



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCION DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION ESTUDIOS CULTURALES



**LOS DISCURSOS DE LA POSTMODERNIDAD EN LA NARRATIVA
VENEZOLANA ACTUAL**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Doctor en
Ciencias Sociales. Mención Estudios Culturales

Autora: María Consuelo Suárez de Bianchi
C.I.7.031.493

Tutor: Dr. Wilfredo Illas
C.I.13.096.332

Bárbula, abril de 2024



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCION DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION ESTUDIOS CULTURALES**

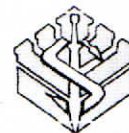


**LOS DISCURSOS DE LA POSTMODERNIDAD EN LA NARRATIVA
VENEZOLANA ACTUAL**

Autora: María Consuelo Suárez de Bianchi

Tesis Doctoral presentada ante la
Dirección de Estudios de Postgrado para
graduando de la Facultad de Ciencias de la
Salud de la Universidad de Carabobo,
como requisito parcial para el grado de
Doctora en Ciencias sociales. Mención
Estudios Culturales

Bárbula, abril de 2024



ACTA DE DISCUSIÓN DE TESIS DOCTORAL

En atención a lo dispuesto en los Artículos 145, 147, 148 y 149 del Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo, quienes suscribimos como Jurado designado por el Consejo de la Facultad de Ciencias de la Salud, de acuerdo a lo previsto en el Artículo 146 del citado Reglamento, para estudiar la Tesis Doctoral titulada:

LOS DISCURSOS DE LA POSTMODERNIDAD EN LA NARRATIVA VENEZOLANA ACTUAL

Presentada para optar al grado de **Doctora en Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales** por el (la) aspirante:

SUAREZ DE B., MARIA C.

C.I. V- 7031493

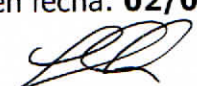
Habiendo examinado el Trabajo presentado, bajo la tutoría del profesor(a): Wilfredo Illas C.I. 13096332, decidimos que el mismo está **APROBADO**.

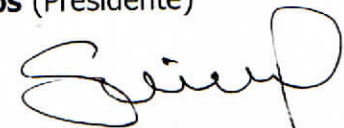
Acta que se expide en valencia, en fecha: **02/07/2024**


Dr. (a) Wilfredo Illas
C.I. 13.096.332
Fecha 02-07-24

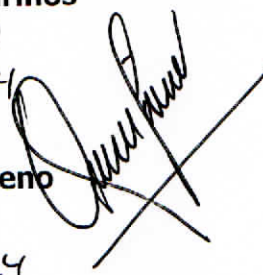

Dr. (a) Raúl García
C.I. 5.417.258
Fecha 02-07-24

TG-CS:132-22


Dr. (a) Laura Chirinos (Presidente)
14.025.344


Dr. (a) Sherline Chirinos
C.I. 7.590.450
Fecha 02-07-24




Dr. (a) Douglas Moreno
C.I. 6.697.459
Fecha 02-07-24

DEDICATORIA

A mis padres desde esta ausencia plena de voces y melancolía.

A Sergio, Analía y Lauren, razón de vida y esperanza.

A todos mis hermanos, siempre presentes en ese inmenso patio del recuerdo.

A José Napoleón Oropeza, mi mentor, mi amigo. Este agradecimiento infinito por la amistad y las lecturas compartidas.

A los Coordinadores del Doctorado en Ciencias Sociales por hacer posible este espacio para la investigación y la academia.

María Consuelo Suárez de Bianchi

INDICE GENERAL

	PP
Dedicatoria.....	iii
Índice general.....	iv
Resumen.....	vi
Abstract.....	viii
CAPÍTULOS	
I.-	
1.1-A manera de Introducción.....	1
1.2 De la preocupación temática y su abordaje metodológico.....	7
II.- MODERNIDAD- POSTMODERNIDAD: EL DEBATE	
2.1.-Occidente y la postmodernidad.....	14
2.2- Los Teóricos.....	19
2.3-El debate.....	34
2.4-Caracteres generales de la postmodernidad.....	53
III.- AMÉRICA LATINA Y VENEZUELA EN EL CONTEXTO DE LA POSTMODERNIDAD	
3.1-América Latina y la postmodernidad.....	58
3.2 Venezuela y la postmodernidad	71
IV.- EL DISCURSO LITERARIO POSTMODERNO	
4.1.- Consideraciones generales.....	106
4.2.- Los Recursos Discursivos.....	121
V.- LA NARRATIVA DE FICCIÓN POSTMODERNA EN VENEZUELA A TRAVÉS DE VARIOS AUTORES	
5.1- Las Nuevas formas de Ficción Narrativa en Venezuela.....	140
5.2- La Novela Histórica y sus variantes: la Novela Histórica Clásica, la Novela Histórica Contemporánea.....	140
5.3-La Novela Histórica Contemporánea: La Nueva Novela Histórica, la Novela Intrahistórica.....	148

5.4. La nueva novela histórica: Las aguas tenían reflejos de plata.....	157
5.5. La narrativa metaficcional.....	170
5.6 La narrativa hipertextual.....	195
5.7. La narrativa minificcional.....	214
CONCLUSIONES.....	236
Bibliografía.....	240



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCION DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION ESTUDIOS CULTURALES



**LOS DISCURSOS DE LA POSTMODERNIDAD EN LA NARRATIVA
VENEZOLANA ACTUAL**

Autora: María Consuelo Suárez de Bianchi

Tutor: Dr. Wilfredo Illas

Fecha: abril, 2024

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo principal estudiar los rasgos que la postmodernidad, como estética literaria, ha instaurado en el discurso de la narrativa venezolana actual, a partir del análisis de las obras seleccionadas de los escritores: Laura Antillano, Ednodio Quintero, Edilio Peña, Ana Teresa Torres y Armando José Sequera. El corpus narrativo está conformado por cuatro (4) novelas: **Las aguas tenían reflejos de plata** (Laura Antillano), **El Rey de las Ratas** (Ednodio Quintero), **El huésped indeseable** (Edilio Peña), **Malena de cinco mundos** (Ana Teresa Torres) y una selección de Microrrelatos de tres textos: **Opus**, **Reductia** y **Un simple ocho** de Armando José Sequera. Se realiza el análisis bajo el paradigma cualitativo y la hermenéutica de Paul Ricoeur. La fundamentación teórica se centrará en las propuestas de algunos teóricos de la postmodernidad quienes han apostado por una estética literaria. Entre ellos, tenemos a Fredric Jameson, Jean Francoise Lyotard, Mike Featherstone, Lauro Zavala, Nelly Richard, Jaime Rodríguez, entre otros. Para el análisis de los textos, acudiremos además, a teóricos de la literatura, afines a cada modalidad narrativa a desarrollar: Seymour Menton, Catalina Gaspar, Violeta Rojo, Francisca Noguerol. Revisadas y analizadas las obras seleccionadas desde la hermenéutica con el apoyo de los teóricos apropiados a cada modalidad tratada, se demuestra que estamos frente a cuatro formas discursivas propias de la postmodernidad como estética: La nueva novela histórica, la narrativa metaficcional, la narrativa hipertextual y la narrativa minificcional. Cada discurso da cuenta de los cambios suscitados en todos los órdenes vitales, la crisis de valores, la ruptura de dogmatismos, tras el agotamiento de la modernidad y el tránsito hacia la postmodernidad. La hibridez, el carnaval, la brevedad, lo ligero, la virtualidad, la intertextualidad, la anomia, el caos, la desesperanza, la nostalgia, el fragmento, la historia, constituyen elementos a los cuales el escritor acude para mostrar la crisis de la representación de lo real.

