el preciosismo exigido por el modernismo y tampoco se adscriben al realismo, no abandona un género por otro sino que se nutre de diferentes corrientes para crear su propio mundo heterogéneo.

Para comprender mejor la clase de extrañeza y singularidad que significó el caso de Garmendia en la narrativa se necesita esbozar, en líneas generales, cómo ocurrió el cambio entre los dos siglos. Para finales del XIX el país se sostenía sobre la producción agrícola. Con la llegada de Antonio Guzmán Blanco al poder y su propósito de modernizar el territorio, Venezuela pasó a ser un sitio con una capital muy moderna que no se compaginaba con el abrupto atraso del resto de las provincias. Sustentado por la agricultura, pero ufanándose de una

modernidad endeble, la literatura busca modernizarse, aunque, al final dio la batuta al criollismo como literatura nacional (cf. Alarcón, 2017, p. 76).

Con la llegada del siglo XX se lleva a cabo un proceso inverso. La realidad agropecuaria de la nación se vuelve innegable puesto que se ve reflejada en "la mentalidad rural" del gobernante Juan Vicente Gómez, quien poseía una visión tradicional del mundo. Este cambio se ve trastornado por la modificación que surgió en la fuente productiva del país: aparece el petróleo. De esta forma se puede observar el contraste que existe: a finales del siglo XIX, los intelectuales cuestionaban una cultura central que se ufanaba de una modernidad endeble, erguida sobre la abrumadora realidad rural; mientas que, por su parte, los nuevos escritores de la década se formarán con una arraigada mentalidad agraria que se debilitará por la llegada de la modernización minera (cf. Alarcón, 2017, p. 77).

"Julio Garmendia pertenecía a un mundo rural con un alto componente mágico y religioso, y este fue resquebrajado por la enajenadora modernidad de la Venezuela petrolera" (Alarcón, 2017, p. 77). Acudir a las estrategias fantásticas y al efecto transgresivo del género en especial, es la forma en la cual este autor expone acontecimientos que sobrepasan su marco de referencia. Apegarse a las nuevas leyes que la modernización estaba trayendo consigo resultaba para Garmendia algo insoportable, como se puede observar en su cuento titulado «El difunto yo». "Esto es una referencia a la sociedad pacata y predecible, que quiere guiarse por unos cánones poco efectivos en los nuevos tiempos" (Alarcón, 2017, p. 79).

Ednodio Quintero: un eslabón de la literatura fantástica

La narrativa fantástica no tiene muchos exponentes venezolanos que la trabajen como tópico central. Por este motivo, de la narrativa garmendiana que se dio en 1927 se pasará a analizar la obra literaria de Ednodio Quintero, ubicada en 1970. Al fin y al cabo, Quintero es "el único narrador venezolano que, después de Julio Garmendia, había asumido la estética fantástica con rigor" (Sandoval, 2006, p. 7).

A principios de 1970, aproximadamente, la narrativa venezolana se encontraba saturada por los contenidos de los años anteriores inmediatos como la lucha guerrillera o el reformismo político. Para esta época los escritores encontraron en la indagación de las estructuras y el lenguaje, la fórmula general para sus manifestaciones. La estrategia la impuso el tomo de cuentos

Rajatabla (1970) de Luis Britto García. Sin lugar a dudas, por estas fechas ya era notorio que las producciones literarias acudían constantemente a los temas sociales. Sin embargo, el país había cambiado y con él la literatura (Sandoval, 2006, p. 6).

Las condiciones socio-económicas de un Estado abrumado por el ingreso desaforado desaparecieron, gracias a la pacificación política que tuvo lugar en el territorio. Estas condiciones habían alimentado la mayor parte de las ficciones de la llamada «década violenta» que correspondió a los años sesenta (cf. Sandoval, 2006, p. 6). Una vez instaurada la corriente denominada "experimentalismo" por parte de Britto García, surge el autor que ocupa este estudio: Ednodio Quintero. Desde sus inicios como escritor se caracterizó por alejarse de las militantes propuestas reformistas y experimentales de su época: "Sus cuentos introdujeron, en el apogeo del experimentalismo, la claridad de unas historias en ocasiones tremebundas, pero bien contadas" (Sandoval, 2006, p. 9).

Ednodio Quintero hace su debut como cuentista aproximadamente en 1972, cuando su ópera prima *La muerte viaja a caballo* (1974), gana el premio de la revista mexicana *El cuento ilustrado.* La decisión de otorgarle el reconocimiento a este escritor primerizo fue tomada por un jurado integrado nada menos que por Juan Rulfo, Juan José Arreola y Edmundo Valadés. (Pacheco, 2014, p. 370). A pesar de esto, su éxito no fue una noticia relevante o muy conocida en el mundo de las letras. La mayoría ignoraba este importante evento que marcó el inicio de su trayectoria como cuentista. Y "¿cómo saberlo si la *moda* narrativa apuntaba a otro tipo de materializaciones por completo distintas a las propuestas fantásticas de su primer libro, justamente publicado el mismo año?" (Sandoval, 2006, p. 6).

A pesar de que las tendencias literarias se centraban en narraciones con carácter más experimental, Quintero siguió produciendo escritos como un cuentista poco reconocido en su época. En 1975, luego de haber ganado el concurso de la revista mexicana, su texto titulado "El hermano siamés" triunfa en el Concurso Anual de Cuentos de El Nacional. A partir de este evento, el autor "inicia así un recorrido que lo llevará a explorar gradual y sistemáticamente todas y cada una de las dimensiones, límites y posibilidades de la ficción" (Pacheco, 2014, p. 370). Se vale destacar que en esta trayectoria de exploración Ednodio Quintero tuvo sus silencios, sus cambios y sus mejoras

En 1978, Fundarte publica su libro *El agresor cotidiano*. La carrera literaria de Ednodio lucía alentadora "y, entonces, vino el silencio" (Sandoval, 2006, p.7). Un silencio de diez años se

instauró en las letras del escritor. Parecía ser, entonces, que Quintero se unía al grupo de narradores «inacabados», según la tesis de Luis Correa para explicar la poca constancia de algunos escritores venezolanos. Quizás el trabajo publicitario o la enseñanza habían atacado la salud literaria de Ednodio (Sandoval, 2006, p. 7).

Luego de esta período de ausencia en el mundo de las letras, el autor publicó *La línea de la vida* en 1988 con la editorial Fundarte, una obra que lo situó de nuevo dentro del contexto literario del país luego de haber cerrado su ciclo debutante. En este texto se encuentra la sección de "Primeras historias", las cuales fungen como un marco para definir la etapa fundacional de su carrera (Pacheco, 2016, p. 297). Este libro se destaca por poseer "un material fantástico creativo innovador que representa un anclaje de una nueva etapa en el quehacer andino: la fijación de singulares características en su prosa; el establecimiento de un definitivo cosmos ficcional" (Sandoval, 2006, p. 8).

A principios de los ochenta, como era de esperarse, en pleno auge de "una narrativa vinculada a lo «popular» (la música, el folletín, los ídolos de cine), su nombre apenas figura como una ficha más en los recuentos historiográficos de literatura" (Sandoval, 2006, p. 8). Es un autor que realiza un minucioso trabajo de depuración al que sometió sus textos hasta convertirlos en una obra maestra del relato breve. "Esta perfectibilidad exaspera a algunos, pues leer a Quintero resulta siempre un ejercicio temporal, como la vida, y no la clausura de la imaginación literaria" (Sandoval, 2006, p. 5). Al someter sus escritos a un proceso constante de reelaboración, algunos estudiosos de su obra han establecido etapas de evolución en los que se puede establecer los cambios más notorios.

Luego de la etapa que Sandoval denominó "ciclo debutante", el cual incluye los cuentos de *La muerte viaja a caballo* (1974), *Volveré con mis perros* (1975) y *El agresor cotidiano* (1978), Quintero reaparece con *La línea de la vida* en 1988. Esta etapa en su carrera literaria incluye lo que Pacheco ha denominado como tres dimensiones "menores" del relato: "los ya descritos microcuentos (o cuentos "cortísismos"), los minicuentos propiamente dichos, con extensiones que no superan las dos páginas impresas, y los cuentos ya propiamente tales, aunque todavía siguen siendo relativamente breves" (2016, p. 297-298).

Sandoval describe este período como:

> La etapa de asunción de una escritura plástica decantada en varios registros, no solo fantásticos, es la que cubre el lapso de 1988. En tal sentido la necesidad de Quintero por reescribir algunos de sus cuentos anteriores a *La línea de la vida*, los que compuso en la etapa de búsqueda tentativa (…) no ha sido otra que la de ajustar esas piezas a una maquinaria de ficcionalización que rebasa la autonomía de los relatos individuales al galvanizarlos en un compacto universo narrativo. (2006, p. 8-9)

Esto podría explicarse porque "en todo minicuento el reto consiste en alcanzar el efecto y originalidad con el mínimo de palabras, solo que aquí se trabaja para llevar ese reto al extremo ínfimo. Y pareciera que la intensidad y la concisión siempre pueden aumentar" (Pacheco, 2016, p. 295). Ednodio Quintero no solo escribe cuentos sino que vuelve siempre a ellos para mejorarlos, volverlos a redactar y aumentar la intensidad, el efecto y la concisión en su producto final.

A pesar de que el autor relega estos minicuentos como fórmulas narrativas que una vez aprendidas carecen ya de originalidad e interés para él y merecen quedar en el olvido, "ellos configuran sin embargo el inicio verdaderamente embrionario de toda su obra posterior y tienen para nosotros un mérito literario innegable" (Pacheco, 2016, p. 296). La lectura de estos resalta por ser prodigios de brevedad, eficiencia y condensación donde el relato es reducido a la esencia del acto narrativo. Sus microcuentos exhiben las tres instancias atribuidas tradicionalmente a toda narración: una situación inicial, un cambio o conflicto intermedio y una resolución que a menudo es sorpresiva (Pacheco, 2016, p. 295).

"Como en todo minicuento el reto consiste en alcanzar el efecto y originalidad con el mínimo de palabras, solo que aquí se trabaja para llevar ese reto al extremo ínfimo. Y pareciera que la intensidad y la concisión siempre pueden aumentar" (Pacheco, 2016, p. 295). Sin embargo, Quintero vuelve a estos relatos cortos para aplicar en ellos un trabajo de recomposición sobre los nudos accionales. Esto desemboca en versiones cada vez más extensas y elaboradas. De esta manera, se ensayan nuevas dimensiones en la escala de amplitud y complejidad de los relatos, como si el autor se proclamara dueño y señor de sus textos. Se puede condensar la obra o expandirse a voluntad, e incluso es posible cambiar el título en busca de nuevos resultados estéticos (Pacheco, 2016, p. 296-297).

Una característica importante en las producciones de Quintero "que componen esta primera etapa, pero perdurable con interesantes transformaciones en toda la obra, es el

emplazamiento rural que Quintero ha reconocido una y otra vez como un escenario natural y cultural nativo que lo moldeó como ser humano" (Pacheco, 2016, p. 301). En sus relatos iniciales se aprecian referencias puntuales a lugares específicos de la geografía andina que, a través de diferentes recursos, dotan a estos escenarios de un carácter genérico, casi descontextualizado (Pacheco, 2016, p. 304). A este uso del espacio campesino recurrente en Quintero se le ha denominado como «La comarca de Ednodio».

Esta es una comarca en principio factual, es decir que se inspira en una realidad empírica, la cual se ficcionaliza habilidosamente. Es el universo rural de la experiencia infantil y juvenil, que es transferido a muchos de sus personajes, en especial los narradores, y que con las evoluciones narrativas de Quintero también se transforma:

> Se trata del lugar en el que creció el escritor que paradójicamente se «globaliza» y se hace perenne, «como congelada en el tiempo, mediante voluntarios y eficientes procesos de desdibujamientos, disimulo, ocultamiento o eliminación total de marcas locales específicas y mediante la escogencia de elementos de naturaleza y sociedad propios de múltiples posibles localizaciones en el tiempo y en el espacio». (Pacheco, 2016, p. 304)

Esta comarca ednodiana es el campo, el espacio inmemorial y genérico por encima de diferencias geoculturales e históricas. Es la búsqueda de lo que pudiera denominarse como un "universal campesino" que llegará pronto a ser relativizada por ese intelectual cosmopolita y muy moderno Ednodio Quintero (Pacheco, 2016, p. 305). Esta etapa embrionaria en su obra se irá transformando hasta dar cabida a nuevos espacios urbanos.

La secuencialidad de los relatos de Quintero conduce al lector del espacio campesino y tradicional, que se ubica principalmente en los lares andinos, a contextos que son más citadinos, modernos y cosmopolitas. Es una traslación que acompaña el movimiento de la narrativa breve quinteriana desde formatos narrativos ínfimos a los más desarrollados. Es importante hacer la salvedad de que la aldea nativa, las brumas y cumbres de las montañas tutelares de la infancia, con todos los elementos del imaginario cultural que las acompañan, pueden entrar en estados de latencia pero nunca quedan realmente atrás (Pacheco, 2016, p. 312).

En Ednodio Quintero se observa el paso de relatos muy cortos a cuentos más extensos, de escenarios exclusivamente agrarios a la aparición de contextos y problemas de la ciudad. Empieza a aparecer un espacio citadino frecuente en la narrativa del autor. Esta se marca por la

fuerte impresión que causa el ritmo, la atmósfera y los personajes ubicados en la ciudad. Sin embargo, hay que destacar que siempre se vuelve de una u otra forma a lo rural en sus relatos. Tampoco renuncia a ese conjunto de obsesiones del Yo narrador, en el cual aquella comarca de la infancia sigue vigente (Pacheco, 2016, p. 310).

Junto con esta, Ednodio Quintero presenta un conjunto de temáticas frecuentes en sus relatos. Hay una serie de elementos que persisten, como obsesiones técnicas en su narrativa, a pesar de las naturales variantes y fluctuaciones que esta presenta. Estos se observan en la mayoría de los textos, son destacados por los críticos como tópicos usuales, lo que produce un universo de historias, personajes, temáticas, topografías y tratamientos ficcionales que caracterizan al autor (Pacheco, 2016, p. 290).

Julio Miranda destaca los más relevantes: la serie relacionada con el incesto, el parricidio y la venganza, trabajados sin ningún tabú; el encierro con la polaridad entre el encerrado y su antagonista, este puede ser su doble o una mujer que lo libera; la metamorfosis, uno de los tópicos fantásticos más frecuentes; el esquema de western que consiste en un duelo con trasfondo de violencia rural; un imaginario hecho de creencias tradicionales pero que echa raíces en lo arquetípico; y, finalmente, las "perversiones", desde un erotismo provocador, de ribetes sacrílegos, hasta el canibalismo (1998, p. 58).

Al leer la obra de Quintero, al igual que la crítica que recibe por parte de los expertos, se destaca lo fantástico. Los elementos de este tipo que hoy caracterizan su poética se definen por la violencia oculta o sobredimensionada; el sueño como posibilidad interpretativa y como parte de la técnica cuentística; los escenarios montañosos, aunque de vaga ubicación; la certeza de que la mujer y el erotismo representan una ruta al conocimiento; los perros, los campos de labranza y la soledad (Sandoval, 2006, p. 9-10). Sobre estos, sería prudente destacar el importante cultivo de lo onírico que facilita el juego de dobles, las metamorfosis y los seres intrigantes que aparecen en medio de situaciones cotidianas.

Estos temas muestran "la red fantástica que su autor es capaz de crear en torno a neblinosos caballeros, ciudades fabulosas, buscadores del destino, magos e hijas de magos, memoriosos astrónomos y demás habitantes de ese territorio imaginado" (Miranda, 1998, p. 59). Para lograr esto, Quintero desarrolla a lo largo de su producción creativa una prosa personal, virtuosa, de incomparable nitidez y eficacia. Posee un notable ritmo, a veces declamatorio con la intensidad sensorial y la inmediatez experiencial. Al igual que el uso de poderosos recursos

narrativos como la familiaridad del relato literario con el cinematográfico que lo hacen destacar como narrador (Pacheco, 2016, p. 307).

