CENTRO EXPERIMENTAL DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Cuadernos Latinoamericanos
Año 22, No. 40-I, julio-diciembre de 2011 (pp. 62 - 86)
ISSN 1315-4176. Dep. legal pp 88.0099
Centro Experimental de Estudios Latinoamericanos
"Dr. Gastón Parra Luzardo"

El cuento venezolano experimentalista: su lectura, sus lectores y la apreciación literaria como reto relacional*

Steven Bermúdez Antúnez**
Jesús Medina Fuenmayor***

Resumen

La discusión que ofrecemos tiene como controlador epistemológico la tesis de Susan Feagin (1996), según la cual tener emociones y respuestas afectivas por las obras literarias es una parte importante para su ***apreciación*** y, además, la capacidad de las obras mismas de proveer o propiciar tales respuestas se constituye en foco central para que los lectores reconozcan su ***valor***. Nuestro planteamiento pretende ofrecer un examen sobre algunas limitaciones que cubren las visiones de Verónica Jaffé (1991) y Luis Barrera Linares (1992) y enriquecerlas con esta noción de *apreciación literaria* como clave que incide en la acogida de un texto literario por parte del lector.

Palabras clave: Cuento venezolano, experimentalismo, apreciación literaria, lectura.

Recibido: 19-07-2011 • Aceptado: 12-09-2011

* Este artículo es parte del resultado de una investigación más amplia sobre los efectos causales de los discursos heterocósmicos y la apreciación literaria, la cual se realizó bajo el financiamiento del CONDES (La Universidad del Zulia), número de inscripción CH-0472-10.

** Dr. en Ciencias del Lenguaje y la Literatura por la Universidad Complutense de Madrid. Con Maestría en literatura venezolana Profesor Titular de LUZ. Investigador en el área de la Literatura, los Estudios del Discurso y la Lingüística.

*** Dr. en Ciencias Humanas por LUZ. Con Maestría en Literatura venezolana. Profesor Agregado de la Escuela de Letras de LUZ. Investigador en el área de la Literatura venezolana y universal.

The Experimental Venezuelan Short Story: Its Reading, Readers and Literary Appreciation as a Relational Challenge

Abstract

This paper discusses Susan Feagin's thesis (1996) according to which feeling emotions and affective responses to literary texts is important for their appreciation; furthermore, the capacity that texts have to provide and propitiate such responses is the main reason that readers recognize their value. The aim of this study is to examine some limitations that cover the viewpoints of Verónica Jaffé (1991) and Luis Barrera Linares (1992) and enrich them with this notion of *literary appreciation* as a key to influence readers to approach a literary text.

Keywords: Experimental Venezuelan short story, literary appreciation, reading.

1. Introducción. Dos visiones sobre la cuentística venezolana en el marco de la comunicación literaria experimentalista

El cuento venezolano evolucionó desde un realismo referencial, característico del siglo XIX y buena parte del siglo XX, hacia la experimentación que interesó a muchos escritores en las décadas de los setenta y ochenta. El interés por las prácticas experimentalistas en una buena producción cuentística de estas décadas llevó a dos investigadores y estudiosos de la narrativa corta venezolana, Verónica Jaffé y Luis Barrera Linares, a la formulación de sendas hipótesis para explicar la relación que estas obras establecen con el lector y su creador. Sin embargo, antes de embarcarnos en el seguimiento que estas producciones dejaron, resulta importante reconocer que la escritura experimentalista es una preocupación que excede las fronteras geográficas nacionales y se instala más bien como una forma de indagación y cuestionamiento estético a la narración canónica, universalmente tradicionalizada. En otras palabras, la narrativa experimental surge con la clara intención de cuestionar y develar el artificio de la narrativa canónica.

Jaffé planteó que la cuentística venezolana de finales del siglo XX tomó la decisión estética experimentalista y esta decisión provoca el desaliento del horizonte de expectativas del lector. ¿En qué consiste el desaliento de estas expectativas? La estudiosa plantea dos caminos. El primero se centra en lo estético. Jaffé ofrece una *redimensión* del concepto *jaussiniano* de *horizontes de*

expectativas. Recordemos que para Jauss (1970:170), el *horizonte de expectativas* consiste en la *disposición específica* del receptor ante señales y anuncios que una obra muestra y que se convierten en el medio específico para la generación de tal disposición. Esta es previa, pero decisiva, en la reacción sicológica y en la comprensión subjetiva de cada lector ante la obra literaria. De este modo, la *expectativa de género* (pongamos por caso, el cuento), en la versión de Jaffé, posee una tradición de escritura aceptada y registrada históricamente. Más aún, una tradición *modelo* reconocida y admitida de ese modo por una comunidad de lectores. Este recorrido histórico ha convertido dichas "señales" en los elementos que predisponen a una determinada reacción sicológica y comprensiva. Así, la *disposición* de la comunidad de lectores venezolanos para esa época se acerca a estos cuentos desde una *expectativa de género*, esto es, espera de ellos que haya una historia, espera que esa historia se cuente siguiendo un determinado orden cronológico, se espera a un sujeto enunciador reconocible que se responsabilice del enunciado ficcional, también se espera a unos personajes que interactúen en función de conflictos y tensiones. Estas serían las *señales* e *indicios* explícitos que más se han consolidado históricamente (en los períodos anteriores) en nuestro país. Dado que estas *expectativas* no se alcanzan, el lector se ve obligado a recurrir a otras formas narrativas que pudieran servirle como punto de anclaje para la construcción del proceso referencial. La autora bien lo recoge en la siguiente afirmación:

> La ausencia de una anécdota y de un precisable sujeto enunciador, la insistencia en frases deícticas, preguntas, exclamaciones o simples constataciones, niega toda narratividad, introduciendo el texto en el espacio sugestivo de la poesía, insinuada ésta, además, por el ritmo interno de la prosa (Jaffé, 1991:83).

El segundo camino, y no por ello menos importante, es la *falta de referencia con la realidad* presente en estos cuentos. *Falta de referencia con la realidad*, la autora la asume no solo como la carencia de un mundo ficcional coherente con el cual el lector pueda pactar para vivenciar su historia (anécdota) como posible o factible, sino también la carencia de ideologías que el lector pueda rechazar o compartir.

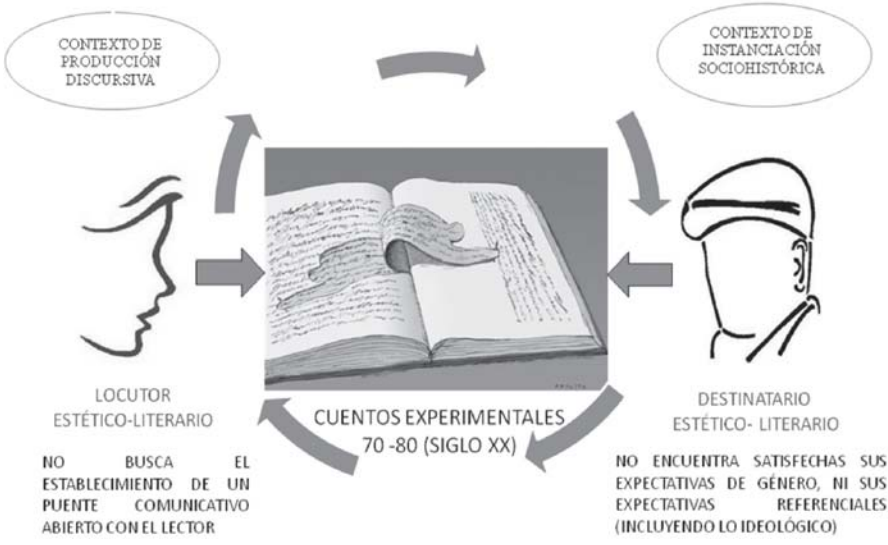
La falta de referencia y cuestionamiento con la realidad inmediata se sustenta en las expectativas de género, puesto que la cuentística venezolana, al derivar directamente de los artículos de costumbres y de los artículos de tradición, presenta una historia y un conjunto de personajes como elementos imprescindibles. Estos elementos no sufren alteración alguna a lo largo de la evolución del género hasta la década del 70 precisamente. El lector acostum-