Palabras clave: Postmodernidad, Hermenéutica, Discurso, Nueva novela histórica, Metaficción, Hipertextualidad, Microrrelato.



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA SALUD
DIRECCION DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES
MENCION ESTUDIOS CULTURALES



**LOS DISCURSOS DE LA POSTMODERNIDAD EN LA NARRATIVA
VENEZOLANA ACTUAL**

Autora: María Consuelo Suárez de Bianchi

Tutor: Dr. Wilfredo Illas

Fecha: abril, 2024

ABSTRACT

The main objective of this research is to study the features that postmodernism, as a literary aesthetic, has established in the discourse of current Venezuelan narrative, based on the analysis of the selected works of the writers: Laura Antillano, Ednodio Quintero, Edilio Peña, Ana Teresa Torres and Armando José Sequera. The narrative corpus is made up of four (4) novels: **The waters had silver reflections** (Laura Antillano), **The Rat King** (Ednodio Quintero), **The Undesirable Guest** (Edilio Peña), **Malena of Five Worlds** (Ana Teresa Torres) and a selection of Microstories from three texts: **Opus**, **Reductia** and **A simple eight** by Armando José Sequera. The analysis is carried out under the qualitative paradigm and the hermeneutics of Paul Ricoeur. The theoretical foundation will focus on the proposals of some postmodern theorists who have opted for a literary aesthetic. Among them, we have Fredric Jameson, Jean Francoise Lyotard, Mike Featherstone, Lauro Zavala, Nelly Richard, Jaime Rodríguez, among others. For the analysis of the texts, we will also turn to literary theorists, related to each narrative modality to be developed: Seymour Menton, Catalina Gaspar, Violeta Rojo, Francisca Noguerol. Reviewed and analyzed the works selected from hermeneutics with the support of the theorists appropriate to each modality treated, it is shown that we are faced with four discursive forms typical of postmodernism as aesthetics: The new historical novel, the metafictional narrative, the hypertextual narrative and the minifictional narrative. Each speech accounts for the changes brought about in all vital orders, the crisis of values, the rupture of dogmatisms, after the exhaustion of modernity and the transition towards postmodernity. Hybridity, carnival, brevity, lightness, virtuality, intertextuality, anomie, chaos, hopelessness, nostalgia, fragment, history, constitute elements to which the writer turns to show the crisis of representation of the real.

Keywords: Postmodernity, Hermeneutics, Discourse, New historical novel, Metafiction, Hypertextuality, Microstory.

CAPÍTULO I

1.1-A manera de Introducción

Al abordar cualquier estudio del proceso de la génesis y evolución formal de la literatura venezolana, siempre habrá momentos, corrientes o movimientos a los cuales debe volverse. Las obras de los autores representativos de tales períodos han sido objeto de diversas lecturas y revisiones en el tiempo. Pensemos en los textos fundacionales de nuestra literatura, en los trabajos de autores de grupos literarios claves en el devenir de nuestra historia literaria: viernes (1936-1941) Contrapunto (1949-1950), Sardio (1958), Tabla Redonda (1959), El techo de la Ballena (1961), sólo por nombrar algunos.

La crítica va y viene en torno a ellos. Sus obras se revisan con denuesto. Se sopesan con nuevos ojos avizores, ofreciendo a los lectores nuevas perspectivas de análisis e interpretación. Algunas obras parecieran no agotarse en el tiempo. Sus propuestas, adelantadas muchas veces al momento en que surgen, se avienen con facilidad a las nuevas miradas y sucesivas interpretaciones.

En este orden de ideas, en la investigación que nos ocupa, nos referiremos a un tema cuya data es, si se quiere, reciente en nuestro país, y que en sus inicios fue flanco de variadas críticas e interpretaciones: la postmodernidad. La intención no descansa en la idea de volver a una discusión que ha tenido momentos de gran debate y deslinde, ni de refutar teorías que han sido reconocidas ampliamente. Se trata más bien de revisar el proceso en nuestro país y sopesar a la distancia del tiempo, ¿cuál ha sido el impacto que la postmodernidad infligió en nuestra literatura como estética, como forma de expresar y crear? Para ello, se examinarán las propuestas que algunos

teóricos de la postmodernidad han emprendido en pos de considerar qué de ellas en el marco de la estética literaria puede ser de utilidad en el desarrollo de nuestro estudio.

La intención de esta propuesta investigativa es mostrar la existencia de una postmodernidad estética en nuestro país que ha dado lugar a unos discursos diferentes a los establecidos por la modernidad, vigentes en la actualidad. Reconocer la existencia de una postmodernidad estética y con ella, una nueva gramática de la representación, puesto que, sobre este tema, existen imprecisiones, ambigüedades, negaciones. Además de la revisión teórica del tema, se presentará un análisis sistematizado de algunas formas de ficción postmoderna en Venezuela.

En este sentido, el objetivo de esta investigación, descansa en el propósito de estudiar los rasgos que la postmodernidad, como estética literaria, ha instaurado en nuestra narrativa, generando unos **DISCURSOS** nuevos que nosotros hemos denominado, **LOS DISCURSOS DE LA POSTMODERNIDAD EN LA NARRATIVA VENEZOLANA ACTUAL**. Cuando hablamos de actual, no nos referimos a que son obras elaboradas en el presente inmediato, sino a la validez y contemporaneidad de los textos revisados desde esta perspectiva en nuestro siglo.

Para la comprensión cabal del tema propuesto, profundizaremos inicialmente, en ese vasto movimiento llamado postmodernidad en Occidente para luego detenernos en su influjo en nuestro país y, en especial, en la literatura. Por consiguiente, hemos realizado una selección de textos narrativos (novelas y microrrelatos) de cinco autores emblemáticos en el quehacer literario venezolano contemporáneo, cuyos trabajos se inscriben dentro de eso que llamamos **Discursos posmodernos**.

Las aguas tenían reflejos de plata (2002) de Laura Antillano, **El Rey de las Ratas** (1994) de Ednodio Quintero, **El huésped indeseable** (1998) de Edilio Peña, **Malena de cinco mundos** (1992) de Ana Teresa Torres y una selección de microrrelatos de los textos **Reductia** (2016), **Un simple ocho** (2018) y **Opus** (2018) de Armando José Sequera, constituyen las obras de ficción narrativa que servirán de objeto de estudio, para mostrar algunas de las tendencias literarias posmodernas de

las últimas décadas del siglo XX en nuestro país, y que adentrados en el siglo XXI aún mantienen su vigencia.