Pero lo más destacable de este escritor como exponente de lo fantástico es su manejo de la sorpresa, la astuta preparación de un impredecible desenlace que se reserva escrupulosamente, procedimiento que si bien es frecuente en la ficción breve, alcanza en la obra quinteriana una intensidad poco común (cf. Pacheco, 2016, p. 300). Este es el rasgo principal del autor como ejecutor del género. Su manejo del dato escondido que se anticipa de forma discreta en prolepsis y la perfecta ubicación de una elipsis antes del párrafo final, permiten el advenimiento súbito del desenlace, casi en la última palabra. Estos hacen posible el efecto contundente en el lector, un impacto que no solo es requerido por la narrativa breve sino también por lo fantástico (Pacheco, 2016, p. 307).

Sobre este punto, Carlos Pacheco discierne un poco más, bajo un aspecto teórico, cómo funciona el efecto sorpresa en los cuentos de Ednodio Quintero:

> Lo inesperado desconcierta al lector, lo impacta y lo obliga a recorrer de nuevo el camino, en una relectura ya preiluminada por el desenlace, para descubrir con reduplicado goce de complicidad cómo es que el narrador logró engañarlo tan bien. (2016, p. 300-301)

Esto conduce a un rasgo importante: la circularidad. En un plano formal, Quintero construye textos que inducen en el lector la necesidad de releerlos para descubrir en qué momento del relato dio las pistas para tal desenlace, el cual redirecciona y hace referencia a la introducción de la historia lo que conforma una estructura cíclica. Esto fue lo que Cortázar y Edgar Allan Poe denominaron como circularidad o unidad de efecto, elementos que el venezolano tiene en su producción.

Para Julio Miranda, esta importante estructura circular se suma a la textura lírica del lenguaje empleado, ambos aspectos constituyen la base de lo que denominó como el "barroco ednodiano" (1998, p. 58). Esto quiere decir que la obra de Quintero tiene ciertos matices barrocos porque se deleita en sus propios giros, en la densidad de sus imágenes, en su espesa textura onírica. Sus relatos juegan con lo narrado y la trama que se va tejiendo y diversificando en versiones ante el lector, con ese reiterado protagonista o narrador que manipula la «realidad» desde el teatro de la consciencia (Miranda, 1993, p. 8).

Miranda emplea el término "[t]eatro de la consciencia" para explicitar uno de los rasgos de Quintero a nivel narratológico: cuando el protagonista pasa de una narración objetiva a un plano más subjetivo (cf. 1993, p. 11). La instancia narrativa que era siempre «objetiva» y, desde «fuera», comienza a ir con mayor o menor rapidez hacia un desenlace más subjetivo. No es, un asunto de extensión o cantidad de palabras sino un aspecto de desplazamiento radical del punto de vista (cf. Miranda, 1993, p.11).

En síntesis, Ednodio Quintero destaca no solo por ser uno de los exponentes de lo fantástico más importantes en el contexto literario de Venezuela luego de Julio Garmendia, sino también por su elaborada narración sobre la cual siempre está trabajando. En toda su obra, que evoluciona a medida que pasan las reescrituras, hay dos aspectos reiterativos que se complementan entre sí. Por un lado, hay un sistema de palabras claves, de imágenes, de metáforas que vuelven una y otra vez, tomadas de la naturaleza e insertadas en un discurso suntuosamente sensual, estas ponen en juego los cinco sentidos. Aquí destacan los temas que, casi con obsesión, el autor trabaja en sus producciones. Por otra parte, está la cíclica re asunción de tópicos, situaciones, personajes, hasta de cuentos enteros, con la estructura.

III. El Efecto Fantástico en la estructura narrativa de Ednodio Quintero

Para la producción literaria de Ednodio Quintero aplica lo que Augusto Roa Bastos catalogó como una "poética de las variaciones": proceso en el cual el autor ejerce la libertad de introducir variables constitutivas en los relatos (1983, pp. 7-9). Algunos de sus cuentos fueron mejorados, extendidos o modificados después de que se publicaran por primera vez, lo que hizo que los críticos establecieran diferentes etapas en su narrativa. Carlos Pacheco determinó que la etapa fundacional o "prehistórica" estaba compuesta por la sección de "Primeras historias" de *La línea de la vida* (1988) y los libros tempranos de *Volveré con mis perros* (1975) y *El agresor cotidiano* (1978) (2016, p. 297).

Este momento es descrito por Carlos Sandoval como la búsqueda de formas adecuadas con las cuales expresarse. Dicho periodo generó excelentes logros pero aún no revela la elegante soltura y contundencia de obras posteriores (Sandoval, 2006 p. 8). Por consiguiente, el estudio de la estructura narrativa de Ednodio debe iniciar con sus producciones primigenias, de forma específica, los microcuentos o "cuentos cortísimos" publicados en *La muerte viaja a caballo* (1974), los cuales fueron mejorados en *La línea de la vida* (1988). Tal como los caracteriza Violeta Rojo, este género se caracteriza por su brevedad y su extremo cuidado del lenguaje (2009, pp. 21-22). Estos rasgos se destacan en textos como "Muñecas" y "Amputación", ninguno llega a las diez líneas de extensión y la palabra genera una estructura circular que contribuye con el efecto fantástico.

A pesar de que los dos relatos tienen estas características en común, es importante establecer cómo ocurre lo fantástico en cada uno. Por un lado, se tiene el microcuento "Muñecas":

> Cuando murió mi hermanita la enterramos junto con sus muñecas para que le hicieran compañía. Transcurridos noventa años de aquel triste suceso, he llegado a convencerme de que las muertas fueron las muñecas, y enterramos también a mi hermanita para que les hiciera compañía. (Quintero, 2017, p. 23)

El texto inicia con el establecimiento de un entorno conocido, familiar y común al lector: la muerte de la hermanita que fue enterrada con sus muñecas. Seguidamente, este hecho natural se violenta a través de la creencia por parte del narrador de que las muertas, en realidad, fueron

las muñecas. Con solo cuatro líneas Ednodio Quintero produce un cuento breve, condensado y, a la vez, genera inquietud en el lector al quebrar sus leyes naturales.

La estructura del texto funciona con un proceso de inversión que desata lo sobrenatural característico en lo fantástico. Primero, se consideraba muerta la hermana a quien enterraron en compañía de las muñecas. Luego el orden se invierte: se creían muertas las muñecas acompañadas por la hermana. Este cambio en la percepción de los hechos por parte del narrador genera un extrañamiento de la realidad que, sin embargo, obedece un mecanismo racional de inversión. Este proceso lógico de transposición genera lo irracional e inquietante del texto narrado y la ruptura con las leyes naturales que rigen el entorno: la muerte de las muñecas, unos objetos inanimados que, por ende, debían estar vivas. Esto implica que Quintero utiliza un mecanismo científico como la inversión, en una situación familiar para forjar una circunstancia sobrenatural y causar como efecto el miedo metafísico.

Existen similitudes entre este primer relato y el microcuento "Amputación", tales como su brevedad, la estructura breve y el efecto fantástico. Al igual que en el primero, el narrador establece un conflicto central que es conocido y común para el lector: la decisión médica de amputarle la pierna al paciente y la negativa de este ante tal solución, debido a que conoce un remedio mejor. Dicha situación ordinaria, al igual que en "Muñecas", se violenta, sin embargo, la ruptura no ocurre por un proceso lógico de inversión, sino por la aplicación de un principio racional *ad absurdum*: "la pierna sanó por completo, lo que no dejó de asombrar a los médicos. Sin embargo, considerando el triste estado del paciente, decidieron amputarle el resto del cuerpo" (Quintero, 2017, p. 24).

Lo fantástico surge al final del escrito para garantizar el absurdo por el cual se rige el proceso lógico del relato: el principio de sanar y preservar la pierna se persigue incluso a costa de la salud de todo el cuerpo. Este desemboca en una situación absurda, extraña e inquietante: la pierna se salva pero el resto del paciente muere. Ambos textos, tanto la de "Muñecas" como la de "Amputación", tienen similitudes por su estructura, su brevedad y lo condensado del cuento. Sin embargo, el mecanismo racional que utiliza Quintero para ocasionar una situación fantástica, que pretender ser ilógica, son diferentes. El miedo metafísico característico del género está presente en ambos textos, con variaciones en el cómo se genera.

Luego de estos cuentos cortísimos, Ednodio Quintero publicó una serie de "Primeras historias" en *La muerte viaja a caballo* (1974) cuyas versiones definitivas, luego de un exhaustivo trabajo de depuración, se publicaron en *La línea de la vida* (1988). Entre ambos ejemplares hay más de catorce años de distancia, los dos contienen versiones mínimas y más desarrolladas de las mismas historias y un proceso de aprendizaje por parte del autor en cuanto a la elaboración del cuento (Pacheco, 2016, p. 297). Para analizar la organización narrativa de Ednodio Quintero se usará como objeto de estudio "La muerte viaja a caballo", "Gallo pinto", "Un suicida", "Tatuaje", "Cacería" y "Carpe Noctem". Estos contienen elementos importantes en cuanto al funcionamiento de lo fantástico y, además, han sido revisados a profundidad por la crítica literaria, por lo cual se considera prudente retomarlos para comprender la producción literaria del autor.

En el prólogo "Ceremonias incesantes de la escritura", realizado por Carlos Pacheco al libro *Ceremonias* (2013), de Ednodio Quintero, se explica la evolución de estos microcuentos, con pocas líneas de extensión, a la ficción breve. Esta se da con los relatos anteriormente mencionados, los cuales conforman la etapa fundacional del autor y, a la vez, presentan cambios importantes en su producción narrativa. Como se ha mencionado, estos primeros textos fueron sometidos a la reescritura y a un proceso de perfeccionamiento constante. Pacheco destaca el valor intrínseco de estas mínimas ficciones como "ingeniosas e hiperbólicas historias, dotadas de altísima intensidad dramática y signadas por la binariedad y la paradoja" (2013, p. 7-14).

De igual forma, Pacheco establece como elemento más interesante de estos relatos su efecto retroactivo y relativizador de la sorpresa final. Es decir, el asombro en el lector obtiene mayor intensidad por elementos discretos introducidos en el cuento desde el principio. En el desenlace, el efecto del texto dinamita cualquier hipótesis interpretativa que venía siendo construida durante su lectura (2013, pp. 7-14). "Lo inesperado desconcierta al lector, lo impacta y lo obliga a recorrer de nuevo el camino, en una relectura ya pre-iluminada por el desenlace" (Pacheco, 2013, pp. 7-14), esto se observa en la mayoría de los cuentos breves del autor. La intriga, el planteamiento del enigma están inscritos en una brevísima estructura narrativa que conduce de forma magistral la lectura hacia una sorpresa final y contundente.

Entre ellos está "La muerte viaja a caballo", considerada por Carlos Pacheco como prototipo emblemático de esta primera etapa en la producción literaria de Quintero por poseer con claridad rasgos distintivos de su cuentística (Pacheco, 2016, p. 298). Lo primero que se debe

destacar es su extensión intermedia en la versión definitiva. A diferencia de los cuentos cortísimos, "La muerte viaja a caballo" se prolonga un poco más, sin llegar a las treinta líneas. En el inicio se manifiesta el narrador homodiegético, focalizado desde una tercera persona singular que no constata su participación dentro del relato sino hasta las líneas finales: "Al atardecer, sentado en la silla de cuero del becerro, el abuelo creyó ver una extraña figura" (Quintero, 2017, p. 25). De igual forma, es a través de la mención a la "silla de cuero del becerro" que las acciones se sitúan en un espacio rural característico y frecuente en la obra ednodiana.

La figura del narrador es crucial en la estructura de este relato, puesto que brinda ciertas pistas sobre lo fantástico presente en el texto. En el primer párrafo introduce de forma discreta una de las claves: "Aquel presagio le hizo recordar su propia muerte" (Quintero, 2017, p. 25). Con esta afirmación anuncia el tópico central del cuento, uno de los temas más trabajados por Quintero: el enfrentamiento con lo mortuorio. Sin saberlo, el lector conoce con esta oración el desenlace de la historia, lo que implica que esta pequeña pista es un elemento retroactivo y potenciador de la sorpresa final. El abuelo se enfrenta con ese jinete oscuro que ha aguardado toda su vida y al cual le dispara: "El caballo se paró en seco, y el jinete, con el pecho agujereado, abrió los brazos, se dobló sobre sí mismo y cayó a tierra" (Quintero, 2017, p. 25).

En el cierre, el narrador revela su participación, lo que genera un mayor acercamiento a los hechos y al lector: "La detonación interrumpió en nuestras tareas cotidianas, resonó en el viento cubriendo de zozobra nuestros corazones" (Quintero, 2017, p. 25). Aquí se evidencia, además, la estipulación de un entorno cotidiano que se violenta con el disparo y el cuerpo caído en medio del patio. La ambigüedad se mantiene como otro elemento intensificador hasta que, en las últimas palabras del párrafo, se revela la sorpresa y se produce el efecto fantástico: "Entonces vimos, alumbrados por los reflejos de ceniza del atardecer, el rostro sereno y sin vida del abuelo" (Quintero, 2017, p. 25).

En el caso de "La muerte viaja a caballo", el efecto sobrenatural ocurre en gran medida gracias a la construcción de los hechos que realiza el narrador. Principalmente, no revela su participación en la historia a pesar de ser homodiegético para, de esta forma, brindar pistas ambiguas sobre el enfrentamiento entre el abuelo y el jinete que tiene lugar en un espacio campestre. Al final establece un entorno cotidiano que se violenta por el disparo y da paso a lo extraño: luego de enfrentarse y detonar el arma, el herido no fue el jinete oscuro sino el abuelo.

Por lo tanto, hay una ruptura de las leyes naturales que se anunció desde el principio de forma ambigua por el narrador, quien establece el quiebre definitivo con la revelación del deceso del anciano.

Existe cierta similitud entre el mecanismo lógico que se utiliza en este relato para generar lo sobrenatural y el del microcuento titulado "Muñecas". Con una estructura cerrada perfecta, "La muerte viaja a caballo" produce al final un efecto irreal e inquietante a través de una inversión, tal como se explicó con el caso de "Muñecas". Es una sorpresa para el lector descubrir en las palabras finales que el fallecido durante el encuentro fue el abuelo y no el jinete, quien había recibido el disparo. Esto evidencia una evolución en la narrativa de Ednodio Quintero. A diferencia del microcuento "Muñecas", en este texto el narrador posee una mayor participación, se usa la ambigüedad como elemento intensificador del desenlace y se amplía la extensión de la historia sin dejar de ser breve, condensado y directo.

"La muerte viaja a caballo" también presenta la importancia del espacio rural en los cuentos de Quintero, el cual es denominado por Carlos Pacheco como "la Comarca de Ednodio" (2016, p. 302). Esta se caracteriza por ser factual, es decir, tener referentes reales que se ficcionalizan de forma habilidosa mediante el narrador. La comarca campesina tiene un carácter genérico, casi descontextualizado, y se utiliza en varias ocasiones para lograr el efecto fantástico (Pacheco, 2016, p. 301-304). Tal es el caso del cuento titulado "Gallo pinto" en el cual el entorno rural se retrata con maestría desde la primera línea: "Mi tío tenía un gallo pinto que se alimentaba de alacranes vivos" (Quintero, 2017, p.27).

La ruptura con lo ordinario se enfatiza a través de las descripciones del espacio: "En la gallera bulliciosa la estampa del pinto impresionó a los apostadores (…) «Mi marañón contra su pinto, don Marcos, al bulto y sin igualar espuelas»" (Quintero, 2017, p. 27). En este fragmento se evidencia lo cotidiano del entorno campestre con una pelea de gallos que se sale de control cuando el pinto comienza a expulsar alacranes vivos. La violencia descarnada, otro de los tópicos trabajados por Ednodio Quintero, se manifiesta cuando asesinan al dueño del animal cuyos alacranes devoran todo el pueblo: "Y del pico, las alas y la cola reluciente del gallo pinto continuaron brotando alacranes, que se comían los portones y las vigas, los árboles de la plaza, el puente colgante, las estatuas" (Quintero, 2017, p. 27).

En este texto se aprecia cómo el hecho fantástico, el gallo de cuyo cuerpo nacieron más alacranes vivos, irrumpe en el mundo agrario y está en íntima relación con él, tanto que lo

destruye. El cuento se caracteriza por una irrupción irreal, inquietante e inexplicable, resultado de una continua exageración, en un espacio rural hábilmente narrado. Desde el principio, con la sorprendente imagen del gallo que comía alacranes, lo extraño se acrecienta y se articula con el ambiente hasta acabar con él en un final violento, tema característico del autor. De igual forma, se aprecia cómo la historia está estructurada con un continuo hipérbaton de los elementos rurales cotidianos ficcionalizados que sobrepasan las leyes naturales y dan paso al miedo metafísico en el lector.