brado, por generaciones, a una dinámica en el género desde el siglo XIX se ve "defraudado" por unos cuentos que no satisfacen lo que él considera como lo tradicional en ese género, sino que además no halla la acostumbrada ideología que espera recibir al concluir la lectura. Sin embargo, nuestra postura es que la *expectativa de género* no se conforma en la generación inmediatamente anterior, como lo afirma Jaffé, sino que ya está gestada en el nacimiento del cuento en Venezuela y su vinculación al artículo de costumbres.

En el caso de Barrera Linares, él comparte con Jaffé la frustración del lector de este tipo de cuentística experimentalista. Mientras Jaffé habla de expectativa de género no satisfecha, Barrera Linares prefiere centrarse en el esquema comunicativo que se produce del hecho literario. A partir de esta propuesta metodológica para abordar la cuentística venezolana, Barrera Linares clasifica el cuento, su evolución e historia, en tres grandes tendencias: netamente narrativa, experimental, anecdótico- experimental. La segunda tendencia es precisamente la cuentística de los 70 y 80 tratada por Jaffé. Mientras Jaffé se centra en el lector y su actitud frente a este tipo de narrativa corta, Barrera Linares lo hace exactamente en el polo opuesto, en el escritor. En este sentido, Barrera Linares explica las motivaciones que el cuentista tiene al momento de crear obras con estas características:

> Al parecer no busca el establecimiento de un puente comunicativo abierto con el lector, sino que más bien intenta crear en él un cierto estado de sufrimiento que lo desestabilice, que lo rete ante lo aparentemente indescifrable como texto narrativo. (…) La tendencia 2, por su parte, encubre el propósito de despreciar la valoración del lector y lo reta a consumir como "narrativo" un texto que aparentemente no lo es (Barrera, 1992: 137-138).

Haciendo el ejercicio por integrar ambas propuestas (la de Jaffé y la Barrera Linares), tendríamos un esquema en el que se visibilizaría, por un lado en la propuesta de Barrera Linares, a un autor-real (locutor estético-literario) de este tipo de cuentos que rechaza, reta o hace sufrir al lector-real (destinatario estético-literario), y del otro lado, en la propuesta de Jaffé, a un lector-real (destinatario estético-literario) que no ve satisfecho sus expectativas de género ni expectativas referenciales, incluido el aspecto ideológico. Nuestro esquema quedaría así:



Bermúdez y Medina, 2011.

Cuadro 1. Proceso comunicativo en la cuentística experimental venezolana de los 70-80.

2. Críticas a las propuestas

Un punto en el que no profundizan ninguna de las anteriores miradas críticas es un aspecto ya antes mencionado: el cuento experimentalista (como opción estético-literaria) es una práctica literaria que, de modo explícito, *critica y cuestiona* los presupuestos del cuento "canónico" o "convencional". En esa medida, exige otros comportamientos, acuerdos y competencias en los participantes del proceso comunicativo literario. No olvidemos que la ficción narrativa convencional nos ayuda a explorar y comprender el mundo (Ricoeur, 1982). Sin embargo, es posible que como toda herramienta creada por el hombre, la narrativa pueda "tener un funcionamiento defectuoso…" y, entonces, "… puede convencernos de cosas que no son verdad" (Gardner: 2001: 113)[1]. Y esto es así ya que estas convenciones, a medida que se fortale-

1 En el fondo, este es el mismo planteamiento que desarrolla y profundiza Leonard Davis en su ensayo titulado *Resistirse a la novela. Novelas para resistir* (2002): "Lo que estoy diciendo es que en la medida en que disfrutamos leyendo novelas, estas han pasado a formar parte de nuestra cultura y la han transforma-

cen y reproducen con la tradición, se erigen como modelos. Las prácticas experimentalistas deciden hacernos caer en cuenta, precisamente, del ese "funcionamiento defectuoso" de la convención.

Por otro lado, estas tesis tampoco destacan el hecho de que dentro de esta práctica se dan diferentes *tendencias* para la materialización del mundo ficcional. Philip Stevick (1971), por ejemplo, revisando el comportamiento de la cuentística norteamericana de corte experimentalista, ha propuesto, por lo menos, ocho *tendencias o estilos.* Sin embargo, se debe insistir en que el ofrecimiento de Stevick apunta a considerar formas de escritura que, de una u otra manera, abandonan el estilo canónico del cuento literario e indagan, precisamente, en aspectos contrarios con los que este se ha perpetuado. Estas tendencias serían:

a. *El cuento metaficcional*: en esta preferencia se ejercita la ficción sobre la ficción misma y persigue refutar la noción de la ficción apoyada en el concepto mímesis.
b. *Cuento fantástico*: en este caso, la ficción crea su propia *realidad* y, de este modo, enjuicia las convenciones del realismo.
c. *Cuento como crónica*: la ficción se nutre de lo cotidiano. Se enjuicia al supuesto según el cual la narrativa ficcional debería interesarse sólo por lo extraordinario.
d. *Cuento como deriva*: Esta es, quizá, una de las versiones más aguerridas. Con ella se practica la ficción narrativa sin una historia específica. Así se procura visibilizar un ataque a la noción de que narrar es siempre contar algo.
e. *El cuento como viaje interior*: la ficción sobre los extremos de lo humano, como una crítica a las experiencias comunes.
f. *El cuento fenoménico*: acá la ficción se usa como un registro de la actividad mental, como una crítica a la narrativa que muestra el resultado de un análisis sólo de lo externo.
g. *El cuento de lo absurdo:* la ficción como crítica a la omnipresencia del sentido.
h. *El cuento ultracorto*: la ficción como crítica a la noción de que sólo la narrativa extensa es valiosa.

do de modos tales que de hecho pueden no ser saludables."(pág. 10). Ver bibliografía al final.