En cuanto a la selección de los microrrelatos de Armando José Sequera, consideramos necesario señalar lo siguiente: los libros **Reductia** (2016) y **Opus** (2018) contienen algunos microrrelatos o microcuentos como los llama el autor, que se encuentran en un texto anterior, titulado **Escena de un Spaguetti Western** (1986) y aparecen luego compilados en **Mosaico** (2001). Se creyó pertinente utilizar para el análisis los textos elegidos, porque algunos temas, en especial los referidos a los cuentos infantiles clásicos y los que se acercan al lenguaje y slogan de los avisos publicitarios, que se encuentran en **Escena de un Spaguetti Western**, en estas ediciones, **Reductia** y **Opus** son retomados y redimensionados por el autor, en un juego intertextual que resulta importante revisar. Por otra parte, dada la brevedad de los textos (microrrelatos) esta muestra resulta amplia, además su presentación digital es atractiva y actual para los lectores de hoy familiarizados con el lenguaje de las redes y la tecnología.

A mediados del siglo XX en los países desarrollados se comienza a hablar de una nueva forma de pensamiento, de sensibilidad y de creencias en sustitución de los modelos agotados por la modernidad. Postmodernidad es el término que se utiliza para dar cuenta de las nuevas experiencias y de los cambios culturales que se están gestando. Proveniente del ámbito de la arquitectura, la palabra se desplaza a otros sectores tales como la filosofía, la antropología, la sociología, el arte, la música, la literatura, propiciando un debate que, generando posturas y cuestionamientos divergentes, sirvieron de base para el análisis y una mejor comprensión del fenómeno.

Aunque la postmodernidad, inicialmente se gesta en la arquitectura y de allí se va expandiendo a otras formas de arte, imprimiendo a cada una de ellas singularidades que han demarcado su expresividad, en esta investigación, vamos a detenernos solamente en los diversos discursos literarios. Aun cuando existan críticos que señalan que, en la literatura, lo postmoderno resulta más difícil de apreciar por la imprecisión con la cual suele presentarse, puede afirmarse, sin rodeos, que la relación

entre postmodernidad y literatura se constituye al reconocer a esta última como reflejo de la sociedad. En este sentido, debemos apuntar que la relación no obedece a una moda o a algo pasajero, más bien nos estamos situando frente a una perspectiva consolidada que desde sus planteamientos y miradas, sugiere un vasto horizonte de análisis a la obra literaria contemporánea.

Lauro Zavala (2007) señala, claramente, que la distinción en la literatura no debe hacerse “*a partir de lo que ha sido definido como posmoderno en otras disciplinas (como la filosofía) ni en otros campos de la producción cultural (como la arquitectura o la música) sino a partir de los textos literarios*” (p.99). Para él, lo posmoderno en literatura, deviene como un hecho estrictamente estético.

Por otra parte, se considera conveniente aclarar, que aun cuando la palabra **Discurso**, según María Victoria Reyzábal (1998) “*hace referencia a un concepto plural, utilizado tanto en el ámbito lingüístico como literario; constituido por el conjunto de enunciados que forman el mensaje de un acto comunicativo*” (p.25), en esta investigación, se refiere, específicamente, a la obra literaria.

En este sentido, se utilizará la noción de discurso, ofrecida por Paul Ricoeur en su texto **Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido** (1995), en el cual distingue entre el lenguaje como discurso y el acto de escribir como distinto al de hablar. Para Ricoeur el discurso constituye el acontecimiento del lenguaje. Lo que se comunica en el acto de habla no es la experiencia sino su sentido. Establece, así, una dialéctica del acontecimiento y el sentido. La experiencia vivida del hablante permanece en forma privada. Pero el sentido o significación se hace público a través del discurso. Lo que se quiere comprender no es el acontecimiento sino su sentido. “*El discurso en acción y en uso remite hacia atrás y hacia adelante, a un hablante y a un mundo. Tal es el criterio final del lenguaje como discurso*” (p.36).

En cuanto a la escritura, Ricoeur plantea, que ésta toma el lugar del habla y que el destino del discurso “*es entregado a la littera y no a la vox*” (p. 42). El acto de escribir deviene en un hecho distinto al acto de hablar, no obstante, la dialéctica del acontecimiento y el sentido propio del habla, se explicita al escribir, por ende “*la escritura es la manifestación íntegra del discurso*” (p.38). Dice Ricoeur que lo que

fija la escritura no es el acontecimiento del habla sino el sentido del acontecimiento. La escritura ofrece no sólo fijación de un discurso oral, sino igualmente, *“el pensamiento humano puesto por escrito sin la etapa intermedia del lenguaje hablado. Así la escritura toma el lugar del habla”* (p.41). La escritura constituye mucho más que una simple fijación material, nos ofrece la manifestación plena del lenguaje.

Para Ricoeur un texto escrito es una forma de discurso y supone una relación diferente al de habla- escucha. Se trata ahora de una relación entre escritura y lectura. Esto supone una nueva dialéctica: el distanciamiento y la apropiación. El distanciamiento no resulta ser la brecha espacial y temporal que se abre entre nosotros y el texto, sino *“nuestra necesidad, nuestro interés y nuestro esfuerzo para superar la separación cultural. La escritura y la lectura tienen lugar en esta lucha cultural”* (p.56). La lectura permite rescatar del distanciamiento el sentido del texto y colocarlo en una proximidad que suprime la distancia cultural, favoreciendo la apropiación, es decir *“hacer “propio” lo que era “extraño”* (p.55). Lo que el lector se apropia es el sentido del texto que no es otra cosa que *“el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto”* (p.104).

La lectura conlleva además a otra dialéctica: la explicación y la comprensión. Para Ricoeur *“En la explicación, nosotros explicamos o desplegamos la gama de sentidos inmanentes al texto, mientras que, en la comprensión, entendemos o captamos como una totalidad la cadena de sentidos parciales en un solo acto de síntesis”* (p.84). Explicar un texto supone desentrañarlo en su totalidad, a fin de dar cuenta de las relaciones de sentido internas en él. Mientras que comprender no es repetir el acontecimiento sino formular conjeturas interpretativas del texto, generar uno nuevo. Para Ricoeur *“La literatura es un discurso escrito que tiene la capacidad de redescubrir el mundo a sus lectores”* (p.10). El discurso escrito entonces proyecta un mundo novedoso.

Con base en estos presupuestos, se tratará de mostrar cómo, a pesar de las posturas y cuestionamientos que el debate modernidad- postmodernidad ha generado en nuestro país, a partir de las últimas décadas del siglo XX se produce de manera reiterada, en la mayoría de los trabajos de nuestros escritores, un cambio en la forma

de configurar los textos, las estructuras, el lenguaje, los temas, la visión de mundo, que oponiéndose o distanciándose de lo establecido por el canon de la modernidad, devienen en la expresión de esa nueva gramática de la representación de lo real, que hemos denominado **Discursos de la postmodernidad**, vigentes en la actualidad.