Otro título de esta primera etapa es "Un suicida". Al igual que el caso de "La muerte viaja a caballo", el efecto sobrenatural se potencia, en gran medida, por los datos ambiguos ofrecidos durante su desarrollo. El narrador heterodiegético inicia afirmando: "Luego de profundas reflexiones había llegado a una conclusión definitiva: la vida carece de sentido. Así lo fue pregonando entre sus conocidos; sin embargo, nadie prestó atención a sus proposiciones pesimistas" (Quintero, 2017, p. 29). En ningún momento la voz narrativa le aclara al lector quién tuvo tales reflexiones que lo condujeron a lanzarse al pozo oscuro del Burate. Solo se plantea, desde el inicio, un personaje desconocido con un conflicto.

Esta confusión se mantiene a lo largo de la historia: "Pancho lamentaba a viva voz la pérdida de su mejor amigo, guardián fiel de sus sueños, pastor de sus ovejas, hijo del alma" (Quintero, 2017, p. 29). Con estas descripciones quien lee imagina, ingenuamente, que se trata de un humano. Hasta que, en el momento final del cuento, se revela la sorpresa y se produce lo fantástico: "Al filo de la madrugada, las aguas turbias del río arrojaron sobre la playa pedregosa el cuerpo hinchado del perro" (Quintero, 2017, p.29). Al leer esto se entiende, entonces, que siempre se trató de un perro de quien se hablaba.

El lector siente la necesidad de releer el texto para reevaluar las pistas. Esto es un rasgo notorio y característico en la narrativa de Ednodio Quintero: introducir elementos discretos, rastros y claves de la resolución de la historia desde el inicio, para así, intensificar la sorpresa de su desenlace. La urgencia de relectura es el resultado de una narración bien estructurada que está en equilibrio con el uso correcto de la polisemia del lenguaje, la extensión breve y la intensidad del efecto. Estas cualidades se observan en "Un suicida" y en todos los demás cuentos del autor, incluyendo los microrelatos que, a pesar de su brevísima extensión, ya generan la exigencia de varias lecturas para comprender su funcionamiento.

En “Un suicida”, la ruptura con las leyes naturales que rigen el mundo se da gracias al empleo adecuado de la ambigüedad por parte del narrador. Este le atribuye a un perro la capacidad de hablar para manifestar su desesperación y la consciencia suficiente para sentir inconformidad con su entorno. Sin embargo, no se revela la identidad del suicida como un animal hasta el final. Al principio del cuento la voz narrativa específica la reflexión del personaje principal sobre el sentido de la vida y cómo adquirió una actitud pesimista que proclamó a todos. Dichas acciones solo la realizan los humanos, razón por la cual quien lee cree que se trata de uno. En las palabras finales se revela la sorpresa y se quiebra con las leyes naturales, pues tales acciones fueron realizadas por un perro.

La estructura cerrada es usada como estrategia para generar una mayor contundencia, lo cual también se aprecia en “Tatuaje”. Este escrito narra la historia de una pareja muy enamorada. El esposo, quien maneja el fino arte del tatuaje, decide realizarle uno en el vientre a su mujer con el dibujo de un puñal. La felicidad de ambos fue breve puesto que él murió poco después a causa de una enfermedad. La mujer, desconsolada, comienza a ser seducida por otro hombre al cual en un principio rechaza. Sin embrago, terminan por concertar una cita: “la noche convenida ella lo aguardó desnuda en la penumbra del cuarto. Y en el fragor del combate, el amante, recio e impetuoso, se le quedó muerto encima atravesado por el puñal” (Quintero, 2017, p. 33).

Lo fantástico radica, precisamente, en ese final sorpresivo en el cual se revela que el tatuaje, un dibujo bidimensional e inofensivo, se convierte en un arma real, con tres dimensiones y efecto en la realidad. Se establece una ruptura entre los límites que separan el mundo representado con el entorno real. Esto genera en el lector el miedo metafísico e intelectual de considerar posible la invasión de la representación en la realidad. De igual forma, este texto causa la necesidad de releer el cuento otra vez para comprender la importancia de la información dada por el narrador desde el inicio y que en una primera lectura pasó desapercibida.

Esta urgencia por releer lo escrito de nuevo ocurre en otro de los relatos de Ednodio Quintero titulado “Cacería”: “Permanece estirado, boca arriba, sobre la estrecha cama de madera (…) Durante noches enteras ha soportado el acoso, atravesando praderas de hierbas venenosas, vadeando ríos de vidrio molido, cruzando puentes frágiles” (2017, p. 35). Desde el inicio el narrador estipula uno de los tópicos frecuentes en Quintero: el sueño como móvil de lo sobrenatural. Este mundo onírico se mantiene hasta el final, cuando se produce la contundente

sorpresa ya característica: “Entonces el perseguidor se detiene y descansa recostado a un árbol, aguarda con paciencia que la víctima cierre los ojos para reanudar la cacería” (Quintero, 2017, p. 35).

Lo fantástico se aprecia, precisamente, en la trasgresión de los planos vigilia-sueño que se contaminan haciendo dudar y/o reflexionar al lector sobre su propia realidad. En este cuento se nota, con una brevedad marcada, cómo Ednodio Quintero empieza a jugar con los límites entre los sueños y la realidad para generar la irrupción de lo extraño en medio de lo conocido. De igual forma, introduce una nueva noción de circularidad que no se da en la estructura del cuento en sí, sino en lo que el lector intuye que podría pasar: el protagonista se dormirá de nuevo y volverá a repetirse el sueño como un ciclo interminable hasta que el cazador capture a su víctima. La contaminación entre los planos, −ya sea representación-realidad como en “Tatuaje” o elementos oníricos que invaden y transforman la realidad como en “Cacería”− es lo que genera el miedo metafísico en el receptor y la duda del funcionamiento de las leyes naturales que explican el entorno.

Quintero también recurre a otros temas frecuentes de la literatura fantástica como el pacto con el demonio. Esto se desarrolla en el cuento titulado “Carpe Noctem”, en el cual las acciones trascurren en un espacio rural: “La sequía había devastado cosechas, manantiales y rebaños” (Quintero, 2017, p. 43). Una familia decide quedarse en su hogar agrario a pesar de estar en quiebra, razón por la cual el demonio se apiada de ellos y les propone un trueque: un saco de trigo, barriles de agua y una oveja sin esquilar a cambio de la hija menor. La familia acepta y se las ingenia para burlar al demonio. Esta temática es un tópico sobrenatural frecuente que el autor adapta y desarrolla en su Comarca Ednodiana.

El engaño lo elaboran a partir de una petición de extender el tiempo para entregar a la hija. Cuando se cumple la prórroga de un año y el demonio vuelve por su paga, la familia entrega al hijo varón en su lugar, de esta forma, consideran que han logrado engañar al más grande timador de la humanidad. Sin embargo, el narrador asegura al final del relato cómo el demonio: “se alejó con pasos ligeros, silbando de contento, seguido muy de cerca por el joven, sin presentir siquiera las nuevas y deliciosas sensaciones que le reservaba el porvenir” (Quintero, 2017, p. 44). Lo atractivo de este relato no es la presencia sobrenatural del diablo como eje del conflicto central, sino el empleo que Ednodio Quintero le da a este tópico de lo fantástico para plantear una reflexión diferente al más clásico y tradicional ejercicio del género.

Las palabras finales del narrador sugieren una relación entre el demonio y el hijo varón que dejará grandes satisfacciones sexuales para el primero. El efecto del cuento pareciera, entonces, centrarse en la relación homosexual, planteada de forma abierta y sin tabúes, entre los personajes y no tanto en torno a la presencia del diablo. Con el cierre del relato el autor sugiere una reflexión sobre las sexualidades no tradicionales, la cual plantea por medio de uno de los tópicos más clásicos de lo fantástico. En este texto se aprecia cómo Quintero hace uso de lo sobrenatural para generar una metáfora sobre los nuevos elementos de la cultura venezolana que son vetados o no se discuten de forma abierta: la homosexualidad.

Este uso del género rompe con su ejercicio tradicional y muestra lo oculto de la cultura, lo cual es uno de los rasgos más llamativos de la obra del autor que ya se empieza a manifestar en su primera etapa de producción literaria. Con "Carpe Noctem", el lector se encuentra con una de las obsesiones temáticas más frecuentes en toda la obra de Ednodio Quintero: la sexualidad. Este autor ya manifiesta, desde estos primeros relatos, su peculiar forma de emplear lo sobrenatural para plantear reflexiones acerca del tópico y los tabúes que la cultura venezolana tiene en torno a este. En el texto se distingue lo que es el estilo de Quintero: una mezcla entre lo oculto de la sociedad venezolana con las más elaboradas metáforas de lo sobrenatural que dejan una impresión inquietante y sorprendente en el lector.

En esta primera etapa de Ednodio Quintero, Carlos Pacheco también incluye el libro temprano *Volveré con mis perros* (1975). De todos los cuentos publicados en ese ejemplar, es posible seleccionar dos textos que muestren el funcionamiento de lo fantástico como eje central presente en la estructura narrativa del autor. El primer cuento que resalta por esto es "El personaje". Este relato, de apenas dos páginas, logra el efecto sobrenatural a través de un juego implementado por el narrador heterodiegético, el cual, por medio de diferentes focalizaciones narra desde tres perspectivas diferentes la historia: la del escritor, la del personaje y la del agresor. Al igual que en "Tatuaje", esta historia trasgrede las fronteras de la ficción y la realidad para generar el miedo metafísico en el lector, en este caso en particular Quintero lo realiza a través de un juego elaborado con el narrador.

El cuento inicia con la focalización en el escritor del manuscrito: "Al despertar fija la mirada en la ventana (…) Recuerda que al lado izquierdo de la cama, sobre la mesita de madera, reposa el manuscrito. Y no se hace ilusiones acerca del destino del personaje" (Quintero, 2017, p. 81). Con estas líneas se introduce la situación de un escritor que está en medio de su proceso

creativo, en el cual, luego de una siesta, reflexiona sobre su figura de autor como un dios-verdugo que debe dar muerte a su personaje luego de crearlo. Con este planteamiento inicial de la historia, Quintero introduce los planos de la realidad, la ficción o el mundo de la representación y lo onírico de una manera sutil e incluso discreta.

De forma magistral, este narrador heterodiegético focalizado en el escritor comienza a incluir pistas sobre el punto de vista del agresor, las cuales intercala con la previa perspectiva en primera persona del autor del manuscrito: "«Sin excepción los personajes de mi historia se encaminan hacia un único lugar posible (…)» En algún lugar del parque, recostado a un árbol, el hombrecito de ojos amarillos aguarda las cuatro campanadas para entrar en escena" (Quintero, 2017, p. 81). Esta intervención del agresor es tan corta y está en medio de tan importantes reflexiones sobre la creación literaria se limita a un segundo plano de la narración. Sin embargo, es una muestra magistral del manejo que Ednodio Quintero posee de la figura del narrador y cómo lo usa en la estructura del relato para contar dos historias paralelas a la vez que, en un principio, parecieran no estar conectadas: la del autor y la del agresor.

A través de esta misma estrategia de mezclar las focalizaciones se introduce, a su vez, una tercera óptica: la del personaje que protagoniza el manuscrito. "[El escritor] Había dejado al personaje detenido en mitad de una escalera (…) [El personaje] Pronto alcanza la puerta de la calle. Siente el golpe del sol contra los párpados, el rostro, la raíz de los cabellos" (Quintero, 2017, p. 82). De esta forma, la historia se va tejiendo a partir de tres puntos narrativos distintos: el autor que escribe, el personaje que está viviendo lo que la mente de su creador redacta y el agresor que espera en el parque su momento de entrar en escena. Quintero utiliza el foco del protagonista del manuscrito para reflexionar sobre la consciencia que tiene el personaje de su naturaleza ficcional y cómo este actúa obedeciendo una fuerza omnipotente que lo guía hacia una cita de la cual no se da mayor detalle.

En el párrafo final, el narrador prepara la sorpresa y la circularidad del relato cuando retoma el discurso del agresor: "El hombrecito en el parque afina el oído (…) Mueve su mano izquierda, con precisión, buscando la escopeta y, mientras apunta el arma en dirección al personaje que se acerca formula un pensamiento" (Quintero, 2017, p. 82). En las líneas finales se desata lo fantástico y el efecto que induce al lector a querer releer todo el texto para comprender cómo se llegó a ese desenlace. Luego de que el agresor dispare, el narrador heterodiegético devuelve la atención al escritor del manuscrito:

> … la pluma que se deslizaba veloz sobre la superficie blanca se ha detenido al final de una frase y de la frente del hombre doblado sobre el escritorio fluye una línea oscura que al derramarse en la página da origen a un pequeño lago sanguinolento… (Quintero, 2017, p. 82)

Con estas palabras finales se comprende, pues, la muerte del escritor a causa del agresor y no la del protagonista; aun cuando se especificó líneas arriba que le apuntó al personaje. Este evento de talante sobrenatural se da gracias al juego implementado por el narrador heterodiegético, el cual a través de diferentes saltos en las focalizaciones, confunde y distrae a quien lee. El efecto fantástico de violentar los límites entre la ficción y la realidad se da, entonces, en una estructura narrativa circular, condensada, con varios saltos en las focalizaciones.

La historia está estructurada desde tres puntos de vista con tres secuencias diferentes las cuales se encuentran en el final para generar el efecto fantástico y la urgencia de relectura en el lector. La realidad y la ficción se trasgreden, lo que produce el miedo metafísico cuando el agresor le apunta al personaje pero a quien mata, en realidad, es al escritor del manuscrito. De igual forma, resulta interesante la mención de lo onírico en las primeras líneas debido a que supone una conexión entre las fronteras de los tres planos: lo representado, el mundo de los sueños y la realidad. Quizás todo fue un sueño del autor del manuscrito o, tal vez, lo que signifique este cuento es que la figura del autor es fácilmente extinguible porque es solo un personaje más en la realidad.

En "El personaje" Ednodio Quintero, al igual que en "Carpe Noctem", hace uso de lo sobrenatural para plantear una reflexión en torno a la figura del autor, la obra literaria, el mundo ficcional, la realidad y los límites que estos elementos tienen entre sí. El escritor, a pesar de ser un dios creador omnipotente en el texto, es perecedero. Los personajes en la representación tienen consciencia de su naturaleza ficcional. Dicho plano puede trasgredir las barreras de lo real para causar efectos en ella, lo cual se logra a través del uso magistral del narrador, los cambios exactos y equilibrados de la focalización e incluso las descripciones de los pensamientos de los personajes. Estos elementos generan un aumento progresivo de la intriga que, en las líneas finales, termina por concretarse en un efecto contundente y sobrenatural.

El segundo cuento de *Volveré con mis perros* (1975) que ejemplifica cómo funciona lo fantástico en la estructura narrativa de Ednodio Quintero es "El regreso", se retoma el espacio

rural y violento que el autor mantiene a lo largo de su obra. En esta oportunidad, el texto presenta la llegada de un jinete, lo cual tiene cierta similitud con el cuento prototipo "La muerte viaja a caballo". Al igual que en esa primera historia, un anciano ve la llegada del visitante en el caballo con la cual "siente cierto malestar. Una inquietud que no alcanza a definir" (Quintero, 2017, p. 83). El observador sale al encuentro del recién llegado: "Reconoce al forastero, se reconoce a sí mismo en aquel rostro filudo y anguloso —como si un espejo colgado durante años en la pared de un aposento cerrado le devolviese la imagen de su propio rostro" (Quintero, 2017, p. 83).

Luego de reconocer en ese visitante peculiar una versión joven de sí mismo, lo que ya establece una ruptura con las leyes naturales del espacio y el tiempo, el jinete le dispara dos veces. El narrador concluye haciendo hincapié en que ambos son la misma persona: "el anciano de ojos marrones, aferrado a los destellos del atardecer, se ve a sí mismo, rejuvenecido, saltar sobre el caballo y regresar calle arriba, la humeante escopeta flameando como una bandera" (Quintero, 2017, p. 83). El efecto sobrenatural, tal como se aprecia, radica en la ruptura del espacio-tiempo establecida en el encuentro del anciano con su yo más joven, quien lo mata con dos disparos a quemarropa. Este hecho está ambientado en un espacio rural característico en Quintero. A diferencia de "La muerte viaja a caballo" en el cual se enfrentaba a la muerte, "El regreso" es un encuentro a muerte del anciano consigo mismo.