De estas ocho tendencias propuesta por Stevick, podríamos concordar en que quizá fue el *cuento metaficcional*, *el fenoménico* y el *cuento como deriva* los que más receptividad encontraron en nuestros escritores para la época de nuestro estudio. No es menos notorio que estos intereses proliferan en Venezuela enmarcados en una situación socio-histórica clave. Las décadas de los 70, 80 y 90 representarán una nueva etapa en la vida nacional. El auge y la caída del sueño que proporcionó la riqueza petrolera son acontecimientos que signan este período. Ello implicó el auge y la caída de la ilusión de que el país transitaría otro camino y que estaría en otras circunstancias. La completa desilusión de una nación al saberse engañada por los continuos gobiernos que, pese a disponer de los mayores ingresos del continente, no supieron y no quisieron resolver las grandes desigualdades sociales. Es una etapa en la que, como una especie de marejada, el problema de la identidad necesita ser revisado de nuevo. Los narradores de este período, sobre todo las publicaciones de finales de los ochenta y principios de los noventa, configuran una narrativa en la cual sus mundos ficcionales van a abandonar cualquier huella de identificación con el contexto venezolano. Ellos van a preocuparse por describir otros escenarios, otros paisajes (Torres, Ana Teresa; 1999:60). Los escritores de esta época van a ser escritores con una amplia y sólida formación universitaria alcanzada tanto dentro como fuera del país. Se percibirá en sus trabajos los efectos de variadas lecturas, la influencia de una intelectualidad formada en las universidades y en los talleres literarios que proliferan por todo el país. Las preocupaciones de estos cuentistas van a presentar una variedad y heterogeneidad sin límites, pero todos engarzados por una común preocupación: encontrar su travesía personal, desandar la deriva. En su mayoría, no existen vínculos entre unos y otros, a no ser la indagación en lenguajes personales, en sus vivencias propias, en sus preocupaciones privadas. Esta nueva actitud hacia la escritura corrobora la afirmación de John Gardner (2001:109): "Los cambios que se producen en los métodos narrativos reflejan los cambios que se dan en el modo en que los seres humanos contemplan –o creen que deberían contemplar– el mundo en que viven".

Otra dimensión que podría ayudar a completar este círculo hermenéutico, lo ofrece Marie-Laure Ryan y su propuesta de la metáfora del *texto como juego*. Ryan denomina así a las propuestas narrativas diseñadas desde esta opción experimentalista. Al respecto dice: "La analogía del texto-juego fue popularizado por el estructuralismo y la desconstrucción, como una alternativa

a la concepción del texto literario como mimesis o realidad, una concepción ampliamente asociada con la poética aristotélica"[2]. Esta perspectiva está fuertemente apoyada en la idea de arbitrariedad del signo lingüístico, pero lo más importante es que se propone una mirada crítica hacia la teoría de la representación y la mímesis. Para Ryan, se pasó de la idea de "juego dominado por reglas", tal como lo expuso el estructuralismo, al *libre juego*, tal como defendió Derrida (1967), el cual se entiende en las posibilidades de sustituciones ilimitadas a partir de un conjunto finito como lo es el lenguaje. Para Ryan, el lector de este tipo de mundo ficcional tiene que elegir participar del "juego", asumir una posición activa, buscar el significado desde las estrategias que impone el mismo mundo y estar alerta de su textura. Ahora bien, ¿cómo se visibilizó esta práctica, este "juego", en los mundos ficcionales que la acogieron?

En la narrativa experimentalista, desde su configuración externa, las personas ficcionales, son borrosas y profundamente indeterminadas: o se presentan a través de una mínima configuración física o carecen totalmente de ella. Desde el punto de vista interno, son de escasa configuración psicológica y, con frecuencia, acráticos. Por otro parte, la narrativa experimentalista también le prestará poca o nada de atención al argumento como principio estructurador. De allí que la acción, generalmente, sea exigua, difusa, dispersa o esté desvanecida. Lo anterior conlleva, a su vez, a la impugnación del esquema canónico de la narración (planteamiento/nudo/desenlace) y que se prefiera la narración laberíntica o caótica. En lo concerniente al tratamiento de la temporalidad y el espacio, ambos se traducen en una preferencia por procesos recursivos. Con respecto específicamente al tiempo, se puede detectar una acción (cuando existe) desarrollada por medio de arcos temporales minúsculos, restringidos e interrumpidos. De allí la opción por las retrospecciones y anticipaciones, las cuales generan la percepción de caos temporal que el lector debe reorganizar. La metanarración se convierte en un campo de reflexión sobre la construcción interna de la narración misma. Se deja de lado el interés por contar para dirigirse hacia la reflexión interna de los procesos de escritura, por el énfasis en la semiosis escritural. Esto se logra a través de la preferencia por las alteraciones o por las convivencias de recursos estilísticos y lingüísticos, tales como el abigarramiento del lenguaje, una construcción ora-

2 La traducción es nuestra.

cional cargada de excesos, ya sea por medio de oraciones excesivamente extensas o el fragmentarismo sintáctico. Por último, se puede convenir en que la narrativa experimentalista ofrece, de modo decidido, un mezclaje en el uso irónico de los *registros* expresivos: vulgar, coloquial, estándar, culto, técnico, etc. Todo ello con el propósito de profundizar el dialogismo, por ampliar el combate de las palabras desde la palabra.

Por otro lado, creemos, dado lo expuesto hasta ahora, que también es útil distinguir entre la *experimentación* y el *experimentalismo*. La primera la entendemos como todo riesgo formal que cualquier escritor está en capacidad y disposición de asumir para enfrentar las convenciones literarias cuya vigencia está históricamente establecida y que son reconocibles para el momento que escribe. Desde esta concepción, la literatura nunca ha estado libre de experimentación. En el caso del segundo concepto, este estaría relacionado con una *tendencia* y una *práctica* estética más generacional, temporalmente ubicable y en la que coincidirían, históricamente, algunos autores. La tesis de Jaffé y Barrera Linares apuntan más hacia su vinculación con el segundo concepto. De allí que el destinatario estético-literario de los años 70 y 80 en Venezuela, no tuviera acceso a esta comunidad de retos de lectura que impone la narrativa experimentalista porque se trataría, en definitiva, de la adquisición de una *competencia literaria* específica, acorde con las exigencias estético-comunicativas del texto literario en cuestión.

3. La apreciación literaria como una intersección interpretativa

La apreciación literaria puede considerarse un interesante instrumento heurístico con qué enfrentar el *valor* de las obras literarias de ficción. Susan Feagin (ob.cit) propone una premisa orientadora de toda una disertación al respecto: el hecho de que experimentemos una *respuesta emocional* a la literatura ficcional es muy importante al momento de apreciarla. Esta *respuesta emocional* forma parte del *valor* que le concedemos. Por ello dice textualmente:

> *Apreciar* una obra (de ficción) no es simplemente reconocer *que* tiene ciertas características o cualidades estéticas. Tampoco lo es solo reconocer las virtudes artísticas de su productor. (…) *Apreciar* una obra es, en parte, obtener un valor de ella, y "*obtener un valor de ella*" implica ser, afectivamente y emocionalmente, conmovidos. Se trata de *expe-*

> *rimentar* la obra de cierta forma, se trata de leer "con sentimiento" (1996: 1)[3].

Creemos que esta afirmación, a pesar de las controversias que puede generar y que la misma autora reconoce, se constituye como elemento nuclear para la perspectiva crítica que queremos agregar a nuestra investigación sobre la cuentística venezolana de la década de los años 70 y 80. Tal como podemos reconocer, la categoría "***apreciación***" conduce por terrenos difusos, pero heurísticamente atrayentes.

Feagin también reconoce que la teoría de la recepción ha sido un campo que se ha ocupado de cómo las obras literarias generan una respuesta en los lectores, pero ella interpreta que dichas teorías han carecido de atención a la noción de *garantía*, es decir, no han respondido a una pregunta como *¿qué garantiza o justifica que una determinada respuesta surja de una manera particular y no de otra?* Hay otro punto que la misma autora nos solicita no perder de vista: Una tendencia acerca de la teoría de las emociones (entendiendo a estas como respuestas a ciertos estados) nos ha afirmado que el surgimiento de una emoción está avalado por una *creencia*, esto es, por un componente cognitivo. Por ejemplo, sentir *miedo* es tener la *creencia* de que algo nos amenaza físicamente; sentir *compasión* supone tener la *creencia* de que alguien sufre un padecimiento inmerecido, sentir *rabia* proviene de tener la *creencia* de que aguantamos una acción adversa injusta, etc. Lo que ocurre con nuestra relación con la literatura ficcional es que sus *mundos* (personas y estados de cosas) no *existen* y no *ocurren* fácticamente. Debido a esto, "Como ficción –dado que es ficción–, sin embargo, la literatura no tiene el propósito de justificar o se justifiquen tales creencias" (pág.6). Desde todo punto de vista, entonces, escudriñar en la respuesta emocional supone un aporte "Como algo parecido a las respuestas emocionales en la "vida real", las respuestas a la ficción podrían ser vistas como una contribución a nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos" (pág. 6).