Con estos trabajos literarios, nuestro país se incorporó en su momento a la discusión sobre la postmodernidad, generando inicialmente, una pequeña pero sólida crítica que, asertivamente, permitió ponernos en sintonía con Occidente y algo mejor, repensar nuestra cultura. Al margen de la reticencia, de incertidumbres, cuestionamientos e interrogantes generadas tras este debate, resulta innegable que la postmodernidad ha propiciado en nuestros intelectuales una sensibilidad que ha redundado en la renovación del lenguaje literario en sus distintos discursos y géneros. Sin embargo, cuando nos acercamos a la crítica literaria venezolana y revisamos la apreciación de algunos escritores sobre este tema, encontramos posturas ambiguas e imprecisas.

Pese a la discusión inicial, paradójicamente, la literatura venezolana de los últimos tiempos desde sus páginas, ha venido desarrollando modalidades y recursos literarios novedosos, que aun cuando tienen una tradición anterior (clásicas, modernas o vanguardistas), por un proceso de resemantización, y ajustándose a los cambios que se han operado en la sociedad, se han convertido en elementos propios del discurso postmoderno: Metaficción, Microrrelatos, Nueva novela histórica, Intrahistoria, Hipertextualidad, Estudios de Género, Transdisciplinariedad, Marginalidad, Identidad entre otros. Así como el uso de la fragmentariedad textual, la intertextualidad, el eclecticismo, el collage, el pastiche, el carnaval, el palimpsesto, la ironía, son recursos a los que acuden en la construcción de buena parte de la producción narrativa, nuestros escritores desde finales del siglo XX hasta la presente década del siglo XXI.

La situación resulta interesante porque mientras un sector niega o desconoce a la postmodernidad como episteme, otro lo reconoce y lo instaura como modelo. Posiblemente esto tenga que ver con ese dinamismo y simultaneidad del tiempo en que vivimos o con la dificultad para romper con formas de pensamiento arraigadas

que aun cuando no satisfacen la nueva realidad, se mantienen vigentes a través de normas, hábitos, infraestructuras económicas y sociales. Sin embargo, no debemos olvidar que la literatura constituye una revelación y como acto simbólico, recoge y da cuerpo, a través de sus manifestaciones, a las nuevas formas de pensamiento y de sensibilidad. En este caso, a las instauradas por la postmodernidad.

1.2 De la preocupación temática y su abordaje metodológico

A través del desarrollo de esta tesis, se pretende estudiar con precisión, los rasgos que la postmodernidad como estética, ha instaurado en el discurso de ficción narrativo actual en nuestro país. Para ello se analizarán cuatro formas discursivas propias de la postmodernidad literaria en Venezuela: **la nueva novela histórica, la narrativa metafictional, la narrativa hipertextual y la narrativa minificcional (microrrelatos).**

Todo el proceso de investigación se apoyará en el análisis de los textos narrativos de los autores señalados anteriormente, reconocidos en el ámbito literario nacional, que por sus obras y sus aportes, permiten ilustrar cuatro de los diversos discursos que la nueva sensibilidad ha proporcionado, vigentes en la actualidad, sin ánimo de agotarlos. Se trataría entonces de ofrecer al lector, una mirada caleidoscópica de nuestra narrativa actual, bajo el lente de la postmodernidad.

El corpus literario estaría conformado, de acuerdo a la modalidad discursiva a tratar, por los siguientes textos:

1.- La Nueva Novela Histórica:

Las aguas tenían reflejos de plata (2002) de Laura Antillano.

2.- La Narrativa Metafictional:

EL Rey de las Ratas (1994) de Ednodio Quintero.

3.- La Narrativa Hipertextual:

El huésped indeseable (1998) de Edilio Peña.

Malena de Cinco Mundos (1992) de Ana Teresa Torres.

4.- La Narrativa Minificcional:

Para el estudio de esta modalidad narrativa, hemos seleccionado un corpus de textos breves de los libros **Reductia** (2016), **Un simple ocho** (2018) y **Opus** (2018) de Armando José Sequera, atendiendo a los criterios que se señalaron antes.

Se considera que estas obras, en atención a sus planteamientos, lenguaje, temas, y estructuras, pueden servir como objeto de estudio, ya que en ellas se encuentran expresados aspectos propuestos por la postmodernidad como característicos de la nueva estética literaria. Por otra parte, la crítica exigua de algunos de estos trabajos resultaría fortalecida por un enfoque actual, tal como el que la postmodernidad nos ofrece.

El objetivo general de esta investigación, como hemos señalado antes, consiste en estudiar los rasgos que la postmodernidad como estética literaria ha instaurado en la narrativa venezolana actual, a partir del análisis de las obras seleccionadas de los escritores, Laura Antillano, Ednodio Quintero, Edilio Peña, Ana Teresa Torres, y Armando José Sequera. Para ello nos hemos propuesto como objetivos específicos lo siguiente:

- 1.- Referir el debate existente entre modernidad y postmodernidad en el marco de Occidente, a partir de los teóricos fundamentales: Lyotard, Vattimo, Habermas, Baudrillard, Fredric Jameson, Mike Featherstone.
- 2.- Presentar el debate modernidad- postmodernidad en el contexto latinoamericano y venezolano, específicamente a partir de varios autores: Néstor García Canclini, Roberto Follari, Jesús Martín Barbero, Lauro Zavala, Francisca Noguerol, Nelly Richard, Jaime Alejandro Rodríguez, Rigoberto Lanz y Luis Britto García, entre otros.
- 3.- Indicar los elementos que caracterizan al discurso literario postmoderno.
- 4.-Analizar los textos seleccionados a partir de los paradigmas literarios propios de la postmodernidad.
- 5.-Determinar, mediante el análisis de las obras seleccionadas, los rasgos que la postmodernidad como estética literaria y cultural ha instaurado en la narrativa venezolana actual.

6.- Reconocer la importancia de estos elementos en la narrativa venezolana de finales del siglo XX, y los primeros decenios del siglo XXI como expresión cultural.

La postmodernidad en Venezuela es un hecho relativamente reciente, y como tal, las conjeturas sobre ella han sido múltiples y variadas; sin embargo, se considera necesario indagar sobre su incidencia en nuestra cultura, y en especial, en la literatura por ser, no sólo uno de los ámbitos más sensibles a su influencia sino porque, además, bajo su influjo, la narrativa, ha visto un florecimiento y un remozamiento que merece ser revisado con atención.

Este trabajo de investigación, además de presentar una visión general de la posmodernidad en nuestro país, ofrece de manera sistematizada, un acercamiento a cada discurso mediante el análisis de una obra representativa. El análisis hermenéutico que se realizará de cada uno de los textos narrativos seleccionados, favorecerá el reconocimiento de los elementos que caracterizan a la ficción narrativa venezolana actual, su visión de mundo, en cuatro formas de **Discurso posmoderno**, sin ánimo de agotarlos, reconociendo que existen otros, que, por diversas razones, no serán objeto de estudio en esta investigación.

Al emprender un estudio de este tipo se pretende ofrecer una visión de conjunto de la postmodernidad como estética y su incidencia en el discurso literario venezolano actual como expresión renovadora, ya que los textos críticos referidos a este aspecto, en su mayoría resultan ser escasos, fragmentarios, ambiguos.