En esta historia se aprecia de nuevo el empleo de un entorno rural que resulta familiar y frecuente en la narrativa del autor, como ambiente en el cual se llevará a cabo la trasgresión. En las primeras líneas, el narrador vuelve a brindar una pista de lo que ocurrirá en el desenlace al anunciar el reconocimiento que experimentó el anciano consigo mismo. Esta clave usual que brinda Quintero en sus relatos funciona como el aviso de un evento sobrenatural que se desarrollará más adelante: el pasado y el futuro se enfrentan en el presente, en el cual solo el pasado, es decir la versión joven del protagonista, sobrevivirá. Esta ruptura con la concepción lineal del tiempo resulta inquietante, además de estar situada en un ambiente agrario, natural y familiar.

Por último, para cerrar con el estudio de esta primera etapa, están los cuentos de *El agresor cotidiano* (1978), se procederá a analizar dos de los relatos por ser primordialmente fantásticos en su estructura. "35 MMS" sitúa al lector en el contexto de la fiebre fotográfica, en la cual un fotógrafo narra, en primera persona, cómo le realizó una sesión de fotos a una mujer

con su Pentax. Esta modelo comienza a hablar mientras el protagonista le va tomando fotos: "empezó a contar, de una manera por demás desordenada, fragmentos de un extraño viaje a través de una selva poblada de pájaros, raíces venenosas, chillidos de monos." (Quintero, 2017, p. 127). El fotógrafo sigue sacándole fotografías mientras ella describe los animales que vio y cómo era la selva.

El efecto sobrenatural se da al final cuando el fotógrafo revela las fotografías y descubre que en ellas no está la figura de la mujer: "las fotos regadas en el piso me mostraban pájaros de brillante plumaje, caimanes al atardecer, huellas recientes de un combate en la arena, un tigre relámpago saltándome en los ojos" (Quintero, 2017, p. 128). Lo fantástico ocurre cuando el lector comprende que la cámara no capturó la imagen de la mujer sentada en el sofá de la sala, sino las de su historia. Esta ruptura con las leyes lógicas se da a través de la Pentax que tiene un poder sobrenatural: capturar las imágenes de la narración, objetos que no están presentes en el momento de la fotografía.

En "Álbum familiar" se observa un narrador homodiegético que, desde la perspectiva de una voz masculina, le presenta al lector las confesiones de una anciana solitaria sobre su único hijo fallecido. La voz narrativa en primera persona, describe la casa de la mujer como un manicomio: "Aturdido me alejé del corredor y durante un rato permanecí de pie, recostado a un naranjo, contemplando el amontonamiento de nubes" (Quintero, 2017, p. 129). El protagonista reflexiona sobre el estado mental de la mujer, descartada la idea de su locura, admite: "no queriendo admitir el avance de su ceguera, la anciana actuaba con naturalidad, razón por la cual podía confundir el primer plano de un perro ovejero con el perfil de su único hijo" (Quintero, 2017, p. 129).

Con esta reflexión ya se le plantea al lector el conflicto y la pista central del cuento, hay una confusión notoria en el protagonista que narra por la actitud que posee la anciana hacia su único hijo fallecido y su perro ovejero. La duda aumenta cuando el personaje describe los pasillos de la casa llenos de collares, cadenas, bozales y fotos ampliadas de perros como si fueran un extraño culto familiar. Estos detalles del hogar, el comportamiento de la mujer, la historia sobre su primogénito y el peculiar accionar de la voz narrativa son claves para que el lector detecte la presencia de un evento sobrenatural que todavía no se manifiesta directamente en la historia.

Ante tales circunstancias, el narrador plantea posibles explicaciones: “Primera: la pareja ante la imposibilidad de tener hijos, decidió adoptar el perro ovejero. Segunda: la mujer, efectivamente, parió al perro” (Quintero, 2017, p. 130). Las razones que se le ocurren para discernir los hechos, que coquetean con lo fantástico desde el inicio, son descartadas por absurdas, grotescas y descabelladas.

Sin embargo, la duda por saber si hay o no una trasgresión a las leyes naturales se mantiene tanto en el lector como en el protagonista. A través de la narración de este último se llega al sorpresivo e inesperado desenlace en el que se manifiesta lo fantástico: “Esperen, no se vayan. Existe una tercera posibilidad, la vislumbré al final del desayuno cuando todos nos echamos a ladrar” (Quintero, 2017, p. 130). Esta explicación da sentido al relato, a sus eventos, las descripciones de la casa e incluso las reflexiones de la voz narrativa que, gracias a la ambigüedad del lenguaje, nunca se manifestó como la de un animal. Además, esta aclaración devela una lógica mágica que transgrede el entorno real, cotidiano, familiar y desmiracularizado; a su vez, manifiesta de forma directa el evento sobrenatural disimulado durante toda la historia.

Con esa declaración final se evidencia que sí hay una situación extraña y peculiar, un evento que no responde a la lógica conocida: los perros, que están para sustituir a su primogénito, tienen consciencia de su existencia. Sumado a esto, el lector comprende, gracias a esas palabras finales, que quien narró toda la historia fue, precisamente, uno de los animales. En la introducción de la historia se manifiesta la preocupación del narrador por tener que quedarse en la casa de la anciana: “el único puente había sido arrastrado por la crecida, media hora después de mi llegada. Así que me vería obligado a pasar la noche y el día de mañana y la otra noche bajo el techo de aquel manicomio” (Quintero, 2017, p.129). Dichas palabras podrían inferir en el lector que el protagonista del cuento, un viajero con un destino fatal, entró a la casa de la vieja como humano pero se convierte en perro con consciencia de su naturaleza.

Lo fantástico ocurre con la revelación del desenlace cuando se admite que todos se echaron a ladrar incluyendo el personaje principal, ubicar esta aclaración en las últimas líneas fortalece el efecto del cuento. Además, se genera la necesidad de relectura, puesto que, con la ambigüedad del lenguaje en ningún momento de la narración se levanta la sospecha de que el protagonista es un animal o que sufra una transformación. Quizás toda persona que entra en esa casa decorada con correas y establece contacto con la anciana, está condenada a convertirse en perro con consciencia de sí mismo capaz de reflexionar sobre lo que lo rodea. Esto es uno de los

juegos más característicos de Ednodio Quintero: a través de la ambigüedad del lenguaje engaña al lector sobre la verdadera naturaleza de la voz narrativa para causar en él un mayor impacto. O, en este caso, cabe la posibilidad de que no explicite la transformación extraña e inquietante del personaje.

Se mantiene, igual que en el texto "Un suicida", la forma en la que el autor le da a un perro la consciencia de su existencia y la capacidad para reflexionar sobre su vida, su entorno y la lógica que rige su mundo. En el caso de "Álbum familiar" se plantea una trasgresión sutil con lo natural desde el inicio, esta se va incrementando a través del uso adecuado de la intriga y de elementos potenciadores del efecto: las dos primeras explicaciones de los hechos que se descartan por ser absurdas, grotescas e ilógicas. De esta forma, la revelación final causa un mayor impacto y genera una trasgresión más contundente.

La primera etapa de Ednodio Quintero muestra varios rasgos interesantes que son el inicio de lo que, posteriormente, se consolidará y perfeccionará en su narrativa. Este momento se caracteriza por relatos que van de las cuatro líneas a las dos páginas. Esta brevedad está inmersa en la estructura circular presente en la mayoría de los textos la cual, a su vez, genera la necesidad de una relectura. De igual forma, todos las obras anteriormente expuestas poseen características vinculadas a lo fantástico ya sea por la temática (la muerte, los sueños, la trasgresión del tiempo y el espacio); las trasgresión de diferentes planos como la realidad, la ficción y lo onírico; o el desenlace sorpresivo que presentan (el narrador se muestra como un animal).

En esta primera muestra predomina el espacio rural como ámbito donde se conjuga lo sobrenatural y la violencia descarnada. Igualmente, se aprecia cómo Quintero introduce juegos con el narrador que van más allá de una simple ambigüedad narrativa y originan el efecto antinatural de una forma más contundente. Resalta el tratamiento de tópicos recurrentes como el enfrentamiento con la muerte, la presencia del diablo, el mundo de los sueños que contamina la realidad y la presencia de un hecho fantástico que, en la mayoría de los casos, no se revela sino hasta el final del texto.

De igual forma, se evidenció cómo Quintero usa el género para plantear reflexiones acerca de elementos tabúes de la cultura venezolana y/o la figura del autor en la literatura. Esto implica un empleo reflexivo del género lo que rompe con su ejercicio más clásico y tradicional por los tópicos que resalta para generar una discusión sobre ellos. A pesar de ser una etapa

inicial en su amplia obra literaria, cada uno de los cuentos demuestran su manejo de las herramientas narrativas que posee como escritor: el juego con las focalizaciones para crear la historia, la ambigüedad del lenguaje empleada en función de generar una sorpresa final, el manejo adecuado de la intriga así como de los elementos potenciadores del efecto y la muestra de sus obsesiones temáticas presentes en diferentes variantes.

Por ello, es válido concluir que la primera etapa de Ednodio Quintero se caracteriza por piezas breves en las que lo fantástico es parte fundamental de su estructura ya sea a través del efecto sorpresa, del tópico central o del elemento final que le brinda circularidad al texto y la necesidad de ser releído. De igual forma, en este momento ya está presente la tendencia a experimentar con las formas narrativas. Quintero evoluciona de cuentos cortísimos o microcuentos a ficciones breves sin dejar nunca de buscar la optimización en cada uno de ellos, una empresa difícil que continuará en la segunda etapa de su producción literaria.

Segunda etapa: el perfeccionamiento de lo fantástico

Carlos Pacheco clasificó la narrativa de Ednodio Quintero en tres dimensiones: a) los microcuentos (o cuentos "cortísimos"); b) los minicuentos o ficciones con extensiones que no superan las dos páginas impresas, ambos estudiados en la primera etapa; y c) los cuentos de mayor extensión que, sin embargo, siguen aún siendo relativamente breves (Pacheco, 2013, 7-14). La segunda etapa de Ednodio Quintero comienza, entonces, con la tercera dimensión de sus relatos, esta parte está compuesta por: catorce textos que conforman *El Combate* (1995), divididos en dos secciones "Soledades" y "Uniones"; los relatos de *El Corazón Ajeno* (2000) y cinco "Últimas historias".

Según Pacheco en esta segunda etapa se detecta cada vez con mayor claridad una tendencia que podría ser llamada *novelística*. La escritura se orienta hacia una mayor extensión y complejidad en los elementos de la historia y en las estrategias discursivas. Sin embargo, no se dejan de lado los impulsos centrípetos del cuento hacia la economía de recursos y la eficiencia semiótica (Pacheco, 2013, pp. 7-14). Así como tampoco se abandona la presencia de lo fantástico en la estructura sino que se mejora y se fusiona con la nueva pulsión del autor. Esto se observa con claridad en el texto titulado "Orfeo" que pertenece a la sección "Soledades" publicado por primera vez en *El combate* (1995).

A diferencia de los relatos que pertenecen al primer momento de producción, este cuento abarca seis páginas de amplitud, lo que implica un aumento significativo en las descripciones de los hechos narrados. La historia pareciera ser, desde el título, la versión ednodiana del mito de Orfeo y su viaje al inframundo en busca de su amada: "Es posible que a causa de mi aspecto, el cancerbero que custodiaba la entrada me hubiera confundido con el espectro de algún condenado que regresaba a su redil" (Quintero, 2017, p. 237). El narrador es homodiegético lo que ocasiona que el lector lo asuma como Orfeo, por lo sugerente del título, el encuentro con Cancerbero y la acción que describe de bajar al infierno. Estos hechos ya establecen una ruptura sutil con los eventos naturales que rigen el entorno, sin embargo, no se establece propiamente lo sobrenatural sino hasta más avanzada la historia con la mención de los demonios:

> Crucé el umbral y en seguida comencé a tocar mi cencerro. Yo sabía que mi música enloquecía a las mujeres y amansaba a las bestias más indómitas (…) Tenía yo suficientes motivos para pensar que fascinaría también a los demonios. Y la manera como acudieron a celebrar mi llegada no hizo más que confirmar mis sospechas… (Quintero, 2017, p. 237)

Tal como se aprecia el referente rural está presente desde las primeras líneas. La alusión al cencerro como el instrumento cuya música calma a los demonios deja espacio a la hipótesis de que este Orfeo es un pastor de ovejas o cabras. La Comarca de Ednodio, estipulada por Carlos Pacheco, se presenta así de forma sutil en el relato a través de referentes de lo agrario empleados con cierto tono paródico que conviven con elementos sobrenaturales. El autor, además, introduce un tópico que retomará en varios textos de su segunda etapa de producción: la astucia de los demonios para engañar al protagonista con diferentes ardides. La presencia de estas criaturas malignas, que destacan por su inteligencia y sus capacidades prodigiosas, es uno de los temas fantásticos más utilizados que Ednodio Quintero adapta a referentes y preferencias temáticas.

Durante su estadía en el inframundo, el narrador se muestra consciente de la presencia y sagacidad de los seres que desean engañarlo para que olvide el propósito de su viaje: "Pero los demonios son seres dobles, dotados de una inteligencia superior, y se burlaron de mi presunción creando con sus artimañas un mundo ilusorio que reproducía los motivos de mi sueño" (Quintero, 2017, p. 237). De igual forma, se evidencia la permeabilidad entre los planos de la vigilia y el sueño como el funcionamiento fantástico de la historia, una forma característica de Quintero de ejecutar el género. La novedad en este relato que brinda un rasgo distintivo a su

segunda etapa de producción es establecer la trasgresión entre los planos de la realidad y lo onírico a través de la figura de los demonios.

El viaje que realiza el protagonista, desde el principio, tiene un carácter sobrenatural. Durante su estadía el lector intuye que se trata de un descenso al inframundo por la mención a Cancerbero, el mito de Orfeo, los demonios y la referencia al Leteo, el río ubicado en el Hades: "¿Qué más podía pedir? Quédate y no hagas preguntas necias (…) entré en un sueño brumoso en el cual vi que mi cabeza, desgajada de mi cuerpo, flotaba a la deriva en un río de aguas turbias" (Quintero, 2017, p. 241). El autor utiliza referentes de la mitología griega que enrarece y deforma en un contexto agrario, para mostrar un nuevo estilo en la transgresión entre los planos de la vigilia y los sueños.

El inframundo que visita el protagonista parece predestinado en su viaje, es decir, las acciones que ocurren a su alrededor son descritas como hechos ya planeados por un destino fatal que lo aguarda y es ineludible. Pareciera, entonces, que la historia está pensada para plantear una reflexión en torno a lo inevitable del hado al que está sometido el hombre y cómo ocurre en este el encuentro con figuras demoníacas que engañan y distraen a las personas del motivo de su existencia. Todo lo que rodea a este Orfeo campestre se convierte, por ardid de los demonios, en su paraíso soñado: "Yo había descendido hasta aquel lugar que imaginaba tenebroso. Y los malditos, por la razón que fuese, lo habían convertido en el propio y anhelado paraíso" (Quintero, 2017, p. 238). El talante prodigioso de estos seres se usa para engañar al hombre, un rasgo típico de estas criaturas sobrenaturales.

En la historia, los demonios desean engañar al protagonista para que se quede en el inframundo con ellos tocando el cencerro en una celebración sin fin. Tratan de completar dicha labor haciendo que el protagonista olvide su propósito y su forma de existencia precedente. Además, el encuentro entre ambos personajes es descrito como un hecho ineludible ya planificado, lo que muestra cómo el autor hace uso del género para plantear, nuevamente, una reflexión en torno a la existencia del hombre y su misión en la vida. Pareciera, entonces, que Quintero sugiere que el destino está marcado por la fatalidad y el engaño.

"Orfeo" termina con la salida del protagonista del inframundo y la aparente normalidad que lo rodea: "Atardecía cuando salí a la intemperie. La luz cruda del sol me encegueció. Luego mis ojos se habituaron a la claridad y distinguí allá en la lejanía la forma imprecisa de una aldea" (Quintero, 2017, p. 242). Todo el viaje realizado, su encuentro en una fiesta con los demonios, el

falso paraíso que estos crearon para engañarlo, la permeabilidad entre los planos de la vigilia y lo sueños queda, entonces, como una ruptura de esta normalidad final y aparente. El relato pareciera una adaptación del mito griego de Orfeo que se adapta a las estrategias fantásticas frecuentes del autor utilizadas para generar, en este caso, un relato híbrido. Lo sobrenatural radica en la trasgresión de los planos de lo onírico y el uso de temas típicos del género, como la presencia de los demonios, para estipular una reflexión en torno al destino del hombre.