La adhesión a la tesis de esta autora obliga a entender una categoría tan crucial como lo es la *apreciación*, desde la misma dimensión que ella se plantea: *¿Qué tipo de fenómeno es la apreciación?* Para la autora las respuestas afectivas a la literatura dependen, casi exclusivamente, de los pensamientos, la imaginación y la cognición. Para que la *apreciación* se produzca es necesario

3 La traducción es nuestra.

ejercitar ciertas habilidades, es necesario tener la capacidad de activar dichas habilidades. La apreciación, en general, requiere considerar tres tipos de habilidades:

a. Las que requieren interactuar físicamente con un objeto (como las que se desarrollan en algunos deportes)
b. Las que requieren simplemente ejecutar algún movimiento físico con el cuerpo.
c. Las que no requieren de ninguna de las dos habilidades anteriores, sino que provienen de habilidades "mentales". La apreciación estético-literaria es una habilidad de este tipo.

Según la autora (p. 24), la capacidad de apreciar una obra ficcional se enmarca dentro de la tercera de las habilidades arriba reseñadas. Los mundos ficcionales que nos ofrece la literatura están creados, en principio, a partir de los signos gráficos (signos lingüísticos) que deben ser interpretados. Esto hace que no haya interacción física, pero que sí estén involucradas interacciones mentales (cognitivas y afectivas). De allí que la capacidad de apreciar un mundo ficcional literario estará condicionada por la capacidad de interactuar mentalmente con los objetos mentales que ellos provocan.

Desde esta perspectiva, alcanzar la apreciación de una obra literaria ficcional, supone interactuar cognitiva y emocionalmente con el mundo ficcional al cual se accede por medio del proceso de inmersión ficcional, es decir, que supone ciertas habilidades mentales para lograr esta incorporación. Para la autora, una de las primeras dificultades que nos conseguimos con el asunto de la apreciación literaria es que los sentimientos que ella genera en el lector se consideran como parte de la interpretación que se hace. Sin embargo, la ontología de la apreciación es diferente a la ontología de la interpretación. En definitiva, apreciar una obra ficcional es una respuesta que involucra diversos factores psicológicos. Estos factores se activan a partir de una relación básica: la interacción física entre el lector y un objeto (el conjunto de inscripciones que es el texto). Cuando las respuestas emocionales se producen, son el resultado de porciones particulares del texto a las cuales los lectores reaccionan como tales:

> Una variedad de factores, como el propio estado o condición psicológica actual, los recuerdos de experiencias pasadas, creencias y conocimientos de fondo, van a condicionar las respuestas. Los acondicionadores –estos estados y las condiciones de la persona que hace la lectu-

> ra y la aprecia– afectan tanto a cómo se responde y a lo que uno responde (ob.cit: 25)[4].

Entendido desde esta plataforma crítica, *el horizonte de expectativas* de un lector (construido desde su *horizonte de género*), su disposición, su reacción y su aceptación de la propuesta de un mundo ficcional estará condicionado por estos "reguladores". Y dado que los lectores se forman dentro de *tradiciones de lecturas*, es de suponer que dichas *tradiciones* inciden en los modos y maneras cómo estos *reguladores* se ajustan históricamente. Lo que también debe considerarse es que la respuesta puede presentarse como el efecto que genera la totalidad de la obra, aunque generalmente ocurren solo por ciertas porciones del texto.

Como ya sabemos desde hace mucho (Charniak, 1972; Schank y Abelson 1977), las personas requieren de significativas cantidades de conocimientos para comprender (y por ende, reaccionar) hasta por los textos más simples. Este conocimiento se representa en esquemas, guiones o modelos que son utilizados al momento de confrontarse con ellos. Por tanto, el asunto es que asumir nuevas propuestas narrativas literarias ficcionales supone, para los lectores, acoger nuevas condiciones sicológicas, diseñar nuevos *guiones* o *esquemas* de lecturas, acunar nuevas experiencias, nuevas creencias y nuevos conocimientos a los que acudir para responder con y desde esa enciclopedia.

En definitiva, y adecuándonos a la premisa relacional ofrecida por Feagin, cabe preguntarse: ¿se puede "leer con sentimiento" un mundo ficcional construido desde los intereses y recursos estéticos ofrecidos por la narrativa experimentalista? Si la anterior pregunta se responde afirmativamente, nos dirigiríamos a la cuestión central: ¿Cuál es el tipo de *relación* que, con un mundo ficcional como el desplegado desde la narrativa experimentalista, debe hacer emerger un lector para "leer con sentimiento"?

4. Las lecturas y los retos

En este último apartado nos dispondremos a revisar y comentar algunos de los cuentos venezolanos publicados en este período y que son buenas muestras para los puntos acá tratados.

4 La traducción es nuestra.

Dada la distancia histórica que ya nos separa del contexto social en que se enmarcaron los cuentos cuestionados, a lo sumo lo que podemos rescatar para nuestra reflexión es cómo la atención a las características experimentales presentes en algunos de los textos publicados para esta época podrían ser la razón para que la hipótesis de Jaffé o de Barrera Linares se presente como una tesis empírica aceptable en el contexto literario venezolano. De ello se desprendería que dichas características, inferimos, tienden a propiciar un tipo de *experiencia* (dada *las exigencias* que le solicitan al lector como reto relacional) y un tipo de *valor* en los destinatarios estéticos-literarios, las cuales determinarían su *apreciación*. Veamos algunos cuentos en cuestión.

La escritora Antonia Palacios, en su libro de cuentos *El largo día ya seguro* de 1975, nos ofrece varios cuentos en los que ya se instauran, plenamente, las preocupaciones que atrajeron a la literatura experimentalista en Venezuela. En todos los cuentos se halla manifiesta su deferencia por el lenguaje. Él se constituye como centro en la construcción del mundo ficcional, dada la esmerada vigilancia hacia la evocación y el lirismo con que se construye los nudos narrativos mínimos. Creemos que puede visibilizarse con bastante nitidez tal inquietud en un cuento como *Algo había sido movido de su sitio*. En él se nos introduce a ese esmerado afán por el minimalismo narrativo y, con él, espacial y temporal.