La narrativa actual, y en especial la de los escritores elegidos como objeto de estudio para la realización de esta investigación, cuentan con una obra crítica seria que resulta muy valiosa para su estudio y comprensión, aunque distanciada de los planteamientos o enfoques que la postmodernidad como estética nos ofrece. Los análisis que desde esta perspectiva se han elaborado sobre estas obras son pocos, y muchos tienden a la particularización reductiva, constriñendo o impidiendo dar una visión global o de conjunto del problema.

La elaboración de esta investigación, además de ser un aporte significativo a la crítica existente sobre estas obras, permitiría profundizar en el estudio de la postmodernidad literaria en nuestro país, ofreciendo una visión global del asunto. Por

otra parte, presentar la revisión sistemática de estos textos, a la luz de los nuevos enfoques de análisis que la postmodernidad como estética ofrece, permite mostrar las claves de los nuevos discursos de nuestra narrativa desde finales del siglo XX, en oposición con los modelos anteriores. Con esto no sólo se estaría ampliando y complementando los estudios críticos que se han realizado con anterioridad, en torno a estos autores, sino que además se engrosaría la escasa crítica que existe sobre literatura postmoderna en Venezuela. Con ello estaríamos insertándonos en una discusión que se ha convertido en centro de buena parte de la investigación teórica contemporánea.

En otro orden de ideas, este estudio puede servir de útil ayuda para quienes se estén iniciando en este tema. No sólo ofrece una mirada de conjunto del asunto, sino que compila también, una valiosa información que se encuentra dispersa en diversos textos. En este sentido, se ofrecería un material, que puede servir de apoyo a estudiantes e investigadores interesados en indagar sobre postmodernidad y literatura, además de abrir espacio para posibles investigaciones tanto en los discursos posmodernos trabajados acá, como en otros que se han señalado, pero que no se abordan en este trabajo de investigación.

Toda exégesis requiere de unos procedimientos a seguir para su elaboración. Aun cuando el centro de ésta sea la postmodernidad, y resulte paradójico, encasillar en la rigurosidad de la ciencia, un fenómeno caracterizado por cuestionar formas de pensamiento antiguos como el positivismo y el racionalismo, y proponer rupturas, cambios, transformaciones, para su prosecución y validez científica, nos hemos valido de una serie de métodos, técnicas y procedimientos, cónsonos con la propuesta investigativa. El estudio se inscribe en el paradigma Cualitativo, y es de carácter Interpretativo.

Manuel E. Cortés y Miriam Iglesias León en su texto **Generalidades sobre Metodología de la Investigación** (2004), definen el enfoque cualitativo como:

Una vía de investigar sin mediciones numéricas, tomando encuestas entrevistas, descripciones, puntos de vista de los investigadores, reconstrucciones de los hechos, sin prueba de hipótesis. Se llaman **holísticos**, porque a su modo de ver las cosas, las aprecian en su totalidad como un **TODO**, sin reducirlos a sus partes integradas. Con herramientas cualitativas intentan afinar las preguntas de investigación a lo largo de todo el proceso, antes durante y después. El proceso es más dinámico mediante la interpretación de los hechos, su alcance es más bien el de entender las variables que intervienen en el proceso, más que medirlas y acotarlas. En este enfoque se aplica la flexibilidad, la dinámica interactiva e interpretativa en todo el proceso investigativo de los hechos o fenómenos, no se mide variables, se las comprende, se las entiende, se las cualifica. (p.10)

Nuestra investigación, no constituye un análisis impresionista ni informal. Se trata de un estudio sistemático, conducido por unos procedimientos rigurosos, aunque no necesariamente homogéneos. En pos de dicha meta, para el análisis e interpretación de las obras literarias escogidas, acudiremos a la Hermenéutica. “*La ciencia de la interpretación textual mediante la que se trata de desentrañar el verdadero sentido de las obras escritas.*” (Platas, 2000, p. 369). Para ello, entonces, nos fundamentaremos de manera incisiva, en la propuesta de Paul Ricoeur. Para Ricoeur (2001, p.169), “*la hermenéutica se refiere a las reglas requeridas para la interpretación de los documentos escritos de nuestra cultura.*” No puede definirse simplemente como interpretación de símbolos.

La tarea de la hermenéutica es doble: reconstruir la dinámica interna del texto, es decir buscar en el texto mismo la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y restituir la capacidad de la obra de proyectarse al exterior, mediante la representación de un mundo habitable. (Ricoeur, 2001, p.34)

Esta postura resulta sumamente interesante. Porque supone un distanciamiento de las explicaciones de los textos, fundamentadas estrechamente con la psiquis del autor, a favor de la configuración, estructura interna y proyección de la obra. Se trata de revisar con precisión cómo está construido el texto y cuál es la visión de mundo que ofrece.

Para Ricoeur, la hermenéutica como interpretación textual, supone la autocomprensión y la apropiación. El texto deviene en la mediación a través de la cual nos comprendemos a nosotros mismos. Sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales. La apropiación, tiene frente así lo que Gadamer llama "*La cosa del texto*" y Ricoeur denomina "*El mundo de la obra*" (p.109). Lo que uno se apropia, de acuerdo a lo referido por el autor, constituye una proposición de mundo, que no está detrás del texto, como si fuera una intención oculta, sino delante de él, como lo que la obra descubre, desarrolla, revela.

No podemos limitarnos a la estructura inmanente, al sistema interno de la subordinación resultante del entrecruzamiento de los códigos que el texto lleva a cabo. Debemos hacer explícito el mundo que el texto proyecta. Sostiene Ricoeur que,

Ya no se trata de definir la hermenéutica como una indagación sobre las intenciones psicológicas que se ocultarían bajo el texto, sino como la explicitación del ser en el mundo mostrado por el texto. Lo que se ha de interpretar en un texto, es la propuesta de un mundo, el proyecto de un mundo que yo podría habitar y en el que podría proyectar mis posibilidades más propias. (2001, p.p.52, 53)

El texto, señala Ricoeur, se hace autónomo, respecto a la intención del autor, respecto de la situación inicial del discurso y respecto de su primer destinatario. Se abre la posibilidad de interpretar un texto de múltiples formas. Se descubre una polisemia que invita a una lectura plural. Es el momento del círculo hermenéutico entre la comprensión que pone en juego el lector y las propuestas de sentido que abre el propio texto. El arco hermenéutico integra la explicación y la interpretación. "*Así, explicar es extraer la estructura, es decir las relaciones internas que constituyen la*

estática del texto. Interpretar es tomar el camino de pensamiento abierto por el texto” (Ricouer, 2001, p.144)

Elaborado el análisis hermenéutico de cada uno los textos, con la ayuda de los teóricos correspondientes a cada categoría de análisis, e identificada la dinámica interior que los rige, se procederá a establecer el arco hermenéutico a fin de constatar los mundos posibles representados y sus vínculos con la postmodernidad como estética. Finalmente se procederá a mostrar las conclusiones generales de la investigación. Los hallazgos y logros obtenidos a través del proceso investigativo.