Otro texto de la segunda etapa de Ednodio Quintero se titula "Caza" y pertenece a la sección de "Soledades", publicado por primera vez en *El combate* (1995). El cuento inicia con el conflicto entre el dueño de unas tierras y una gitana que se niega a abandonar el prado, aun cuando fue amenazada con ser perseguida por los perros. El narrador homodiegético narra la historia desde el Yo, frecuente en toda la producción de Ednodio Quintero, lo cual admite la posibilidad de que tal escenario solo forme parte de un sueño: "Luego me escuché diciendo una insensatez: «Pero no te preocupes, es solo un sueño». «¡Un sueño!», repitió y sus ojos desorbitados brillaron" (Quintero, 2017, p. 249). Nuevamente, la presencia del plano onírico se introduce desde el principio de la historia como pista para su desenlace.

Planteada la situación inicial, comienza la persecución, la cual deja en evidencia la resistencia física, casi inhumana, de la mujer: "¿Y si se tratara de una hechicera? Tonterías, en el tercer siglo del segundo milenio prevalece la razón sobre la superchería" (Quintero, 2017, p. 250). La incertidumbre queda planteada y se especifica la época en la que transcurre el relato, un dato clave para que se dé el efecto fantástico. Con esta duda sobre la verdadera naturaleza de la muchacha, el autor coquetea de una manera muy sutil con los límites entre lo racional y lo extraño. De igual manera, es destacable el rechazo a una justificación sobrenatural que dé sentido a la resistencia física de la mujer por señalar el predominio la razón sobre el pensamiento mágico-religioso.

Seguidamente, el narrador mantiene una descripción detallada y algo extensa del asedio. Esta podría ser una muestra de la pulsión novelística; una tendencia explicada anteriormente por Carlos Pacheco como un rasgo definitorio de la segunda etapa de producción en la obra de Quintero. El protagonista da explicaciones sobre el panorama desconocido en el que se adentra para cazar a la mujer, lo que le brinda al texto una mayor extensión comparada con los relatos anteriores. De esta forma, la voz narrativa conduce al lector al clímax a través de descripciones específicas sobre lo peculiar del lugar en el que se está adentrando cada vez más. Esto conduce a

un punto clave para el desenlace: cuando ambos, el protagonista y la gitana, llegan a una edificación "extraña", tal vez inexistente.

Con la introducción de este lugar desconocido se desata el efecto final, el cual está dado gracias al narrador homodiegético que había situado la historia en la Edad Media. Este genera una ruptura sobrenatural en el tiempo y el espacio al concluir:

> Sí, porque he reconocido el edificio, que a primera vista me pareció insólito: es un hotel de montaña. Esta misma tarde, vencido por el sueño, estacioné el jeep debajo de aquellos árboles, alquilé una habitación en la planta alta y me quedé dormido. Escucho la risa de la gitana, oigo los ladridos que se acercan a mi puerta, la derribarán antes de que me despierte… (Quintero, 2017, p. 251).

Lo fantástico en esta historia se aprecia en dos sentidos. Primero está el cambio abrupto realizado al final por el protagonista en el tiempo y el espacio que plantea una ruptura en la continuidad entre ambos. La voz narrativa ya no se identifica como el dueño de unas tierras que persigue a una gitana en la Edad Media, sino como un viajero en el siglo XX que está descansando en un hotel de la montaña. El segundo nivel en el que ocurre la trasgresión se da gracias a la constante permeabilidad entre los planos de lo onírico y la vigilia, la cual se plantea en las primeras líneas. Esta permanente contaminación entre ambos estadios, la vigilia y el sueño, es algo típico en el autor que, en este cuento, adquiere mayor contundencia en las líneas finales.

Con el desenlace, el lector comprende que la persecución entre el hombre y la gitana era parte del sueño de un hombre del siglo XX que escucha la risa de una mujer fuera de su habitación. Las barreras entre la vigilia y lo onírico se mezclan constantemente, en conjunto con una ruptura de la continuidad del tiempo y el espacio que genera lo fantástico. Este texto destaca por las claves dadas desde el principio que contribuyen a la circularidad de su estructura, el tono inquietante en las descripciones y la fuerte presencia de la figura femenina como elemento indispensable para que ocurra lo sobrenatural. De esta forma, "Caza" presenta algunas características importantes en la narrativa de Quintero: la circularidad del relato, el tópico de la violencia, lo onírico, el espacio rural en el que se ambientan los hechos y la presencia de una mujer como detonante de lo fantástico.

Algunos de estos elementos también están presentes "Laura y el arlequín", compilado en la segunda sección de *El combate* (1995) titulada "Uniones". El relato se caracteriza por la

constante trasgresión y/o mezcla entre los planos del sueño y la vela llevada a cabo por el narrador homodiegético. El inicio de la historia tiene lugar en la habitación de Laura, su esposo está planeando fugarse al bar mientras ella duerme, puesto que está aburrido y matarla para entretenerse no resultaría creíble ante los ojos del juez. El protagonista se viste, sale y visita el bar "El ahorcado", nombre que resulta una clave y está en sintonía con los eventos del desenlace.

El protagonista, esposo de Laura, confunde al lector mediante la narración de una serie de eventos que se mantienen en la ambigüedad, es decir, contamina su narración consciente con la de los sueños: "¿A quién se le ocurrió adulterar mi bebida predilecta? ¿Qué pasa? Nada, señor: es que aún no ha salido usted de su apartamento. Ah, con razón. El frío sí que es real, estoy desnudo en la otra habitación" (Quintero, 2017, p. 278). Tras esta primera trasgresión entre lo onírico y la realidad, el lector es devuelto a una serie de eventos que vuelven a explicar cómo el esposo se viste y sale, ahora sí, al bar "El ahorcado".

Ya en el recinto, narra de forma detallada y extensa sus impresiones sobre el encuentro confuso con el pianista del local, este músico está vistiendo una chaqueta que el protagonista reconoce como suya. Ante la presencia extraña e insólita de esta especie de doble, el narrador se convence de volver al lecho junto a Laura, sin embargo, esto demuestra el juego que Quintero realiza con los tópicos clásicos del género fantástico. La historia llega a su clímax, puesto que, en la iniciativa por salir del bar para volver a casa se desata una pelea con una pelirroja que concluye en un final sorpresivo:

> Comienzo a apretar el cuello blando de la mujer y los gemidos de Laura me despiertan. Laura se queja en sueños, manotea como si se defendiera de un enjambre de avispas (…) Pronto se calma y se despierta. Abrázame fuerte, me dice, estoy temblando. Y luego agrega: tuve una pesadilla espantosa. Yo estaba sentada en la barra de un bar y un hombre horrible se abalanzó contra mí, me quería ahorcar… (Quintero, 2017, p. 283).

La constante trasgresión entre el sueño y la vigilia se disipa cuando el narrador especifica que los eventos en el bar eran parte de su sueño. Sin embargo, el efecto fantástico ocurre cuando Laura también despierta y comenta que tuvo una pesadilla horrible en la que un hombre intentaba matarla en medio de un bar. Es decir, la continua ambigüedad, contaminación y permeabilidad entre los planos se aclara al final del texto cuando la sorpresa final estalla. El

lector comprende, entonces, que todos los eventos ocurrieron por la presencia del protagonista en el sueño de su esposa.

En "Laura y el arlequín" se aprecian elementos frecuentes en la estructura narrativa de Ednodio Quintero. Primero, se plantea un conflicto inicial que desemboca en una serie de acciones, estas se confunden constantemente con el plano onírico. Toda la narración se realiza a través de un narrador homodiegético, el cual tiene intenciones violentas hacia una figura femenina. Finalmente, el cuento concluye con una sorpresa de carácter sobrenatural, pues se genera una ruptura con las leyes lógicas del tiempo-espacio. Además, la permeabilidad constante entre el sueño y la vigilia se lleva a un nuevo nivel; ya no se trata solamente de la contaminación de lo onírico en la cotidianidad del narrador sino, también, cómo estos se confunden con los de Laura. En este cuento, lo fantástico está en la revelación de que todo lo sucedido fue gracias a la presencia del protagonista en el sueño de su esposa. Esto dinamita las expectativas del lector, lo induce a releer para comprender las pistas que le fueron dadas y cómo se da la continuidad entre los dos personajes principales.

La estrategia narrativa de confundir y distraer al lector con la constante trasgresión entre estos dos estadios no es la única forma que Ednodio Quintero emplea para generar lo fantástico. "Carta de relación" es una muestra de cómo el autor se las ingenia para desencadenar lo sobrenatural de forma original y un poco diferente a lo que se ha observado hasta ahora en los cuentos que pertenecen a este género. Este relato forma parte de la sección de "Uniones" publicada por primera vez en *El Combate* (1995). Tal como lo indica su título, el texto es una carta que Jhonatan, el protagonista, le dirige a su amigo Luis contándole su aventura con la muñeca Lulú en París.

El narrador homodiegético se dirige constantemente a un *tú* o narratario que desde el inicio se identifica como Luis, el amigo de la infancia de Jhonatan: "Tú, al menos, me comprenderás. Tú, que alguna vez compartiste conmigo la obsesión por las muñecas, sabrás que lo que me sucedió esta tarde estaba ya previsto desde la época dorada de nuestra adolescencia" (Quintero, 2017, p. 323). De igual forma, la redacción en la carta se caracteriza y se distingue por las constantes rememoraciones del protagonista de hechos ocurridos en su infancia o en su adolescencia. La historia sobrenatural del encuentro entre el narrador y la muñeca Lulú, un encuentro destinado desde siempre a ocurrir, se disuelve entre extensas descripciones analépticas

de eventos de la juventud y niñez de los personajes. Por tanto, las pistas del hecho antinatural pasan desapercibidas.

De igual forma, el relato presenta cierta autorreflexión cuando la voz narrativa utiliza la carta para reflexionar acerca de su propia escritura, lo que también disuelve, distrae y oculta la historia fantástica con Lulú: "Desconozco las reglas de composición, el ritmo apropiado y demás trucos del oficio (…) Y como tú dijiste en una oportunidad: la realidad supera la ficción" (Quintero, 2017, p. 325). En el fragmento se aprecia cómo el protagonista afirma que todo lo sucedido es verídico, lo que implica de nuevo la permeabilidad entre los planos de la ficción y la realidad. Esta aseveración resulta contundente a pesar de que, a la vez, se intente confundir al lector sobre la naturaleza de Lulú, una muñeca con cualidades humanas: "Debería tachar lo de «pelos», porque, a decir verdad, salvo los que le cubrían el cráneo rapado, que no eran suyos, ninguna pilosidad oscurecía su piel tersa, lisa, sintética como de porcelana… Imagínate a una chica plástica, eso es" (Quintero, 2017, p. 326).

El narrador recurre a la analepsis para explicar cómo esta mujer fue llamada Lulú en honor a la muñeca de porcelana que consiguieron de niños. Luego de extenderse en reflexiones subjetivas, rememoraciones pasadas, detalles del entorno en el que está escribiendo la carta, se propone narrar su encuentro con ella. En el relato le atribuye cualidades humanas, la ve caminar por la calle y la persigue hacia una habitación. Pero, en el momento de concretar el encuentro pasional revela la verdadera naturaleza del objeto de su deseo: "Busco su sexo, que imagino enmarañado, húmedo y palpitante. Y mis dedos se sorprenden al encontrar una zona desierta en la cual no crece un solo vello, ni siquiera el roce áspero de una raíz" (Quintero, 2017, p. 338).

Finalmente, el narrador aclara lo que ya se le dijo con pistas al lector: "La inspecciono minuciosamente, pues ya un presentimiento estaba tomando forma en mi mente (…) tuve que admitir que entre las piernas de Lulú no había ninguna grieta" (Quintero, 2017, p. 338). Sin embargo, el hecho fantástico de darle vida y consciencia a una muñeca, la permeabilidad entre lo narrado en la cata y el mundo ficcional del protagonista, en conjunto con la estrategia de dirigirse a un narratario persisten hasta el final: "Bueno, ya que me lo pides, vuelvo al lado de Lulú (…) Cuando me volteo veo a Lulú caminar rumbo al baño, su cuerpo, hermosísimo —tengo que admitirlo por última vez— se desinfla en mi memoria" (Quintero, 2017, p. 338).

En este cuento Ednodio Quintero incursiona en la estructura epistolar para contar una historia fantástica: el fallido encuentro sexual de un hombre con una muñeca a la cual se le

atribuyen cualidades humanas y sus acciones tienen consecuencias en la vida del protagonista. La obsesión por Lulú es casi una historia inverosímil que solo tiene el testimonio del protagonista, sin embargo, este insiste en ratificarla como una verdad que rompe las leyes de la razón. Se incluyen recursos como la analepsis y la figura del narratario que, en conjunto con el narrador homodiegético característico, le dan un estilo diferente al texto. Quintero establece un nuevo juego al implementar la estructura epistolar para contar los hechos; su narración adquiere un tono íntimo y de cercanía con el lector, quien asume el papel de narratario.

Al escribir la carta, el protagonista reconstruye todos los recuerdos de su infancia, las obsesiones por las muñecas, el primer encuentro inocente con Lulú detrás de una vitrina. Esto dificulta, en cierta medida, que el espectador genere la hipótesis de que Jhonatan enloqueció. Cuando el lector asume el papel del narratario, gracias a la estructura epistolar, rememora junto con la voz narrativa los eventos de la niñez, entonces, se entra en el juego ficcional. Esto ocasiona que el evento sobrenatural resulte verosímil, la cercanía planteada desde el inicio entre el protagonista con quien lee establece las reglas del universo narrado. A través de estos elementos narratológicos empleados de forma adecuada se ratifica que la vida de la muñeca es una verdad que rompe con la lógica.

En el relato, además, se repiten los tópicos de la sensualidad, el erotismo y la sexualidad, al igual que la importancia de la figura femenina como el elemento que desencadena y ocasiona lo sobrenatural. Esto permite estipular cierta tendencia del escritor por implementar los mismos recursos, con un tratamiento diferente, para ocasionar lo fantástico. Tal como se apreció en los relatos "Caza" y "Laura y el arlequín", la mujer es una pieza fundamental en el engranaje de la estructura, además, esta desencadena la fatalidad para el protagonista que, en los tres relatos, es un hombre. De igual forma, existe cierta similitud entre "Carpe Noctem" y "Carta de relación" por el empleo que Quintero le da al género para plantear reflexiones en torno a los tabúes de la sexualidad.

En el caso particular de este último texto se plantea la discusión sobre los fetiches presentes en la sociedad y la cosificación de la mujer como un objeto destinado al placer y la satisfacción sexual. Sin embargo, este relato también demuestra que, aunque se recurre a los mismos tópicos, se cambia y se incursiona en la forma narrativa en que se emplean para alcanzar la perfección, un rasgo definitorio en la obra de Ednodio Quintero. Tal como se aprecia, "Carta de relación" establece, de forma innovadora en la producción cuentística del autor hasta ahora

analizada, el juego ficcional con el lector a través de una estructura epistolar. En esta incluye recursos narratológicos como la figura del narratario, la analepsis y las pausas descriptivas que brindan más realismo e intensidad al efecto de la historia.

Dos cuentos primordialmente fantásticos publicados en *El corazón ajeno* (2000) son "El otro tigre" y "Un rostro en la penumbra". Ambos plantean un espacio rural y una estructura dividida en cuatro partes marcadas con números romanos, lo cual se corresponde con la pulsión novelística. Esta organización se comienza a emplear a partir de estos dos relatos que contienen una estructura más o menos similar en el desarrollo de la historia. Para establecer similitudes y diferencias entre estos cuentos y los analizados anteriormente se necesita hacer un estudio individual de cada uno de ellos.

"El otro tigre" comienza con el planteamiento de una situación y un conflicto entre los personajes centrales de la historia: Braulio, Eugenia y el protagonista que también es el narrador homodiegético. La presencia de un tigre en las tierras de Braulio ocasiona que este le pida ayuda al narrador para cazarlo; él acepta. Sin embargo, sus verdaderas intenciones no son ayudar con el tigre sino acercarse a Eugenia, la esposa de Braulio, con quien ya tuvo varios encuentros amorosos. Con una analepsis, el lector se entera de los amoríos de Eugenia con el protagonista antes de su matrimonio: "era una mulata bellísima, que dos años atrás, en estos mismos cafetales —de los cuales ahora intento escapar como si huyera de un mal sueño—, me inició en las artes para mí desconocidas de la sensualidad" (Quintero, 2017, p. 356).