El cuento de Palacios tiene como único motivo narrativo la pesquisa minuciosa que realiza una persona ficcional anónima sobre la habitación que antes ocupaba con su esposa muerta: "*Cuando penetró en la habitación, le pareció que algo había sido cambiado, alguna cosa u objeto habían sido movidos de su sitio, que la habitación ya no era la misma*" (pág. 87). A partir de entonces, en el cuento se despliega la lenta infiltración en la sensibilidad de la persona ficcional, quien se detiene en cada objeto, en cada señal, en cada punto de la habitación en la búsqueda de lo extraviado. A su vez, esta pericia es aprovechada por el narrador para introducirnos en el sentimiento de abandono del protagonista, en su soledad ante la muerte de la mujer amada y en la reconstrucción de su vida pasada. Estas continuas retrospecciones logran retrasar o detener, de manera abrumadora, el proceso narrativo, esto es, el nudo narrativo con que comienza el mundo ficcional de este cuento (la sensación de que algo falta en la habitación) no "avanza" hacia ningún otro nudo narrativo. Así las cosas, el tiempo y espacio son también minúsculos: el instante que dura su búsqueda y la habitación como único territorio de exploración: *"Comenzó a mirarlo todo, a escudriñar con la mirada, sin tocar nada, sólo mirando, auscultando, con los sentidos en tensa pulsación, las huellas que otros hubiesen podido de-*

jar sobre cada cosa, cada objeto" (pág.87). De modo que el proceso de contar se reduce a las coordenadas del tiempo y espacio de los objetos y cómo estos catapultan sus recuerdos:

> La mesa estaba allí, la mesa que se hallaba muy cerca de la silla, la mesa donde Florinda, sentada y en la silla, apoyaba los brazos, extendía las manos eligiendo algún objeto entre todos aquellos que pesaban sobre la mesa, tocándolo, reteniéndolo entre las manos, a veces abandonándolo de nuevo (…) (pág. 91).

Dado que es precisamente la "historia" de los objetos, la historia no se mueve, no avanza, está en una permanente invernación dentro de todo aquello que cada objeto dirige como un recuerdo. Una mirada que se vuelve, a lo largo del cuento, recursiva:

- "Los pasos de Florinda, en su regreso, eran todos re absorbidos por la alfombra…" (pág. 89)
- "Florinda mirando la lenta caída de las hojas, el suave vapor que se despedía…" (pág. 90).
- Florinda mirando caer el lento, despacioso caer de las hojas, de las hojas como alas… (pág. 93).

El reto del lector de este cuento es lograr la empatía con una persona ficcional de la cual sólo conoceremos sus estados mentales como única vía de acceso habilitada por el narrador. Como entidad ficcional, está completamente hecha a partir de sus percepciones. Por eso, el lector debe lograr sentir su soledad, su desamparo, su nostalgia, su pesar más profundo. Para alcanzarlo, el lector también debe sortear la lentitud de la narración, aprender a apreciar la mediación que cumplen los objetos en esta misión, encontrar la importancia que cumple la detención narrativa como forma de potenciación de los objetos, únicos sobrevivientes y transmutadores de su nostalgia. Aún más. El esfuerzo que supone alcanzar a Florinda a través de los estados mentales con que el narrador nos muestra el mundo interior del protagonista es, en realidad, la vía para poder estimar la calidad de la pérdida. Así visto, el nudo narrativo inicial se ofrece como totalizador. Es, a su vez, principio y fin del relato.

De todos modos, cabe destacar que, a pesar de estos rasgos, cuesta sobremanera catalogar a la propuesta de Palacios como plenamente enmarcada en las preocupaciones "experimentalistas". Cierto es que desarrolló sus ficciones dentro de decisiones estéticas que este tipo de literatura cobijó, pero más justo lo es inscribirla en la corriente que en nuestra narrativa cultivó la

prosa lírica, la cual atrajo a escritores anteriores y contemporáneos a la escritora como Gustavo Díaz Solís o Antonio Márquez Salas.

Muy distinta es el horizonte con respecto a un escritor como Luis Brito García. Su libro "*Rajatablas*" (1970) es una propuesta amorfa, caótica, bizarra, visceral, polifónica, sin ningún parámetro clasificatorio. En Brito García sí se puede encontrar verdaderos y sinceros esfuerzos estéticos por participar de las preocupaciones experimentalistas. Los setenta y tres relatos de este libro indagan en variadas inquietudes y pocos alcanzan la categoría de auténticos "cuentos" –salvo "*Helena*", sin lugar a dudas, uno de los cuentos más notables de nuestra narrativa contemporánea–. Insistimos, la mayoría se inscribe en la categoría de "relatos", mientras que otros se podrían considerar como *larvarios* mini ensayos, llegando a colindar algunos con artículos de opinión. En los que todos concurren es en la atención por la brevedad y, por ende, por la condensación semántica.

En el caso del cuento "*Helena*", Brito García hace alarde, quizá, del mejor y más perfecto híbrido textual: el narrativo y el instruccional-expositivo. La maestría del autor alcanza su más brillante exposición en este entrecruzamiento, nunca violento y, la mayoría de las veces, apenas percibido. Fijémonos sólo en el párrafo que sirve de comienzo del cuento, y en el que marcaremos en negritas las secuencias instruccionales y con letra normal, las secuencias narrativas:

> **Un papagayo se hace con papel y verada**. Los demás niñitos decían que yo estaba enamorado de Helena. **Se toman las veradas, se ponen en cruz y se amarran con pabilo**. En realidad lo que yo hice fue que no dejé que le pegaran una vez que la encontramos en el cerro. **En las puntas de las veradas hay que hacer rajaduras con yilé para que se pueda amarrar el pabilo**.

Todo ello nos informa que, el caso es que en Brito García, sí hay una explícita intención de experimentación que consiste en la incorporación del pensamiento del personaje en el discurso del narrador; a veces esta experimentación es extrema. Se hace presente esta extralimitación, por ejemplo, en un relato como "*Carne*".

En este relato nos encontramos, primero, con un narrador-protagonista deficitario en todos los sentidos: cultural, lingüístico, comunicacional, moral, etc. Con él, Brito García experimenta con la amalgama entre el relato y acción. Así, el primer reto que encuentra el lector está en superar la representa-

ción escrita de una oralidad hondamente defectuosa, que requiere de una permanente "reconstrucción" para su comprensión:

> primero: esperar ques de nochie pegarnos del semaúforo junto a los carro que frenan enseñar la cajita de limpiar zapatos y decir *Ñor, é medio pá comprá cremaaa* hasta quel policía searrecha y dice que lestamos rrumpiendo el tráfico, segundo: correr asta el cinne en donde dice ESTRENNIO PANAVISION LISA-BEST TAILOR… (pág. 7).

Todo el relato está construido y soportado desde esta voz carente de cualquier tipo de proximidad con lo canónico. El asunto no es que se pretenda traspasar (falsamente) la palabra oral a la palabra escrita con todos sus posibles accesorios, el asunto es también que esa palabra o voz oral que ingresa a la escritura pretende hacerse y mostrarse a través de un proceso especular, con lo cual se le otorgaría mayor autenticidad. Sin embargo, estos movimientos en la escritura siempre revelan la conciencia del autor real frente al artificio que es el mundo ficcional que, a través de la escritura, se muestra.