Para el desarrollo de cada uno de los objetivos específicos propuestos, acudiremos a fuentes documentales. En cada uno de los capítulos, se hará el desarrollo y conexión pertinente de las propuestas presentadas, sustentadas por teóricos y autores seleccionados para el desarrollo de los mismos en cada momento, consolidando el entramado metodológico. Por ser las unidades de análisis, textos literarios, se tomarán elementos conceptuales y metodológicos propios de la literatura, utilizando como estrategia o procedimiento un diálogo entre los textos y los teóricos seleccionados para ello, presentes en cada capítulo. Se acudirá a la flexibilidad propia del método.

El trabajo ha sido estructurado en cuatro capítulos y se desarrollará de la siguiente forma:

En el **Capítulo I**, se presenta la contextualización del problema, los objetivos de la investigación, la justificación, el abordaje metodológico, las técnicas y procedimientos de la investigación. **El Capítulo II**, estará referido al debate modernidad- postmodernidad, tanto en Occidente como en Venezuela. En el **Capítulo III**, se tratarán algunas consideraciones sobre el discurso postmoderno, los recursos discursivos y las nuevas formas de ficción narrativa: la Nueva Novela Histórica, la Metaficción, la Hipertextualidad y la Minificción o microrrelatos. En el **Capítulo IV** se procederá a realizar el análisis hermenéutico de cada uno de los textos seleccionados como nuevas formas de ficción en Venezuela y su importancia en el marco de la posmodernidad. Se cerrará la investigación con las conclusiones del trabajo propuesto.

CAPÍTULO II

MODERNIDAD- POSTMODERNIDAD: EL DEBATE

2.1.-Occidente y la postmodernidad

Durante el siglo XX, Occidente, operó como el centro de los cambios y las transformaciones más radicales sufridas tal vez, en la historia de la humanidad. Avances científicos y tecnológicos de inigualable magnitud, grandes inventos, dos guerras mundiales, el capitalismo, el consumismo y la industria cultural. Cambios en todos los órdenes de la vida, crisis de valores, ruptura de dogmatismos, de verdades absolutas y universales se nos ofrecen como las constantes inagotables de un siglo que, habiendo finalizado ya, deja pendiente una serie de retos en torno al paradigma de una modernidad agotada o inconclusa y la aparición de una nueva era llamada postmoderna.

La rapidez con la cual se suscitan los cambios en este período y aún más, la recepción y respuesta que el hombre ofrece a cada situación, todavía devienen como motivo de sorpresa y de reflexión. El cuestionamiento, el debate, el reordenamiento y la búsqueda de nuevos horizontes y de miradas a una realidad cada vez más compleja, caótica y conflictiva; una realidad donde aún persisten grandes problemas, muchos de ellos agudizados, parecen ser las salidas o soluciones más expeditas a las nuevas experiencias. Experiencias que, rebasando el tiempo y las fronteras, hoy por hoy, nos afectan. Es esto, justamente, lo que ha ocurrido con el debate modernidad-postmodernidad, paradigmas, que aún en el nuevo milenio, devendrán como objeto de estudio y que en el marco de la nueva estética literaria en Venezuela, constituyen el núcleo de la presente investigación.

Desde mediados del siglo XX, en los países del primer mundo se suscitaron una serie de transformaciones que introdujeron ciertos cambios en nuestras formas de vida, de pensamiento, de creencias que rotuladas con el nombre de modernidad se asumieron como sólidas verdades, brindando al hombre de la época una visión tranquila y estable. Los tiempos han cambiado, y de manera ineluctable esa visión del mundo, poco a poco, se ha desvanecido. Sólo queda el recuerdo y la nostalgia. El solipsismo nos ha ganado al igual que la falta de fe y la desesperanza. Una gran crisis de valores se ha instaurado en la vida del hombre de hoy, trastocando sus creencias, su cultura, su vida.

Postmodernidad, es el nombre que se ha sido empleado, para designar este período de la historia en el cual se configura en Occidente, un nuevo tipo de pensamiento, de sensibilidad, de creencias, en sustitución de los modelos agotados por la modernidad. La postmodernidad da cuenta de las nuevas experiencias y de los cambios culturales que se están gestando. Como señala Mike Featherstone (2000) *“Hablar de posmodernidad es sugerir un cambio o una ruptura con la modernidad, que conlleva la aparición de una nueva totalidad social con sus propios principios distintivos de organización social”* (p.24).

La modernidad se ha agrietado, ha entrado en crisis y en su lugar, la postmodernidad se ha instaurado, suscitándose una serie de reflexiones que abarcan desde su conceptualización, hasta su origen y fundamentos. Muchas y divergentes han sido las posturas de críticos y teóricos interesados en el tema; en este sentido con el ánimo de ilustrar la situación presentaremos los criterios de algunos de ellos, elegidos arbitrariamente.

Se comenzará con Antoine Compagnon quien, en su texto, **Las cinco paradojas de la modernidad** (1993), presenta una especie de genealogía del término postmodernidad, donde señala que fue el historiador Arnold Toynbee quien lo introdujo a comienzos de la década del 50, como sinónimo de lo decadente, lo anárquico, de lo irracional, para designar la última fase de los tiempos Modernos y de la Historia de Occidente.

Según Compagnon, el término aparece con un sentido peyorativo en los años 60 como ideología o la no-ideología de la sociedad de consumo. Se lo retoma otra vez en la década de los años 70 en los Estados Unidos, a partir de la muy comentada obra de Ihab Hassan, **El desmembramiento de Orfeo: hacia una literatura posmoderna** (1971), adquiriendo legitimidad filosófica. En este trabajo, Hassan plantea que el postmodernismo en la actividad literaria, se observa en la acentuación y la prolongación insistente de un desarreglo de los productos narrativos por medio de una “voluntad de deshacer” palmaria en los escritores modernos. Así se perfila el procedimiento modernista en una innovación incesante de expresiones eclécticas, “polifónicas”.

Lo postmoderno no se identifica tanto en las rupturas modernistas y su afán de lo nuevo en la literatura, sino en un regreso a las formas más tremendas e inusitadas de la vanguardia en combinaciones iconoclastas propuestas por el dadaísmo y las expresiones del futurismo y el vorticismismo. Se desprende de esta posición de Hassan, que el postmodernismo resulta ser una superación o una etapa ulterior del modernismo sino una renovación de ese planteamiento. Hassan retomará para fortalecer las bases de su propuesta posmoderna las ideas de Jean-Francois Lyotard, para quien el postmodernismo es anterior y no después del modernismo.

A finales de esta década, el término emigró a Europa especialmente con la obra de Lyotard, **La condición Postmoderna** (1989), mientras que en los Estados Unidos se postulaba la afinidad de las prácticas artísticas llamadas posmodernas y las francesas posestructuralistas de James Lacan, Roland Barthes, y James Derrida y se extiende en los años 80, más allá de la designación de un nuevo estilo, en un saco donde se mete todo.

Matei Calinescu (1991, p.260), por su parte, señala que el término recibe un lugar prominente en 1960 y que fue durante los años setenta y ochenta cuando pasó a ser un término más plausible en crítica literaria, crítica de arte y, sobre todo, en la crítica sobre el lenguaje. Que en estas décadas se aclimató en mayor o menor grado a otras disciplinas histórico-teóricas, que van desde la epistemología hasta las ciencias

sociales y en este proceso el término que se utilizaba casi exclusivamente en América, se estableció internacionalmente.