De igual forma, en esta primera parte el narrador manifiesta su desconfianza hacia Braulio y lo mucho que teme que todo el asunto del tigre sea una trampa. Planteado el conflicto entre los personajes principales y el espacio rural en el que se desarrollan los hechos, comienza la segunda parte del relato. Ocurre el desarrollo de los hechos, el narrador acepta ser un buen amigo y cazar al animal pero, a la vez, admite que, sin Braulio, Eugenia podría ser suya: "Breve como un celaje, un deseo maligno cruza mi mente: si Braulio no existiera, yo podría volver a poseer ese cuerpo relleno de miel, que tantas veces vi relumbrar en la oscuridad" (Quintero, 2017, p. 358).

La segunda parte también incluye la duda sobre la verdadera naturaleza de Eugenia, la figura femenina central, a la cual se le atribuyen características de hechicera, un rasgo típico de la narrativa ednodiana: "Alguien, una vez, como al desgaire, sabiendo que yo la escuchaba, sugirió que Eugenia, esa africana, —dijo—, tenía todas las características y atributos de una

hechicera" (Quintero, 2017, p. 360). La tercera parte marca el punto de giro cuando, luego de separarse por parejas en la encrucijada del camino, finalmente, el protagonista caza al tigre que asecha en las tierras de Braulio: "El tigre había quedado hundido a medias en el agua, la noble cabeza recostada a una piedra" (Quintero, 2017, p. 363).

Con el animal muerto, el peligro se acaba y toman la decisión de cortarle la cabeza al animal para poder transportarlo sin ayuda de los otros: "Jacob interrumpe mis cavilaciones: un movimiento rasante de su índice sobre su propio cuello sugiere que al tigre hay que cortarle la cabeza. Que luego guardaremos en el costal de fibra —que Jacob acaba de sacar de la mochila" (Quintero, 2017, p. 364). El texto llega a su final en el cuarto apartado donde se concluye con un efecto fantástico sorpresivo. El narrador llega de vuelta a la casa de Eugenia pero Braulio, al que no vieron en todo el camino, no ha llegado todavía. Su compañero en la expedición, Andrés llega a la casa asustado diciendo que su patrón "se me desapareció. Delante de mis narices, como si se lo hubiera tragado la tierra" (Quintero, 2017, p. 366).

Eugenia, Jacob y el protagonista le informan a Andrés que el tigre ya está muerto y tienen su cabeza en la lona. Este no se lo cree así que decide confirmarlo viendo por sí mismo el contenido del saco: "Lanza un alarido de espanto y suelta el costal como si hubiera visto en su interior un nido de serpientes. Y a la luz cenicienta del anochecer, la cabeza de Braulio rueda sobre las baldosas del piso" (Quintero, 2017, p. 368). Así termina el relato que contiene elementos frecuentes en la narrativa de Quintero: la presencia femenina conflictiva ligada a eventos mágicos y sobrenaturales, el espacio rural que ambienta los hechos y la violencia exacerbada, todos empleados en una nueva estructura narrativa.

La misma división en cuatro partes, empleada con las mismas funciones, está presente en "Un rostro en la penumbra". El primer apartado cumple con el planteamiento del conflicto central del narrador homodiegético, un hombre de cincuenta y tantos años que está perdido en las montañas. Este necesita encontrar un refugio antes de que caiga la noche, vislumbra una cabaña a lo lejos e intenta llegar a ella. El protagonista aclara que no recuerda nada sobre su pasado: "¿Qué hacía yo danzando como una marioneta en aquel paisaje de pesadilla? De verdad no lo sabía, lo puedo jurar. Lo había olvidado, seguro que sí" (Quintero, 2017, p. 369).

El segundo apartado corresponde al desenlace de la historia en la cual el protagonista narra su estadía en el recinto de la montaña y los dos sueños confusos que tiene. A mitad de noche se percata de la presencia de alguien más en la cabaña, que duerme a su lado. Luego de

varias reflexiones se convence de que "el ser que reposa en esa cama próxima a la ventana me ha estado aguardando desde siempre; el único propósito de su existencia ha sido el de esperar mi llegada, y mañana, al despertar me revelará un secreto" (Quintero, 2017, p. 375). Tras este desenlace comienza el tercer apartado o punto clímax, cuando el hombre despierta a la mañana siguiente y descubre que su acompañante misterioso ha huido.

El protagonista sale, observa el paisaje, por donde se fue su compañero incógnito y recuerda que él, en su pasado, ya había estado en esa cabaña: "supe con absoluta certeza que aquel paisaje me resultaba familiar: yo había estado allí treinta y tantos años atrás" (Quintero, 2017, p. 377). De igual forma, recuerda quién es: "También supe quién era yo, nombre, profesión, estado civil, señales particulares, carné de identidad. Y, como ya se lo habrán imaginado, sufrí una profunda desilusión" (Quintero, 2017, p. 377), sin embargo, nunca aclara su identidad.

De esta manera, da inicio a la cuarta y última parte en la cual se recurre a la analepsis para explicar el vínculo que une al hombre con el acompañante incógnito y la edificación en la montaña. En esta historia retrospectiva surge el efecto fantástico, el lector comprende que en el pasado, cuando era joven, el protagonista encontró esa misma cabaña. Decidido a pasar la noche en ella, luego de tener sueños extraños, descubre que a su lado dormía un hombre envejecido con sus mismas facciones, esto le causó tal terror que salió corriendo. Lo sobrenatural reside en la ruptura del tiempo y el espacio que se da al generarse el encuentro con el Yo del pasado.

La presencia del doble con el cual se encuentra la voz narrativa es uno de los temas más característicos del género fantástico. En el texto, la figura del otro Yo se manifiesta en una versión envejecida lo que permite establecer cierta conexión entre esta historia con "El regreso", analizado en la primera etapa de Ednodio Quintero. Sin embargo, en el caso particular de "Un rostro en la penumbra" no se genera un enfrentamiento violento entre el hombre con su doble, sino que se utiliza para sugerir la permeabilidad entre los planos de lo onírico y la vigilia: el encuentro entre los dos se lleva a cabo en medio de sueños confusos y extraños que son descritos con bastante detalle. La constante contaminación entre ambos estadios, el sueño y la vigilia, es un tópico frecuente en la obra del autor, tal como se apreció anteriormente en otros cuentos como "Laura y el arlequín", "Caza", "Cacería" y "El personaje".

Además, esta estructura narrativa está configurado como un juego de circularidad infinito al que está sometido el protagonista: toda la narración sugiere que el hombre está atrapado en un

laberinto de tiempo y espacio fragmentados. Está condenado a olvidar su identidad y los eventos sucedidos en la cabaña durante su juventud, los cuales volverá a vivir una y otra vez en un tiempo bucle infinito. Esta ruptura es una trasgresión de las leyes que rigen la realidad, lo que intensifica lo fantástico. A pesar de implementar una organización dividida en cuatro partes, cada una de ellas está interconectada en función de la coherencia, la cohesión y el efecto que se alcanza al final.

En "Un rostro en la penumbra" y "El otro tigre", Quintero implementa una nueva estructura dividida en cuatro partes para narrar un hecho fantástico. En ambos se observan elementos típicos de su cuentística como el narrador homodiegético en primera persona, el espacio rural, el tópico de la violencia, la figura de la mujer como detonante del conflicto en "El otro Tigre" y/o el problema del tiempo como eje central. Estos se emplearon en cuatro partes marcadas que funcionan como planteamiento del conflicto, el desarrollo, el clímax y el final o conclusión. Esta organización coquetea con las formas de la novela por su extensión y las descripciones y reflexiones subjetivas por parte de los protagonistas. Sin embargo, se mantienen, a la vez, las características esenciales para que se genere un cuento, tales como la sorpresa final, la ambigüedad o las pistas que brinda el narrador, la ruptura con las leyes naturales y, sobre todo, la circularidad de la historia.

A pesar de que Quintero utiliza la estructura fragmentaria en los dos casos anteriores, no significa que adoptará dicha división como metodología inmutable en su escritura. La búsqueda por la perfección narrativa continúa en una insistente obsesión por hallar nuevas formas de generar el efecto fantástico; tal es el caso de "Nocturno", publicado en *El corazón ajeno* (2000). En el texto no hay una división señalada como "Un rostro en la penumbra" y "El otro tigre", por el contrario, es una narración continua sin espacios ni guiones para los diálogos. La historia versa sobre el regreso del protagonista a su casa de la infancia en las montañas luego de haber pasado siete años en el extranjero. El ambiente rural vuelve a tener una presencia significativa, se retoma, nuevamente, la Comarca Ednodiana.

Establecida esta casa en las montañas como el ambiente donde ocurrirán los hechos, el narrador homodiegético, masculino, redactado en primera persona, contextualiza al lector sobre quién es y qué sucedió en su vida antes de haber dejado su hogar. La introducción del relato vislumbra, desde las primeras opiniones del protagonista, los dos grandes enigmas que darán paso a los eventos sobrenaturales de la historia: el misterio de Matilda y la relación de la voz

narrativa con su perro. Al inicio, las descripciones naturalistas distraen la atención del lector de esas pequeñas pistas que previenen la presencia de algo inquietante: "¿Aún permaneces soltero?, ten cuidado que ya te acercas a los treinta. ¿Qué cara pondría si le dijera la verdad?" (Quintero, 2017, p. 382). El enigma se anuncia de forma indirecta, lo que genera expectativa en quien lee y un exitoso planteamiento de la intriga.

La narración ocurre desde el presente del protagonista, siete años después de su partida. Se plantea el primer gran enigma del cuento, la relación con la mascota: "Escucho el ladrido lejano de un perro, y en mi memoria, asentada en una retícula orgánica recubierta por capas de sílice y mucílago, un eco le responde. Es el joven Bandido ladrándole a su sombra" (Quintero, 2017, p. 383). En estos párrafos preliminares no pareciera, entonces, haber mayor inquietud aunque desde el subtexto ya se vislumbre cierto suspenso. El protagonista contextualiza al lector con respecto a Bandido a través de una amplia analepsis: "El día que trajeron al cachorro caía uno de esos aguaceros de fin de mundo. (…) Lo envolví en una manta y lo estuve acunando como si se tratara de un bebé" (Quintero, 2017, p. 383).

Los vínculos entre el hombre y su mascota son descritos con bastante detalle e incluso resultan más significativos para la voz narrativa y para los hechos del desenlace que la relación con el padre: "aquel espacio mítico y privilegiado no se me aparecía como "la casa paterna", sino que adquiría una dimensión quizá más limitada, no menos importante para mí: "la casa del perro" (Quintero, 2017, p. 385). Queda establecida la lealtad que los une y el sentimiento de pertenencia que hay hacia el caserón. La narración analéptica ocurre mientras el hombre se acerca cada vez más a la puerta. Constantemente recurre a descripciones detalladas sobre los rasgos que resaltan en el animal, características que podrían definir a un ser humano lo que contribuye a generar lo inquietante y extraño de la narración.

Una vez introducida con minuciosidad la relación entre el protagonista y el canino, se prosigue a narrar la experiencia amorosa con la figura femenina. El protagonista relata cómo la conoció luego de viajar a su cabaña en un lugar apartado. Matilda se presenta ante el lector como la comadre del padre, una vieja conocida. Sin embargo, la mujer que conoce es bella, joven y con un encanto irresistible, motivo por el cual se da la hipótesis de que la muchacha es en realidad la nieta de esa antigua amiga. La voz narrativa explica cómo el deseo lo invadió en el instante en que sus ojos se encontraron, su devoción por ella era incontrolable así que pactaron su primer encuentro:

> Me citó, «mañana al caer el sol», en una cabaña abandonada, a media legua de mi casa, ubicada en un lugar que, extrañamente, yo desconocía por completo. No te preocupes, afirmó con seguridad, el perro conoce el camino, él te guiará. Me dio algunas instrucciones, que incrementaron mi excitación. Debería bañarme en el río, en un pozo oculto entre los árboles, una cuadra arriba del puente de piedra. Es necesario que aproveches los últimos rescoldos del atardecer. Luego, siguiendo a Bandido a través de un sendero que solo él me sabría mostrar, llegaría a la cabaña… (Quintero, 2017, p.389)

El carácter litúrgico que rodea a la figura femenina está presente a lo largo de la historia. Los encuentros pasionales sucedían solo si el protagonista cumplía cada uno de los pasos descritos por Matilda. En ellos se observan varios rasgos que resultan inquietantes y comienzan a coquetear con la intención de quebrar las leyes de lo conocido. Primero resalta la hora del encuentro, justo cuando cae el sol, de esta forma el hombre jamás vio la cara y el cuerpo de su compañera durante las relaciones sexuales. El lugar de la cabaña desconocido para él también resulta alarmante, una sensación extraña que solo aumenta cuando se aclara que Bandido, su fiel compañero, lo guiará hasta ella. Por último, la obligación de darse un baño en un pozo antes de ir al encuentro.

Cada uno de los pasos a seguir cumple con un carácter ritual del acto amoroso impuesto por la intrigante figura femenina de la historia. Los encuentros sexuales entre la voz narrativa y Matilda son descritos como un desborde de pasión y ensoñación inimaginable: “Aquel novedoso entretenimiento nocturno, que más parecía un ejercicio de ficción, colmaba las más exigentes y alocadas expectativas, rosaba los límites de lo real” (Quintero, 2017, p. 390). La trasgresión de lo conocido es impuesta por los encuentros nocturnos, de forma sutil pero directa el autor juega con la permeabilidad entre los planos de la realidad y la ficción. El punto de encuentro entre ambos estadios se da, principalmente, por la figura femenina enigmática que, desde el inicio, se presenta como un personaje inquietante rodeado de algo ajeno e inexplicable.

El protagonista se consagra al culto amoroso de Matilda, se declara como su fiel servidor, su devoción es absoluta, lo que reafirma el carácter litúrgico de su relación. Sin embargo, la magia acaba cuando el hombre intenta hablarle una noche durante las relaciones sexuales para comentarle sobre su beca en el exterior. Al día siguiente, cuando se está bañando en el pozo antes del encuentro se desata un repentino aguacero. Aunque pretende buscar la cabaña sus intentos son en vanos, la construcción desapareció, lo que desencadena el pensamiento de que

quizás ese sitio jamás existió. No puede ir a buscarla porque le fue advertido que nunca debía hacerlo, un hecho que reafirma, nuevamente, el talante ritualista: "Si alguna vez me necesitas, advirtió, llámame tres veces, en voz alta, a campo raso y en la oscuridad. No importa donde me encuentre, acudiré a tu llamada, puedes darlo por seguro" (Quintero, 2017, p. 393-394).

El enigma de la historia aumenta hasta alcanzar su punto clímax cuando el hombre llega finalmente a la casa luego de recordar su historia con Matilda. En el camino se encuentra con su fiel compañero: "Allí viene Bandido, seguramente ha olisqueado mi presencia en el aire (...) Y sus ojos húmedos y enrojecidos expresan sentimientos que trascienden la alegría animal para inscribirse en la dimensión de lo humano" (Quintero, 2017, p. 395). Los elementos potenciadores de la sorpresa final surten efecto, los cabos sueltos se atan a través de una conversación con su padre: "Matilda no dejó ninguna descendencia, era hora, creo que Dios la castigó por sus prácticas de brujería (…) Eso quería decirte (…) Dos o tres semanas atrás, Matilda entregó su alma al creador" (Quintero, 2017, p. 394- 395).

Ednodio Quintero vuelve a implementar la figura femenina como el elemento que desencadena lo fantástico. La mujer desde el inicio está inscrita en el ámbito de lo sobrenatural por su apariencia juvenil a pesar de tener muchos años conociendo al padre, los rituales que le impone al protagonista y lo inexplicable de la atracción que ejerce en los hombres. Sin embargo, su relación con la brujería, lo extraño y lo inquietante no se manifiesta de forma directa sino hasta el final. Además de confirmar lo que ya el lector sospechaba, el autor culmina la historia con un hecho más inquietante e inesperado: "Como ves −continúa mi padre− estamos completos. Solo falta Bandido. No quise avisarte por carta, es mejor ignorar ciertas cosas. La semana siguiente a tu partida desapareció y lo encontraron muerto cinco días después" (Quintero, 2017, p. 396).