Una de las ideas, como ya lo hemos afirmado, que admiten los autores que indagan en la tendencia experimentalista es la de que la literatura, como práctica semiótico-discursiva, genera "convenciones" y modos de lecturas en los destinatarios-estéticos literarios, las cuales se transmiten, se reproducen, se reconocen y se aceptan como componentes genuinos del sistema. De allí su empeño en revelar que tales decisiones establecidas en el sistema literario no son más que eso, convenciones que no hacen sino mostrar y demostrar el "artificio" de los que se valen. En el párrafo arriba transcrito se "violentan" todas las convenciones. Primero, la representación ortográfica y con ello, de inmediato, se superpone el hecho de que lo escrito intente ser fiel representante de lo hablado o cómo se ha dado el acto oral mismo. Escritura y habla se desencuentran, se burlan. Las palabras se escriben como se *dicen*, la imperfeccionalidad de lo oral respeta su uso extremo, se pegan, resbalan y se desparraman:

> (…) decir *Ñor emealgo pa comprá comíía* asta quel mesoniero rojito y cuchiao dise semesalen, semesalen, quinto: pegarnos detrás del ciego que pide en el cruce con el carajito que llora todo el tiempo porque le duele el culo cuando el ciego de noche se lo coge y decirle ciego marico o quenosdelculo quenosdelculo que nosdelculo que le ase mal efecto con las señoras que pasan en los seicilindros asta quel que le alquila la zona al ciego nos cae a coñazos (…) (pág.7)

En segundo lugar, este caos de los significantes va más allá al violentar también las relaciones sintácticas de los enunciados. De allí que, quizá, la clave inflexiva en esta experimentación de Brito García sea que, dada las anteriores elecciones, "leer" sus relatos obligan siempre a "re-leer". Al distorsionar nuestra imagen de las palabras y sus relaciones, nos fuerza a rehacer la letra, la sintaxis, los significados y la historia. De allí que el reto al leer a Brito García suponga entrenamiento para recomponer la presentación y preferencia por las modificaciones de los recursos estilísticos y lingüísticos y por la introducción de registros no estandarizados del habla. Insistimos, Brito García, en este relato, obtiene el acoplamiento entre forma y contenido, esto es, se logra que el contenido de la historia (las peripecias de unos seres periféricos y excluidos que se hacen desde la brutalidad y miserias plenas) encuentre cauce representacional a través de los recursos lingüísticos y estilísticos que los corporizan.

> … ojalá fuera como lautra ves bueno y qe nos toqe gordo bueno el primero qe viene sovre el puente es rejular pero biejo carrerita para que seche patrás carrerita poratrás paquesecaiga, este tamvién grita cuando le levantamos las piernias para qe caiga por la barandiyia y en cuanto cae pabajo patapás el cueyo se le dovla en una forma mui rrara de todos modos ay qe darle el piedraso i el piedraso para que no hase como el otro qe corrió i solo lo agarramos porque enganchó el pie en un cimiento entonces peleamos muchos por las cosas, yo en laoscuridá creo qe casi le saqé un ojo a Yuyito… (pág.8).

Como lo es ya la sintaxis, la historia que se nos ofrece en "*Carne*" es la de una sociedad deformada, alterada, viciada y corrupta. Significante y significado se funden, entonces, en una armonía, ingenuamente, perfecta. Brito García experimenta, entonces, con la conjugación de dos niveles de creación y cómo estos alcanzan, mutuamente, intercambiarse para no abandonar, en ningún momento, el propósito: ser uno y lo mismo. Así, el texto de Brito García obliga a mirar los recursos y a través de ellos, la historia:

> El atractivo que tiene la metaficción puede ser totalmente intelectual. Si nos reímos, no lo haremos tan de todo corazón como cuando nos reímos ante un personaje interesante que es completamente verosímil; nos reímos un poco más entre dientes, con una sensación de leve superioridad… Más que nada, en este terreno al leer pensamos. Pensamos en las alusiones del autor, en su empleo de los recursos o mecanismos inesperados, en su valentía a la hora de romper todas las reglas que le salgan al paso (Gardner, 2001:117-118).

En la narrativa venezolana, es quizá Oswaldo Trejo quien más abiertamente ha estimado estimular mundos ficcionales desde los recursos que abre la narrativa experimentalista, explotando, en mucho, el *cuento a la deriva*. En *Escuchando el Idiota y otros cuentos* (1969), su primer libro de cuentos, este escritor ya anuncia muchas de las preocupaciones estéticos-narrativas que desarrollará, al extremo, a lo largo de su carrera literaria. Específicamente en el cuento que da nombre al libro, *Escuchando al Idiota*, ofrece la inminencia de esta opción.

En el cuento podemos apreciar que se pretende constituir la cohesión de los hechos narrativos desde la escasez. Apenas dos referentes mantienen la unidad narrativa: Auradelia y el Idiota. No obstante, es en la disposición de los párrafos y en la ruptura de la sintaxis por medio de lo que se profundiza la sensación de pérdida, de faltante. Con ello y a través de ello, se lesiona la secuencia de los hechos relatados (argumento). El relato comienza con la presentación de Auradelia, de sus expectativas amorosas no satisfechas. Y es quizá este dato lo único que se retiene del mundo ficcional del cuento. Cuando el lector incursiona en el siguiente párrafo, se consigue con la referencia al idiota, una referencia sin anuncio previo. Aunque pareciera no haber conexión alguna, el narrador al presentar a ese idiota como capitán, une los dos párrafos a través de la última oración del primero, cuando el narrador compara el histerismo de Auradelia con unos *"buzos que han agotado el oxígeno y que después, desesperados, se revuelcan rompiendo las amarras que los aprisionan de los barcos cuando los tripulantes han desaparecido sembrando poemas de pólvora"* (Trejo, pag.19). Barco-Capitán-Auradelia se convierten de inmediato en referentes que salvan la unidad narrativa. Pero nada más.

Si el lector prosigue la lectura y entra al tercer párrafo del cuento, se percibe una ruptura en la secuencia narrativa, con lo que el autor manifiesta su confrontación con la sintaxis, un paréntesis podríamos decir, a pesar de que el referente Auradelia mantiene, en apariencia, la coherencia del texto. Este párrafo da cuenta de la concepción de Auradelia sobre el amar, *"es lo que ofrece a cambio de un tanto de amor. El que se lo ofrezca tiene que recibir igual cantidad de odio"* (p. 20). Este párrafo también cobra relevancia sólo en el diálogo final del cuento, cuando el Capitán y Auradelia se despiden después del intercambio de sentimientos que supone el pacto de amor concebido por la mujer: *"El idiota ha tomado en lo masculino las formas perfectas que eran de Auradelia; Auradelia, las más imperfectas de El Idiota"* (p. 21).

Lo curioso de esta disposición de párrafos que reta al lector a ordenar la secuencia de los hechos narrados, es descubrir al final que la historia resultan-

te no da cuenta de una trama específica, focalizada sólo en la dimensión creada por la obra, sino que se convierte en una narración que obliga al lector a interpretarla como alegoría de todas las historias, o del común de las historias, de amor. Auradelia puede ser cualquier mujer y el idiota, cualquier hombre. Quizás por eso se omiten descripciones que especifiquen y limiten a la persona ficcional a una representación física uniforme y unívoca. Para lograr la conexión emocional con el texto, el lector debe hacer toda una reorganización del discurso de manera que reconstruya la historia y pueda sentir afinidad por los personajes y su tragedia.

En la obra *Ningún espacio para muerte próxima* (1976), José Napoleón Oropeza también muestra el interés por prácticas experimentalistas. Por razones de espacio nos concentraremos solo en el cuento *Descenso desde el cielo más alto*. Esta obra, redactada pulcramente con enunciados bien construidos, presenta una aparente incoherencia en la secuencia de imágenes y situaciones. En los dos primeros párrafos las oraciones parecen no estar conectadas, las imágenes que se suceden no tienen en apariencia relación alguna. El lector cuenta sólo con un conjunto de símbolos, cuya conjunción permitiría mantener su atención en la obra y estimularlo a culminar la lectura. Estas imágenes que se destacan son: el vuelo del pájaro (zamuras o papagayos), el agua (en estanque y en lluvia) y el reencuentro con el recuerdo por parte de un narrador – personaje del que aún se desconoce su identidad.