Andreas Huyssen en su ensayo titulado **Cartografía del Postmodernismo** (1984) presenta una cronología de lo postmoderno, según la cual la postmodernidad se remonta a los años 50, y es utilizada por Irvin Howe y Harry Lavin, para lamentar la moderación del movimiento modernista. En los años 60 es utilizado por los críticos literarios Leslie Fiedler e Ihab Hassan, quienes presentan criterios divergentes en cuanto a lo literario. En los años 70, el término obtuvo una aceptación más amplia, abarcando la arquitectura, la danza, el teatro, la pintura, el cine, la música y la literatura aunque acá, a su juicio, resulta más difícil de constatar.

A finales de los años 70, el postmodernismo emigra hacia Europa vía París y Frankfurt. Julia Kristeva y Jean Francois Lyotard lo adoptaron en Francia, Habermas en Alemania.

Alrededor de los primeros años de los 80, el modernismo/ posmodernismo en las artes y la modernidad/postmodernidad en la teoría social se habían convertido en uno de los terrenos más disputados de la vida intelectual de las sociedades occidentales. (Andrea Huyssen, 1984, p.197).

Con relación a su origen, Jesús Ballesteros (1989, p.p.103, 104, 105) señala como causas fundamentales de su aparición, una serie de sucesos históricos entre los cuales destaca: la finalización de la segunda guerra mundial y la exigencia de la paz. La descolonización y con ello la pluralidad de culturas. La toma de conciencia de los efectos negativos de la industrialización, de la conservación de los recursos naturales y de los problemas ecológicos y el neofeminismo que trata de reivindicar la importancia de los valores femeninos, relacionados con el cuidado y la conservación. Mientras que Terry Eagleton (1997) afirma que su nacimiento:

Surge de un cambio histórico en Occidente, hacia una nueva forma de capitalismo, hacia el efímero, descentralizado mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicio, finanzas e información, triunfan sobre las manufacturas tradicionales y las políticas clases basadas en las clases ceden su lugar a una difusa serie de “políticas de identidad” (p.p11,12)

En cuanto al término, la palabra postmodernidad aparece, inicialmente, en el ámbito de la arquitectura y designa, según Antoine Compagnon (1993)

Una corriente contemporánea, no sólo norteamericana, sino también europea y japonesa-aunque menos extendida en Francia que se opone a la arquitectura llamada moderna. La arquitectura posmoderna quiere romper con el estilo funcional internacional; reivindica el derecho al eclecticismo, al localismo y a la reminiscencia; proclama un sincretismo tolerante en contra del purismo geométrico. (p.102)

El término se desplaza posteriormente a otros sectores como filosofía, antropología, sociología, arte, música, literatura generando una discusión que aún continúa. Lyotard, Habermas, Vattimo, Baudrillard, Lipovetsky son los principales teóricos del asunto y sobre la base de su pensamiento, otros críticos han teorizado, aportando claves que han servido para entender el clima epocal. Más allá de posturas y diferencias, la postmodernidad se presenta como un concepto esquivo, ambiguo y resbaladizo que ha dado pie a diversas interpretaciones y se ha convertido en flanco de las más variadas discusiones. Al respecto, Jorge Ruffinelli (1990) dice lo siguiente:

Para muchos la postmodernidad es una expresión de crisis de la modernidad: una manera de presentarse ésta en términos contemporáneos; para otros se trata de una experiencia antagónica. Algunos o muchos entienden el postmodernismo como un ademán conservador, otros como la superación de las falsas antinomias de la modernidad y el descubrimiento de un sujeto social (al fin heterogéneo) que negaba, ocultaba o asfixiaba. (p.3)

2.2- Los Teóricos

Fue **Jean-Francois Lyotard** quien introdujo el término en 1998 en el campo de la filosofía a través de su obra **La Condición Postmoderna**. Este ensayo, le ha valido tal consideración, al tiempo que se ha convertido en texto emblemático de estos tiempos.

En este trabajo, Lyotard (1989) afirma que el saber cambia sus reglas al entrar en la edad post-industrial y la cultura en la edad llamada postmoderna. Término que designa *“el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”* (p.9). Estos cambios se producen en Europa a finales de los años 50 y de manera más o menos lenta en otros países de acuerdo a su actividad, impidiendo una visión de conjunto.

Sostiene, además, que, en esta transformación general, la naturaleza del saber no queda intacta y que, de igual modo, la cuestión de la legitimación se plantea, en otros términos. Señala que el saber científico no es todo el saber y establece una diferenciación entre el saber narrativo y el saber científico.

El relato es para él, la forma por excelencia del saber narrativo. Estos relatos cuentan los éxitos o fracasos de los héroes y esos éxitos o fracasos dan su legitimidad a las instituciones de la sociedad o representan modelos positivos o negativos de integración en las instituciones establecidas. Los relatos permiten en consecuencia, por una parte, definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se encuentra y por otra, valorar las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos.

Para Lyotard, la forma narrativa a diferencia de las formas desarrolladas del discurso del saber, admite una pluralidad de juegos de lenguaje. Su narración obedece muy a menudo a reglas que fijan la pragmática. Lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituyen el lazo social. Determinan criterios de competencia y o ilustran la aplicación. Definen, así, lo que tiene derecho a decirse y

hacerse en la cultura, y, como son también una parte de ésta, se encuentran por eso mismo legitimados.

La ciencia, a diferencia del saber narrativo, exige el aislamiento de un juego de lenguaje, el denotativo y la exclusión de los demás. El criterio de aceptación de un enunciado se ofrece como su valor de verdad. No es un componente inmediato y compartido como lo es el saber narrativo. Se erige como un componente indirecto, por lo cual se convierte en una profesión y da lugar a las instituciones.

No hay aquí como en el saber narrativo, un saber ser lo que el saber dice que es. El saber acumulado en enunciados aceptados anteriormente siempre puede ser desechado, y a la inversa, todo nuevo enunciado si está en contradicción con un enunciado anteriormente admitido, a propósito del mismo referente, no podrá ser aceptado como válido, más que si refuta el enunciado precedente por medio de argumentos y pruebas.

Lyotard señala que el juego de la ciencia implica una temporalidad, es decir, una memoria y un proyecto. El destinador actual de un enunciado científico se supone que tiene conocimiento de los enunciados precedentes a propósito de un referente y sólo propone un enunciado sobre ese mismo tema, si difiere de los enunciados precedentes.

En la sociedad post-industrial y la cultura postmoderna, la legitimación del saber se plantea, en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación. Esto se debe al auge de técnicas y tecnologías a partir de la segunda guerra mundial y al redespliegue del capitalismo liberal.

Los grandes relatos no otorgan validez al discurso científico postmoderno, pero el pequeño relato se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y desde luego la ciencia. El consenso como criterio de validación parece también insuficiente. El acento debe situarse, ahora, en la disensión.

Posterior a este trabajo, aparece en 1986, **La Posmodernidad (explicada a los niños)**, una compilación de cartas, relacionadas o referidas al nuevo concepto.