Los dos grandes enigmas del cuento, Matilda y Bandido, establecen una ruptura con las leyes naturales. Por un lado está la figura femenina relacionada con la brujería, los poderes sobrenaturales y el carácter ritual de las relaciones sexuales. Por otro lado, está el perro a quien vio y saludó en la puerta de su casa para enterarse, segundos después, de su muerte. Las reglas que rigen el funcionamiento de lo conocido se quiebran a través de estos dos elementos. A pesar de que ambos se plantean con cierta intriga desde el inicio, no se desencadena su efecto sino hasta el desenlace en el cual ya queda establecida de forma directa la ruptura. Así, pues, es en las últimas líneas cuando se manifiesta lo fantástico con la aclaración sobre el oficio de Matilda, la

verdad sobre su descendencia y la revelación de la muerte del perro el cual fue descrito con cualidades casi humanas desde el comienzo.

Finalmente, para concluir con el análisis de esta segunda etapa de producción, están los seis relatos que se publicaron bajo el título de "Últimas historias". Con este apartado, el autor manifestó su decisión de cerrar su práctica cuentística, renunciar a la ficción breve y dedicar del todo su energía creativa a explorar los formatos ficcionales de mayor extensión y complejidad (Pacheco, 2013, pp. 7-14). Dentro de estos seis textos, es factible analizar "Ojos de serpiente" y "Un cuervo".

En "Ojos de serpiente", Ednodio Quintero recurre nuevamente al espacio rural, cotidiano y campesino que se construye a través de descripciones realistas. La rutina insípida de este pueblo se acaba con la llegada de un circo lleno de entretenimiento, colores y actos impresionantes. El narrador homodiegético en primera persona, del cual ya el autor se apropió, manifiesta su interés por adquirir la serpiente del acto del domador de bestias, para ello debe recurrir al asesinato: "Ser dueño de ese soberbio animal exige la muerte del domador. Sin embargo, para atenuar las consecuencias del acto definitivo que me dispongo a emprender, no debo pensar en un crimen sino en un sacrificio" (Quintero, 2017, p.443).

A través de la insinuación de los hechos como parte de un sueño, lo que implica la inclusión del mundo onírico en el desarrollo de las acciones, el protagonista lleva a cabo su plan: "Como en la lógica que gobierna los sueños, el plan se cumplió a la perfección. Mientras hundía el fiero puñal en aquel montón de trapos sucios tendidos en el camastro, sentía que me estaba deslizando por un tobogán" (Quintero, 2017, p. 446). Sin embargo, el clímax de la historia se da cuando, al intentar liberar la serpiente, sus ojos de inteligencia lo hacen acobardarse.

Luego de varias reflexiones subjetivas en las cuales el protagonista teme ser descubierto, finge inocencia y se atreve a preguntar por lo sucedido en el circo la noche anterior que ha causado furor en el pueblo. De esta forma, se desencadena el efecto fantástico cuando le contesta que alguien mató a la serpiente del circo. Incrédulo, pues él había apuñalado al domador y no al animal, el protagonista pregunta por el culebrero para que en las líneas finales se concluya con la afirmación: "el tipo está vuelto una furia, echa espuma por la boca y grita como un condenado. Han tenido que amarrarlo con una soga. Yo creo, aquí entre nos, que el pobre diablo enloqueció" (Quintero, 2017, p. 448).

En este cuento está presente el espacio rural donde se conjuga la violencia descarnada con el efecto sobrenatural. En un lugar cotidiano, aburrido, verosímil como lo es un pueblo, llega un circo que genera el conflicto central del protagonista que es, a la vez, el narrador homodiegético. El asesinato del domador del circo, un hecho natural, se convierte en un evento fantástico cuando, al día siguiente, al narrador se le informa que alguien mató a la serpiente del culebrero, razón por la cual enloqueció. Se incluyen descripciones y reflexiones detalladas, características de la pulsión novelística de Ednodio Quintero.

En "Últimas historias" también está presente el relato "Una pelea con el demonio". Al igual que en el caso de "Orfeo", lo sobrenatural queda establecido desde el título, el cual establece la presencia de estos seres malignos como eje central de la historia. A diferencia de las últimas obras analizadas, este texto retoma la extensión brevísima, dos páginas, para contar el enfrentamiento entre un hombre y una criatura maligna y prodigiosa cuya naturaleza se escapa a toda explicación racional:

> Es sabido que el demonio suele adoptar múltiples máscaras para confundirnos. Y que elige para poner en práctica sus solapadas intenciones algún momento nuestro de debilidad. No es de extrañar entonces que aquel demonio, confiado en engañarme, se revistiera con los atributos de una mujer. El maldito sabía que esa era mi debilidad… (Quintero, 2017, p. 455)

Lo interesante de este relato es cómo Ednodio Quintero unifica uno de los temas clásicos de lo fantástico, la presencia del demonio, con su modo característico para conducir al miedo metafísico: la figura femenina. En este cuento, ambos elementos se conjugan en un nuevo planteamiento. El autor expone, de forma concreta y directa, su visión acerca de la mujer como la debilidad de los hombres, la causante de su fatalidad, su desgracia y el enfrentamiento violento ineludible que supone su presencia.

Desde el inicio, el protagonista que, nuevamente, es un narrador homodiegético y masculino, confunde al lector con respecto a la naturaleza de los eventos que sucederán en la habitación: "Yo yacía desnudo y afiebrado bajo una sábana liviana de algodón. Acababa de tomar una ducha dilatada y refrescante, y flotaba en esa zona ambigua entre la vigilia y el sueño" (Quintero, 2017, p. 455). Es comprensible, entonces, que quien lea suponga y asuma que el enfrentamiento con la criatura maligna es el resultado de alucinaciones causadas por el estado débil de quien habla, el cual se declara febril.

A diferencia de otros relatos en los que sí se establece una ruptura entre la realidad y el sueño, en este texto se invalida la permeabilidad entre ambos planos por las afirmaciones propias del protagonista: "Quizá el único error del Maligno consistía en creer que me encontraba dormido y que su presencia en mi intimidad podía tomarla yo como el episodio de algún sueño grato (…) Pero aunque un tanto debilitado y aturdido por la fiebre, yo estaba despierto" (Quintero, 2017, p. 455). El típico mecanismo de Quintero para establecer una permeabilidad entre ambos estadios parece invalidado, lo que implica que tanto el protagonista como el lector asumen como verdadero el enfrentamiento que se avecina.

La presencia sobrenatural adquiere la apariencia de una mujer para engañar al protagonista, recordemos, conoce a fondo sus debilidades y sabe qué le causa placer. De hecho, es imposible que el Maligno logre engañarlo, precisamente, porque no se encuentra dormido como para considerar su presencia parte de un sueño grato. Por ende, el encuentro violento entre ambos es inevitable: "Hinqué mis dientes en aquel pedazo de carne viva semejante a una alimaña y lo trituré. El dedo tenía una consistencia fungosa, como de rama hueca, y fue tal mi furia que de una sola tarascada se lo arranqué" (Quintero, 2017, p. 456).

Las descripciones de la anatomía de esa extraña criatura escapan a la lógica natural que rige el entorno, lo que resulta inquietante y contribuye a fortalecer el enigma. Después de luchar por su cuerpo y su voz, lo único que le queda a la voz narrativa por defender, la criatura se reduce a un bulto entre las sábanas que disminuye de tamaño. El efecto se desata cuando el hombre decide no fiarse de las apariencias y asegurarse de que ese demonio con forma de mujer no volverá a arremeter contra él:

> Afiné entonces la mirada y ahí estaban los restos del dedo, al menos eso suponía yo. Pedazos parecidos a conchas de maní, pequeñas lascas como cortezas de un árbol podrido, hilachas aún empapadas con mi saliva, escamas tumefactas de un pez que nunca vio la luz. Y aquella uña barnizada de añil… (Quintero, 2017, p. 457)

Lo fantástico reside en este encuentro entre un demonio y un hombre. Luego del enfrentamiento, el protagonista continúa con su día: "Iré hasta el centro caminando y me tomaré un café. Esta noche dormiré en un hotel" (Quintero, 2017, p. 457). El relato, a diferencia de otros cuentos con la misma temática como "Orfeo", no establece una permeabilidad entre los planos de la vigilia y lo onírico. Se establece que no hay ninguna trasgresión en cuanto a esos dos

estadios. Lo sobrenatural reside en ese encuentro violento con la criatura inquietante que en el desenlace se evapora. El demonio siempre adquiere una forma seductora, familiar y, según Quintero, femenina para tentar al hombre en los momentos de debilidad, lo cual desencadena el miedo metafísico en el lector.

"Una pelea con el demonio" muestra cómo Quintero mezcla, con su propio estilo, el tema clásico con su obsesión por la figura femenina como la causante de la ruptura con la lógica racional. A diferencia de "Orfeo", el texto es más breve, conciso y sin tantas descripciones metafóricas. Esta reducción en la extensión del relato ocurre también en "Un cuervo". Aquí la ruptura con las leyes naturales se da desde el inicio: el narrado homodiegético y protagonista de la historia cuenta cómo es estar enterrado después de muerto:

> Yo yacía en el fondo de mi ataúd, enfundado en mi mortaja de lino enchumbada de sangre, semen y sudor. Aunque hacía ya mucho tiempo que estaba muerto, permanecía atento a los ruidos estridentes del exterior y al silencio, y aquí sí que cabe la palabra sepulcral, de mi corazón. Mi corazón de pedernal que se había cansado de latir… (Quintero, 2017, p. 463)

Todo el cuento es la narración de un cadáver atormentado por un cuervo que picotea la madera de su ataúd. A pesar de que la historia se desarrolla en tres párrafos, el efecto fantástico se establece desde la primera línea, puesto que se manifiestan las reacciones de un difunto ante las circunstancias en las que se encuentra su sepulcro. Lo sobrenatural radica en brindarle la capacidad de reaccionar, sentir y estar consciente a un muerto, el cual manifiesta su deseo de tomar acciones para cambiar su realidad, lo que resulta inquietante para el lector. La frontera entre el mundo de los vivos y los muertos se trasgrede.

Luego de realizar el análisis en la estructura narrativa de los cuentos anteriores es prudente puntualizar ciertos rasgos que caracterizan la segunda etapa de producción de Ednodio Quintero. Se observó la pulsión novelística del autor, expresada en la extensión del relato, las largas reflexiones subjetivas y las descripciones detalladas de eventos, sueños, impresiones y recuerdos. A pesar de este coqueteo con la novela, el escritor venezolano mantiene las características esenciales del cuento, el impulso centrípeto del género, la economía de los recursos y el uso de estrategias que potencian el efecto final. De igual manera, destaca la estructura condensada, la sorpresa contundente en los últimos párrafos, el planteamiento de un

conflicto, un desenlace, un clímax y un cierre y/o conclusión, y el correcto manejo de la intriga que se elabora a partir del enigma central.

En cuanto a lo fantástico se apreció cómo Quintero adapta los temas frecuentes del género a su propio estilo, obsesiones e intereses. Se identificaron elementos recurrentes como el espacio rural cotidiano en el que irrumpe el evento sobrenatural, la permeabilidad entre los planos de la vigilia-onírico, realidad-ficción y la presencia de una figura femenina que detona lo extraño. De igual forma, se mantiene el uso del género para plantear reflexiones en torno a la sexualidad, la ficción, el destino del hombre y la figura femenina. En un nivel narratológico se observó cómo el narrador se caracteriza por ser homodiegético y protagonista, predominantemente masculino. También se apreció cómo en algunos casos se usa la analepsis como estrategia para distraer la atención de lo sobrenatural o generarlo, al igual que el uso de una estructura fragmentada como muestra de la constante búsqueda de Quintero por alcanzar la perfección narrativa.

La primera y segunda etapa en la cuentística de Ednodio Quintero le demuestran al lector la evolución de uno de los autores más importantes en el panorama literario venezolano. El empleo de lo fantástico se mantiene en los dos momentos de producción, aunque presente ciertas variantes en su uso, ejecución y propósito. En un principio, se utiliza el género para demostrar cómo a través de un micro relato es posible trasgredir el proceso lógico-racional que rige y explica el funcionamiento del entorno. La ambigüedad, la brevedad y la estructura limitada de los relatos se implementan en pro de generar el miedo metafísico, el cual se logra, además, por la permeabilización entre los diferentes planos (vigilia-onírico, realidad-ficción). La ruptura con lo conocido se establece de forma concisa por un quiebre directo con la continuidad del espacio-tiempo o por la exageración inquietante de referentes rurales.

El entorno agrario se mantiene en la segunda etapa de producción como medio en el cual irrumpe lo sobrenatural, a pesar de que ciertos cuentos están ambientados en la ciudad. De igual forma, se mejora la manera de permeabilizar los diferentes planos para generar el miedo metafísico, la ruptura del tiempo y el espacio y el uso del género para plantear reflexiones en torno a la ficción y la sexualidad. Tal como se apreció, en el segundo momento de producción, lo fantástico funciona a través de una figura femenina que está presente en la mayoría de los cuentos analizados. El empleo de la mujer como el elemento que desencadena lo sobrenatural es

un rasgo nuevo que se implementa mientras se perfeccionan y mejoran los otros elementos que caracterizan la escritura fantástica del autor.

La estructura narrativa de Ednodio Quintero está en íntima relación con el efecto sobrenatural. La lectura de los relatos de la primera etapa de producción se caracteriza por ser directa, rápida y breve. Los micro relatos dan paso a historias de dos páginas de extensión que mantienen la clásica estructura tripartita (inicio, desarrollo, cierre), la ambigüedad del lenguaje, la redacción condensada y el efecto fantástico que se revela en las líneas finales. El narrador es homodiegético y sus palabras cuentan la historia de manera progresiva sin saltos narrativos ni pausas extensas de descripción. El lector no tiene oportunidad de perder la secuencia de los eventos gracias a la brevedad y, aun así, la ambigüedad del lenguaje, el manejo de la intriga y el magistral uso de las estrategias narrativas causan un efecto contundente e inesperado.

Sin embargo, gracias a la tendencia de Quintero de perfeccionar su cuentística la estructura en sus textos presenta ciertas variaciones en la segunda etapa. El cambio más significativo es el aumento drástico en la extensión: se pasa de microcuentos de cuatro líneas a textos de seis páginas; una muestra de la pulsión novelística que caracteriza este período. Hay un aumento notorio en las pausas descriptivas, el uso recurrente de metáforas con referentes rurales que se mantienen y se implementan más recursos narrativos como la figura del narratario, la analepsis o el formato epistolar. El narrador se mantiene homodiegético, en primera persona, masculino, su función es conducir el avance de la historia de forma tal que el efecto fantástico quede diluido o inmerso en sus pausas descriptivas, saltos narrativos o metáforas.

Algunos cuentos están divididos por partes que simulan los capítulos de una novela. Sin embargo, hay otros textos que son bastante breves o están configurados por una única narración sin fragmentos ni pausas. La lectura en esta segunda fase es más densa que la primera, el lector se enfrenta a una escritura más elaborada con estrategias que pueden distraer o dificultar la evidencia de lo fantástico. El efecto sobrenatural en algunos casos se mantiene al final del texto como en los microcuentos, sin embargo eso no niega la existencia de algunos escritos que plantean lo antinatural desde las primeras palabras. A pesar de estos cambios, los relatos mantienen los elementos esenciales del cuento: el impulso centrípeto, la relativa brevedad, el manejo correcto de la intriga para plantear exitosamente un enigma y, sobre todo, el efecto o la sorpresa final.

Ambas etapas presentan una constante en cuanto a sus temas. Durante el primer período se observó cómo el ambiente rural predominaba y era esencial para el desarrollo del contenido, la violencia en el campo está dirigida en la mayoría de los relatos hacia un enfrentamiento con la muerte o, en su efecto, el deceso por causa de un encuentro sangriento. A pesar de que también se tratan otros tópicos como el pacto con el demonio, los sueños, el sexo (en una menor medida), la soledad, el límite entre la ficción y la realidad; la violencia rural que conduce a la muerte o el enfrentamiento con esta última predomina y caracteriza la primera etapa. Gran parte de los escritos muestran la preocupación de Ednodio Quintero por la existencia y sus límites luego de experimentar la violencia y la fatalidad.