Seguidamente la narración incursiona en los juegos infantiles de dos niños (Delia y el niño, este último terminará siendo el mismo narrador). La pareja de infantes son primitos y están bajo la tutela de la tía, madre del varón. No es casual que entre los juegos que se describen, destaquen dos: elevar zamuras y andar en zancos. Los dos juegos tienen relación con las alturas, con la elevación y lo sublime. El cuento hubiera transcurrido con la mayor simpleza, narrando los juegos infantiles de dos chiquillos, de no ser porque la aparente fiscalización y persecución de la tía obedecía no solo a los cuidados que exigen los pequeños, sino a la prohibición de un romance clandestino que atenta contra las buenas costumbres. En efecto, José Napoleón Oropeza supo hilvanar en la historia superficial del cuento, otra historia subrepticia. Moviéndose en dos tiempos diferentes, sin marcas discursivas que señalaran los cambios temporales, Oropeza plantea la historia de la obstaculización del amor enmarañada con la anécdota de los juegos infantiles. Ninguna novedad en las dos historias narradas, salvo la forma como fue presentada la obra. Al respecto, Ricardo Piglia afirma sobre el cuento lo siguiente:

> El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1./ Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario (Piglia, 1993: 56).

Los juegos de la zamura y de caminar en zancos describen a su vez la cercanía afectiva de los chicos, la sublime y elevada relación amorosa. Por eso, el corte de las patas de los zancos de Delia por parte de la tía, debe ser interpretado como el corte de las aspiraciones que la muchacha tiene con su hijo.

> … pero ese salto no lo dará Delia, parecen decir los ojos de la tía; no, no habrá de darlo parece repetirles en ese momento en que ya Delia se disponía a saltar de un trapecio a otro, cuando ya sus pies volaban como alas de un pájaro vestido de rojo que inútilmente tratara de llegar al cielo antes de que las propias piernas de la tía se eleven, se hagan zancos, y atrape de golpe el pájaro que chilla entre sus manos y suelta el trino agudo de su risa cortada, risa que iba ahogándose en el propio vuelo hasta no ser otra cosa que un leve quejido, un poco parecido al chillido del pájaro de seda (Oropeza, 1978: 17)

La respuesta de Delia no es otra que el suicidio: "Si ambos escogieron el puente para morir definitivamente, sabe que participa de la acción, aunque sea indiferente al final que ahora pueda alcanzar la historia" (Ibidem, 20). En este contexto, el reto del lector está precisamente en captar esa segunda historia a partir de la primera, en comprender y disfrutar la metáfora del enamoramiento como un juego con zancos, o de cómo los enamorados son capaces de transformarse en aves y alzar vuelo. La tía, de una adulta - tutora de los niños, se convierte en el obstáculo del amor de ellos, hasta llevar a la chica al sacrificio de su vida. Incluso la maestría de este cuento no se limita a la armoniosa vinculación de las dos historias en amalgama casi indivisible, sino en los silencios o contradicciones, como dice Piglia, que el cuento como género no termina por aclarar, dejando al lector una serie de preguntas inquietantes que contribuyen también a acrecentar la conexión emocional con la historia relatada. Nos referimos específicamente al pasaje del suicidio; no queda claro si Delia se lanza del puente o se suicida en el baño:

> Mientras Delia traía el papel, la caña y el hilo para hacer la zamura, se metería al baño y abriría la llave de la regadera para que todos en la casa creyeran que se estaba bañando. Incluso se mojaría el pelo, dejando que algunas gotas caigan en la espalda. No abriría la puerta; no

> saldría jamás: aunque vayan y vengan por el corredor, tomen martillos, claveteen el palo y terminen tumbando la puerta. Uno de los dos tendría que ser primero o la tía acabará matándolos a palos, reventándolos con los propios zancos que ya no servirán para ganar el cielo (Ibidem, 16).

Al igual que todos los cuentistas anteriores tratados en esta parte del trabajo, Oropeza exige al lector un esfuerzo adicional para alcanzar la conexión emocional. El esfuerzo del lector, en el caso de Oropeza, se centra en la interpretación de la historia subrepticia y en la comprensión de la vinculación de esta con la anécdota narrada en el plano superficial.

A pesar de lo acá expuesto, los cuentos hasta ahora comentados no llegan al "extremo" de sernos inteligibles emocionalmente, al menos en una primera lectura. Experiencia que sí alcanzarán Brito García en algunos pasajes de su novela "*Abrapalabra*", o como también ocurre con las novelas de Oswaldo Trejo u otros textos del mismo Oropeza ("*La muerte se mueve con la tierra encima*" es un ejercicio de ello).

El experimentalismo narrativo en el cuento venezolano sí consigue una muestra extrema en el relato de Lourdes Sinfontes, "*Evictos, invictos, convictos*" (1982). Con este cuento asistimos a la destrucción absoluta del mundo ficcional como espacio para la transportación del lector. Todo el texto de Sifontes Greco está articulado sobre enunciaciones como las siguientes: "*Le sucedió también, era decir propicia toda estación de tregua, momento a las fluideces que tantos habían dicho. Acercanza y la pugna por llegar, la recua de improperios y mesarse la barba desde cuándo si nunca había tenido"* (pág. 277). Estas enunciaciones no sirven en absoluto para establecer coordenadas mínimas de orientación ficcional ni anclaje cognitivo. Por un lado, borran, absolutamente, las coordenadas espacio/tiempo; por el otro, la voz narrativa no logra alojarse ni siquiera cercana en la construcción de un "narrador". Sólo podemos considerar tales enunciaciones como producto de una mente contemplativa extrema, divagadora o absolutamente auto-reflexiva.

Es indudable que en el relato de Sifontes, la cita de Gastón Bachelard, como *paratexto*, marca y dirige la expresa intención autoral. En esta cita se encuadra los procesos autorales que atraen y se buscan en la superficie textual. Sus abstracciones se asientan en capas sobre capas de sí misma, que no permite seguirle medianamente en su proceso expositivo. Es el texto como libre juego, mostrando lo artificioso de toda escritura y, por tanto, lo arbitrario de sus decisiones. Lo destruido, entonces, es el mundo narrativo. Más aún, en este cuento no se llega a levantar mundo narrativo alguno, toda la enunciación

del ¿narrador? se desenvuelve hacia la negación de cualquier estado de cosas posibles, y así, hacia un caos enunciativo, significacional y referencial que imposibilitará la instalación referencial, y la constitución del *texto como juego* en su más potencial expresión. La *destrucción* del mundo narrativo en un relato como este se produce por su carácter metacomprensivo sobre la escritura misma en la que el texto (como juego) hace *estragos* con la tendencia a *centrar* lo narrado, para más bien respaldar el descentramiento narrativo absoluto:

> Respondo, responden ellos tal a sus urgencias, furentes el cejar siendo imposibles, páginas por y a cálculo a poesía. Así habrían de encontrarse, siéndonos ya los tres, uno de evicto, luchando en ceder médico a los sentires tantos más antiguos del verbo, a los preludios tantos en tiempo del estudio sepultados, soterrados a pulso siempre el haber querido y no el haber logrado ni el intento de vigilancia de B. Rosenberg que un siquiatra llamó frustración (p. 280).