En el segundo período, este tópico predominante se mantiene pero se comienza a desarrollar a través de las relaciones amorosas con la mujer. Es decir, la violencia es preponderante en los relatos pero ya el enfrentamiento no se da tanto en un espacio rural sino que surge por causa del encuentro sexual. Se continúa el desarrollo de los otros temas como el de los sueños que es frecuente en toda la narrativa de Ednodio Quintero, la vida después de la muerte, el doble, los límites de la ficción y la realidad. Prevalece el sexo relacionado con la violencia o el combate contra una figura femenina que desencadena la fatalidad. Ante tal perspectiva, se aprecia cómo la preocupación del autor por reflexionar en torno al erotismo, la muerte, la violencia y la mujer está presente en las dos etapas de su producción. Tales tópicos se repiten como obsesiones de Quintero quien experimenta, a través del lenguaje y las estrategias narrativas, nuevas formas para desarrollarlos.

Igualmente, destaca la forma magistral del autor por darle un tratamiento fantástico a temas generales como el amor, el erotismo, el sexo, la violencia, etc. Es decir, se utilizan tópicos y/o elementos sobrenaturales como el doble, la trasgresión de lo onírico en la vigilia, los demonios, el objeto inanimado que cobra vida y el pacto con el diablo para establecer reflexiones en torno a la sexualidad, las relaciones homosexuales, la violencia desaforada del campo, los fetiches, la existencia después de la muerte, la figura femenina como objeto de placer, hechicera o *femme fatale*, la continuidad del tiempo y la fatalidad del destino que marca la vida. Los contenidos generales se fusionan exitosamente con los temas fantásticos; sin el elemento sobrenatural en la historia no es posible abordar las cuestiones del amor, lo erótico, la violencia, la soledad, etc.

La narrativa de Ednodio Quintero presenta muchos cambios, variaciones, procesos de perfeccionamiento. Las dos etapas de su producción difieren por su obsesión en mejorar a través de la exploración otras alternativas narrativas. Sin embargo, ambas tienen un gran punto de encuentro, una conexión innegable y el elemento en común que más destaca: lo fantástico. El cómo se emplea, el uso que se le da, los instrumentos que se introducen para generarlo y la razón por la cual se ejecuta para reflexionar sobre la existencia, la muerte, el sexo, la violencia y la fatalidad en su destino es el mismo a pesar de las variantes que existen en la estructura y estrategias discursivas en los cuentos. El efecto fantástico se mantiene y se mejora como sello característico de su cuentística.

IV. Conclusiones

El cuento es un género literario único y con un gran caleidoscopio de características, definiciones y variaciones. La estructura de dicha narrativa presenta al autor muchas posibilidades. Sin embargo, hay dos rasgos imprescindibles: la brevedad y el efecto. Toda la organización en el cuento se supedita a una extensión limitada que conduce al lector a experimentar una impresión contundente. Para ello, el escritor emplea una serie de recursos (personajes, narrador, líneas de acción, espacio-tiempo de la historia, atmósfera, etc.) que, en conjunto con los elementos intensificadores de la intriga y la sorpresa, componen la estructura interna del relato. Lo que varía es la forma que tiene cada autor para configurar y usar estas herramientas

Dichas características convierten al género en uno de los formatos más aptos para ejecutar lo fantástico. Lo sobrenatural no se limita a una presencia antinatural y extraña. Tampoco se reduce a un compendio de hechos extravagantes que conviven con lo normal. El propósito de estos relatos va más allá: generar una ruptura con los preceptos que explican el entorno para causar en el lector una sensación de inquietud, miedo y angustia. Plantear un ambiente familiar para luego dudar de él con una presencia extraña, no explicada, causa el miedo metafísico, uno de los rasgos característicos del efecto fantástico. El formato breve, al igual que la necesidad de una impresión final, brindan una estructura idónea para que dicha sensación sea eficaz.

Lo fantástico se introdujo en América Latina gracias a la influencia del romanticismo, durante un período en el cual las luchas por la libertad, la exaltación a la razón y a la autonomía estaban en boga. En el caso de Venezuela, la mayoría de los críticos establecen el inicio de la corriente sobrenatural con Julio Garmendia y su libro de cuentos *La tienda de muñecos* (1927). No obstante, Sandoval demuestra cómo, antes de este autor, ya se empleaban rasgos fantásticos en la literatura del país.

A pesar de lo dicho, debido a la escasez de escritores venezolanos que se dediquen a lo fantástico como tópico principal, resalta la forma en la que Quintero se apropia de lo extraño para exponer su visión de mundo, sus obsesiones, sus temas recurrentes y sus intereses. Su producción literaria breve, analizada como una unidad completa que gira en torno a la estética de lo antinatural, muestra la riqueza, la transformación y el crecimiento de uno de los mejores narradores de Venezuela. Desde los primeros microrelatos, con tan solo cuatro líneas de

extensión, Quintero manifiesta su maestría para desencadenar el efecto requerido por el género además de llevar al extremo la brevedad que lo caracteriza. Con sus primeras historias cortísimas se da el inicio de la experimentación por ver cómo lograr lo fantástico.

Esta primera etapa es la más analizada por la crítica, la cual ha estudiado una serie de obsesiones temáticas que caracterizan el mundo del escritor. La comarca de Ednodio Quintero es famosa por la violencia rural desenfrenada, el tópico del sexo que se vuelve recurrente, la muerte con la cual suele haber un enfrentamiento y, no menos importante, la importancia de lo onírico en el desarrollo de las acciones. Desde sus primeros textos, Quintero demuestra un gran talento y, además, practica en sus obras una constante labor de reescritura para alcanzar mayor perfección y exactitud. Más allá de una poética de las variaciones, Ednodio Quintero desde el inicio mostró su genio para elaborar lo fantástico como tópico central y su disposición para experimentar y mejorar como escritor.

Su evolución, crecimiento y perfeccionamiento quedan demostrados con su segunda etapa. Quintero no se conforma con escribir cuentos brevísimos y empieza a experimentar con relatos más largos, con descripciones más detallistas y reflexiones subjetivas que configuran una estructura más elaborada y compleja. Introduce nuevas estrategias para desencadenar lo fantástico, además de perfeccionar las usuales. Entre estas resalta, sobre todo, el empleo de la figura femenina como una *femme fatale* que está relacionada con lo sobrenatural. Dicho tratamiento de la mujer evidencia la concepción que tiene el autor sobre ella, la cual siempre está en relación con la fatalidad del hombre, el destino trágico inevitable que causa por hacerlo ceder a sus pasiones y, en especial, al sexo, el cual se aborda de forma abierta.

Quintero presenta una visión casi mítica del mundo en su segunda etapa, en la cual ya posee una prosa madura y perfeccionada. Con el propósito de emplear lo fantástico para generar un cuestionamiento de los paradigmas sociales estipulados, establece una brecha con lo conocido y así causa en el lector el miedo metafísico. Sus cuentos usan como tópicos los fetiches más oscuros y censurados, los temas vetados por la sociedad como la violencia, la brujería, el incesto, las relaciones homosexuales y la muerte. Ednodio Quintero toma aquello que se silencia y lo vuelve seductor, irresistible. Al igual que ejemplifica las pasiones más primitivas del hombre y el trágico fin al que lo conduce la mujer a través de una estética fantástica y una estructura narrativa de alto nivel.

Ednodio Quintero supera cualquier catalogación. A lo largo de su producción literaria breve, tanto en la primera como en la segunda etapa, demuestra ser un escritor que persigue la perfección sin dejarse etiquetar por una sola forma narrativa: lleva al extremo la brevedad o coquetea con el formato de la novela sin dejar de lado el impulso centrípeto del cuento. Mantiene su intención de plantear reflexiones existencialistas sobre el destino del hombre, su vida, su muerte, sus pasiones más animales y sus sueños, los cuales sintoniza con hechos fantásticos, inquietantes y fascinantes. Es un cuentista que empieza con una prosa directa y luego se permite crecer, evolucionar, experimentar y madurar su visión de cómo lo fantástico funciona y hace que el lector cuestione su mundo.

Este estudio mostró la transformación, la maestría y la importancia de uno de los escritores más importantes para el panorama literario de Venezuela. Se demostró cómo Quintero emplea la estética sobrenatural para desencadenar reflexiones que giran en torno a la naturaleza humana, sus fetiches, sus miedos, sus pasiones y sus sueños. Ednodio Quintero destaca por su agilidad, su disposición al cambio y a la mejora constante.

Pero, sobre todo, resalta por emplear lo sobrenatural para enfrentar al lector con su propia naturaleza destructiva, pasional y trágica.

Referencias bibliográficas

Alarcón, V. (2017). "Yo (no) soy ese: Doble y sociedad en Julio Garmendia". En *Akademos, Vol. 19* (N° 1 y 2). pp. 69-82.

Anderson Ímber, E. (2007). *Teoría y práctica del cuento*. Barcelona, España: Ariel.

Barrera Linares, L y Pacheco, C. (comps.) (1997). *Del cuento y sus alrededores.* 2da edición. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Barrera Linares, B.; Pacheco, C.; y Sandoval, C. (coords.) (2014). *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Equinoccio.

Blanco, E. (2004). "El número 111". En Sandoval, C. (comp.) *Días de espantos. Cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX* (pp. 55-72). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Bioy Casares, A. (¡993). "Prólogo". En Borges, J. Bioy Casares, A. y Ocampo, S. (comp). *Antología de la literatura fantástica* (pp. 5- 15). Buenos Aires: Editorial Sudamérica.

Bravo, V. (1987). *Los poderes de la ficción.* Caracas: Monteávila editores.

Britto García, L. (2004). *Rajatabla*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Caillois, R. (1970). "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción". En *Imágenes, imágenes…* (pp. 9-47). Barcelona, España: Edhasa.

Calcaño, J. (2000). "La leyenda del monje". En Sandoval, C. *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.

Camacho, J. (2000). "La estatua de bronce". En Sandoval, C. *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.

Campra, R. (2001). "Lo fantástico una isotopía de la trasgresión". En Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). España: ARCO/Libros.

Carrera, G. (1997). "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento" En Barrera Linares, L y Pacheco, C. (comps.) *Del cuento y sus alrededores* (pp. 48-51). 2ª edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Cortázar, J. (1997). "Algunos aspectos del cuento". En Barrera Linares, L. y Pacheco, C. (comps.). *Del cuento y sus alrededores* (pp. 379-396). 2da edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Cortázar, J. (1997). “Del cuento breve y sus alrededores”. En Barrera Linares, L y Pacheco, C. (comps.) *Del cuento y sus alrededores* (pp. 399-406). 2da edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Garmendia, J. (1971). *La tienda de muñecos.* Caracas: Monte Ávila.

Garmendia, J. (1971). “El difunto yo”. En *La tienda de muñecos.* Caracas: Monte Ávila.

Genette, G. (2012). *Figuras III.* Madrid: Lumen.

Matthews, B. (1997). “La filosofía del cuento”. En Barrera Linares, L. y Pacheco, C. (comps.) *Del cuento y sus alrededores* (pp. 59-65). 2da edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Miliani, D. (2003). *Tríptico venezolano. (Narrativa. Pensamiento. Crítica).* Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

Miranda, J. (1998). *El gesto de narrar* Caracas: Monte Ávila.

Miranda, J. (1993). “El paraíso perdido”. En Quintero, E. *Cabeza de cabra y otros relatos* (pp. 8-17). Caracas: Monte Ávila.

Pacheco, C. (1997). “Criterios para una conceptualización del cuento”. En Barrera Linares, L. y Pacheco, C. (comps.) *Del cuento y sus alrededores* (pp. 13-25). 2da edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Pacheco, C. (2016). “Ednodio Quintero: Del microcuento a la novela miniatura”. En *Caracol del lenguaje. Teoría y prácticas del cuento* (pp. 288-312). Caracas: Equinoccio.

Pacheco, C. (2013). “Ceremonias incesantes de la escritura”. En Quintero, E. *Ceremonias* (pp. 7-14). Barcelona: Candaya.

Pacheco, C. (2016). “Ednodio quintero: Del microcuento a la novela en miniatura”. En *Caracol del lenguaje. Teoría y prácticas del cuento* (pp. 287-312). Caracas: Equinoccio.

Pocaterra, J. R. (2006). *Cuentos grotescos*. 13ª ed. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Poe, E. (1997). “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”. En Barrera Linares, L. y Pacheco, C. (comps.) *Del cuento y sus alrededores* (pp. 297-304). 2da edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Poe, E. (1997). “Sobre la trama, el desenlace y el efecto”. En Barrera Linares, L. y Pacheco, C. (comps.) *Del cuento y sus alrededores* (pp. 313-314). 2da edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Pozuelo Yvancos, J. (2007). *Desafíos de la teoría literatura y géneros.* Mérida: El otro mismo.

Quintero, E. (1974). *La muerte viaja a caballo.* Caracas: Editorial Multicolor.

Quintero, E. (1975). *Volveré con mis perros.* Caracas: Monte Ávila Editores.

Quintero, E. (1978). *El agresor cotidiano.* Caracas: Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.

Quintero, E. (1988). *La línea de la vida*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes del Distrito Federal.

Quintero, E. (1995). *El Combate.* México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM.

Quintero, E. (2000). *El corazón ajeno.* Texas: Ediciones Sin Nombre.

Quintero, E. (2017A). "Amputación". En *Cuentos completos* (p. 23). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017B). "Álbum familiar". En *Cuentos completos* (pp. 129-130). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017C). "Cacería". En *Cuentos completos* (p. 35). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017D). "Carpe Noctem". En *Cuentos completos* (pp.43-44). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017E). "Carta de relación". En *Cuentos completos* (pp.323-339). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017F). "Caza". En *Cuentos completos* (pp. 249-251). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017). *Cuentos completos*. Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017G). "El otro tigre". En *Cuentos completos* (pp. 355-368). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017H). "El personaje". En *Cuentos completos* (pp. 81-82). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017I). "El regreso". En *Cuentos completos* (pp. 83-84). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017J). "Gallo pinto" en *Cuentos completos* (pp. 27-28). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017K). "La muerte viaja a caballo". En *Cuentos completos* (pp. 25). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017L). “Laura y el arlequín”. En *Cuentos completos* (pp. 275-284). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017M). “Muñecas”. En *Cuentos completos* (p. 23). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017N). “Nocturno”. En *Cuentos completos* (pp. 381-396). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017O). “Ojos de serpiente”. En *Cuentos completos* (pp. 443-448). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017P). “Orfeo”. En *Cuentos completos* (pp. 237-242). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017Q). “Tatuaje”. En *Cuentos completos* (pp. 33). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017R). “Últimas historias”. En *Cuentos completos* (pp. 441-464). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017RS). “Una pelea con el demonio”. En *Cuentos completos* (455-458). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017T). “Un rostro en la penumbra”. En *Cuentos completos* (pp. 369-380). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017U). “Un cuervo”. En *Cuentos completos* (pp. 463). Caracas: el Estilete.

Quintero, E. (2017V). “Un Suicida”. En *Cuentos completos* (pp. 29). Caracas: El Estilete.

Quintero, E. (2017W). “35 MMS”. En *Cuentos completos* (pp. 127-128). Caracas: El Estilete.

Roa Bastos, A. (1983). “Nota del autor”. En *Hijo de hombre* (pp. 7-9). Asunción: El Lector.

Roas, D. (comp.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. España: ARCO/Libros.

Roas, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En Roas, D. (comp). (2001). *Teorías de lo fantástico*. España: ARCO/Libros.

Roas, D. (2002). “El género fantástico y el miedo.” En *Quimera: Revista de Literatura, Nº 218-219,* 2002, pp. 41-45.

Roas, D. y García, P. (eds.) (2014). *Visiones de lo fantástico: Aproximaciones teóricas.* Málaga: Ediciones.

Roas, D. (2016). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico.* Barcelona: Editorial páginas de Espuma.

Rojo, V. (2009). *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos.* Caracas: Equinoccio.

Rosenblat. M. (1997). *Lo fantástico y lo detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Rosenblat. M. (1997). "Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento". En Barrera Linares, L y Pacheco, C. (comps.) *Del cuento y sus alrededores.* 2da edición. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Sandoval, C. (2000). *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.

Sandoval, C. (2006). "Arte de orfebrería". En Quintero, E. *Lo mejores relatos. Visiones de Kachgar* (pp. 5-14). Caracas: bid&co. editor.

Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editorial Coyocan.

Toro, F. (2004). "La viuda de Corinto". En Sandoval, C. (comp.) *Días de espantos. Cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX* (p. 16). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.