¿De qué habla este pasaje? ¿A qué hace referencia? A nada. Refunda la relación. Si es arbitraria la relación significante/significado, lo es más signo/referente. Y dado el caso, es plausible la desreferencialidad debido a que no hay certeza alguna de que hayamos escogido la mejor opción entre las relaciones posibles, y sólo hay seguridad absoluta de que estamos en un juego permanente de sustituciones. Así, la narración se queda sin eje y, en consecuencia, todo es periferia, reacomodo. Esta acción conduce, como también lo había afirmado Derrida (1989:400), a la pérdida, a la ausencia, al juego sin seguridades, a la sola posibilidad de la huella de lo que no fue narrado porque, finalmente, se entrega a la afirmación extasiática del juego de los signos sin destino y sin referentes. Signos que obligan a la permanente búsqueda de llenar la carencia. Así, al destinatario estético-literario se le impone y se le demanda más que el simple acto de descodificación sígnica. Se demanda, ante todo, un saber y un actuar en ajuste al propósito del productor textual.

Liza Sunshine (2006) propone la *Teoría de la mente* (TM) como el mecanismo al cual recurre el lector para apreciar (sentir emociones) en la obra ficcional, ella posibilita que nos conectemos con los personajes y es la razón por la cual leemos ficciones:

> Los escritores han estado utilizando las descripciones de la conducta de los personajes para informarnos acerca de sus sentimientos desde tiempos inmemoriales y nosotros esperamos que lo hagan cuando abrimos el libro. Todos aprendemos, ya sea conscientemente o no, que la interpretación por defecto de la conducta refleja el estado de la

> mente un personaje, y cada historia de ficción que se lee refuerza nuestra tendencia a hacer ese primer tipo de interpretación (pág. 4)[5].

Ahora bien, dado que una de las características de gran parte de la modalidad de narrativa experimental que se escribió en Venezuela en el período estudiado, precisamente, optó por borrar, negar o desatender la construcción de los personajes y sus vicisitudes internas, es plausible entender por qué los lectores se "desconectarían", en un primer momento, de estas propuestas. Para esta misma autora, la capacidad de *metarrepresentacionalidad* es también crucial para sentirse afectado por las ficciones (p. 5). La *metarrepresentacionalidad* de nuestras mentes se basa en la capacidad de poder seguir las fuentes de nuestras representaciones. Y si nuestra capacidad de apreciar (representar) emociones está basada en poder rastrear las fuentes que la provocan (en saber qué querían los personajes, que pensaban, cuándo y dónde) también es plausible comprender cómo esta capacidad, al verse bloqueada por la modalidad experimental atendida en Venezuela, atenuó profundamente la posibilidad de mover a los lectores.

Sin embargo, la narrativa experimental que llega a estos límites, entonces, puede llegar a producirnos sentimientos de desconcierto, inquietud o inseguridad. Estos sentimientos, si realmente llegan a penetrarnos hasta el punto de conducirnos a "leer con sentimiento", deberían desembocar en el interés del lector frente a los retos que el texto eleva. Retos que involucran, en las mejores muestras, el reconocimiento de que el arbitraje entre el significante y el significado, entre contenido y forma, tiene también sus matices.

5. Conclusión

Al referirnos a narrativa experimental es prudente tener en cuenta que dicha experiencia estética supone, como se presentó más arriba, un abanico de posibilidades constructivas diversas para los autores y, del mismo modo, diversos retos para los lectores. En ciertos casos, algunas de esas posibilidades conviven en el diseño de un mundo ficcional; en otros, se suele enfatizar una en detrimento de las otras. De allí que sea necesario advertir en cuál tendencia prefirió instalarse un autor determinado o cuál tendencia prevaleció en una época específica. En el caso de la narrativa experimental venezolana, la

5 La traducción es nuestra.

tendencia más auspiciada fue aquella que se volcó a quebrantar las formas estilísticas y lingüísticas. Y esto no puede entenderse al margen del gran impacto intelectual que supuso el paradigma estructuralista, en general, en nuestro país para esos años.

Por otro lado, dado que todo indica que el compromiso emotivo con un mundo ficcional es requerido para que un lector comprenda y participe de su propuesta semiótico-artística (Palmer, 1992:104), cuando se levantan críticas sobre las consecuencias lectoras que supuso la experimentación en Venezuela, se debe tener presente que dicha narrativa desdeñó la necesaria accesibilidad emocional del lector. Mientras que la accesibilidad emocional debería propiciar la conexión con los estados de cosas internos del universo ficcional, la narrativa experimentalista venezolana se preocupó más en privilegiar los *modos* de construcción del texto ficcional. En estos casos, se favorecía una conexión más intelectual, en la que el reto de lectura suponía asumirla, muchas veces, desde una evaluación abstracta, casi esquemática. Lo más cierto es que si "Disfrutamos con lo que disfrutamos, y toda disputa carece de sentido. Una de las cosas con que más disfrutan los seres humanos es el descubrimiento" (Gardner, *idem*:118), los lectores tienen que ir proveyéndose de los nuevos "sabores" para poder penetrar en los *descubrimientos* que le propone la narrativa experimentalista. Por tanto, si el mundo ficcional de un cuento se "*descentra*" u ofrece una coherencia solo ilusoria ¿qué le exige a su lector? El lector puede apropiarse del desafío o dejarse atrapar por el rechazo. En el último caso, ¿quién pierde?

Referencias bibliográficas

BARRERA LINARES, Luis. (1992). Estructura y función estético-literaria del cuento venezolano actual. En: **Teoría y praxis del cuento en Venezuela**. Caracas, Monte Ávila Editores. Pp. 131-140.

BRITO GARCÍA, Luis. (1970). **Rajatabla**. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana. Primera reimpresión, 2007.

CHARNIAK, E. (1972). Toward a model of children's story comprehension. Ph.D. Dissertation. Massachusetts Institute of Technology.

DAVIS, Leonnard. (2002). **Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción.** España, Editorial Debate.

DERRIDA, Jaques. (1989). **La escritura y la diferencia**. Barcelona, España. Pp. 383-401. 1967.

JAFFÉ, Verónica. (1991). **El relato imposible**. Caracas, Monte Ávila Editores.

JAUSS, Hans Robert. (1970). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. En: **La literatura como provocación**. Traducción española de Juan Godo Gasta. Barcelona, Península, 1976.

GARDNER, John. (2001). **El arte de la ficción.** Madrid. Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. Traducción de la edición original en inglés, 1983.

OROPEZA, José Napoleón. (1978). **Ningún espacio para muerte próxima**. Caracas, Monte Ávila Editores.

PALMER, Frank. (1992). **Literature and Moral Understanding. A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education, and Culture.** Oxford, Clarendon Press.

PIGLIA, Ricardo. (1993). Tesis sobre el cuento. En: **Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas.** Compilador: Lauro Zavala. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

SIFONTES GRECO, Lourdes. (1982). Evictos, invictos y convictos. En: **Cuentos que hicieron historia. Ganadores del concurso anual de cuentos del diario El Nacional 1946-2004**. Caracas, Los libros de El Nacional. Pp. 277-281.

SCHANK, R. C. y ABELSON, R. P. (1977). **Scripts, plans, goals, and understanding: An inquiry into human knowledge structures.** Hillsdale, N.J. New York, L. Erlbaum Associates distributed by the Halsted Press Division of John Wiley and Sons.

STEVICK, Philip. (1971). Introduction. En: **Anti-story: an anthology of experimental ficction**. Simon & Schuster.

RICOEUR, Paul. (1982). **Tiempo y narración.** Volumen I, II, III. Madrid, Cristiandad.

TREJO, Oswaldo. (1969). **Escuchando al idiota y otro cuentos.** Caracas, Monte Ávila Editores.

ZUNSHINE, Lisa. (2006). **Why we read fiction. Theory of mind and the novel.** Columbus, The Ohio State University Press.