Según la advertencia de los editores franceses, el libro, “*sirve como contrapeso de ciertas acusaciones que han caído sobre Lyotard, juicios que lo acusaban entre otras cosas de irracionalismo, terrorismo intelectual, liberalismo cándido, neoconservadurismo, cinismo, nihilismo*” (p.i) pero, también se puede afirmar que sirve para comprender aspectos señalados en el trabajo anterior.

En estas cartas, Lyotard, retoma algunos aspectos tratados con antelación, a la vez que proporciona una valiosa información que permite ampliar ideas propuestas en el trabajo inicial, posibilitando con ello una comprensión más clara y amplia del asunto. Las cartas, en especial, las tituladas: **Respuesta a la pregunta ¿Qué es lo postmoderno?, Lo posmoderno, Apostilla a los relatos, Misiva sobre la historia universal, Nota sobre los sentidos de post y esuela para un nuevo decorado**, no sólo nos ayudan a comprender desde la acepción propia del término postmoderno hasta las condiciones en que aparece, su vinculación con el arte, la arquitectura y la literatura, sino que además evidencia su postura en relación con la Modernidad.

En una carta a Thomas E. Carrol, fechada el 15 de mayo de 1982, ante la mala interpretación que se hizo del libro **La Condición Postmoderna**, donde se le atribuía a Lyotard un alejamiento con respecto a la vanguardia, el filósofo en materia de arte precisa el sentido de lo postmoderno, pero aquí lo moderno se entenderá “*como el arte que consagra “su pequeña técnica”, como decía Diderot a presentar que hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver*” (Lyotard ,1986, p.21.)

Se trata de una voluntad de romper con la primacía de la racionalidad y la representación que Martín Heidegger llama presencia. Consistiría en que lo postmoderno sería hacer alusión a lo impresentable por medio de presentaciones visibles. Si hay un rechazo a la filosofía de la representación que en los marcos de la expresión sería también análogamente un rechazo a la tonalidad (en lo auditivo) y a lo figurativo (Lo visual) para poder dar una traducción estética. Lyotard piensa que hay que hacer ver lo que hay de visible en lo invisible, la ausencia en la presencia, la diferencia ocultada por la identidad, el ser más allá del ente.

Es la “aceleración” de la innovación y la disolución de la tradición. Por lo tanto, la diferencia entre lo moderno y lo postmoderno es infinitesimal y no deja de ser paradójica en sus objetivos. Siendo modernas las dos visiones (moderna y postmoderna) son antimodernas porque se oponen al cartesianismo y al iluminismo y, por consiguiente, su búsqueda de salir de la representación que es lo propio de lo moderno, lo hace a través del modernismo, antimodernismo, que es salir de la representación. Para Lyotard, paradójicamente, el postmodernismo viene antes y no después del modernismo. No se encuentra en las postrimerías del modernismo sino en su estado naciente.

En la carta titulada, **Apostilla a los relatos**, Lyotard (1986), señala que “*el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado.”* (p.30) Con este señalamiento Lyotard deja ver claramente que para él la postmodernidad no es la crisis o el agotamiento de la modernidad, sino la asunción de una nueva forma de sociedad. De igual modo, en este texto, se encuentran ideas y conceptos claves para entender apropiadamente algunos aspectos referidos a los metarrelatos y su legitimación. Ejemplo de ello, serían tal vez, las afirmaciones de Lyotard (1986), que a continuación presentamos:

Los “metarrelatos” a los que se refiere La Condición posmoderna son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente del valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnología capitalista, e incluso si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto por lo tanto, al clasicismo antiguo) salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía relato crístico del amor mártir. Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso en el relato cristiano), Es cierto que, igual que los mitos su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un acto que se ha de producir, es decir una idea a realizar. (p.p 29,30)

“por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana”. (p.31)

La historia, es otro aspecto de interés abordado en estas cartas. La titulada **Misiva sobre la historia universal** da cuenta de ello. Lyotard sostiene que una de las grandes cuestiones que plantea el siglo XX y el siglo XXI es el examen de la historia, y se pregunta si todavía podemos organizar los acontecimientos del mundo humano y no humano bajo la idea de una historia universal de la humanidad. Diserta sobre el punto, dejando escueta la respuesta a la pregunta inicial. Sin embargo, en otras cartas alude a este aspecto, brindando ideas que complementan su postura frente a la historia. En **Apostilla a los relatos**, señala que el relato del historiador está sometido casi a las mismas reglas que se aplican al relato del físico. Pero la historia es una narración que, por añadidura, conlleva la pretensión de ser ciencia y no solamente una novela, mientras que la teoría científica no pretende ser narrativa.

Jürgen Habermas, en su trabajo **Modernidad: un proyecto incompleto** (1984), presenta una visión opuesta a la de Lyotard. A su juicio el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado y en lugar de abandonarlo como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de los programas extravagantes que trataron de negarla. El proyecto intenta volver a vincular a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias, pero que se empobrece si se limita al tradicionalismo. El vínculo puede establecerse sólo si la modernización societal se desarrolla en una dirección diferente. Llega a esta afirmación, a partir de una serie de reflexiones a propósito de la tesis del crítico, Frankfurter Allgemeine Zeitung, quien sostiene en la Bienal de Valencia que “la *posmodernidad se presenta, sin duda, como Antimodernidad*” (Habermas, 1984, p.131).

Inicia su disertación, señalando que “*con diversos contenidos el término “moderno” expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo*” (Habermas, 1984, p.131), posteriormente, sostiene que una

nueva forma de la conciencia moderna surgió con el iluminismo francés en el siglo XIX, y que planteó una oposición abstracta entre la tradición y el presente. Desde entonces la marca de lo moderno es lo nuevo, que es superado y condensado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero mientras el estilo puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo con lo clásico. Sin embargo, lo moderno se convierte en clásico cuando logra ser completa y auténticamente moderno. Nuestro sentido de la modernidad produce pautas autosuficientes y la relación entre moderno y clásico ha perdido así una referencia histórica fija.

Presenta algunos señalamientos con relación a la modernidad estética e indica que ésta se inició con la obra de Charles Baudelaire, se desplegó en las corrientes de vanguardia y alcanzó su culminación con los dadaístas y los surrealistas. Afirma que la modernidad estética se caracteriza por la nueva conciencia del tiempo expresada en las metáforas de la vanguardia. Pero que esa fe en el futuro y del culto de lo nuevo, son en realidad una exaltación del presente. Que el valor nuevo que se le da a lo transitorio, elusivo y efímero no es más que nostalgia por el presente estable. Que el sentido del tiempo de las vanguardias no es ahistórico, sino que es utilizado de manera diferente: dispone de esos pasados que le son proporcionados por la erudición del historicismo y se opone al mismo tiempo a la historia que permanece encerrada en el museo historicista.

Culmina su exposición señalando que el espíritu de la modernidad estética envejeció y que, hacia los años setenta, ese modernismo generó respuestas mucho más débiles que quince años antes, que estamos frente a la idea del fin del arte moderno y se pregunta si la idea de postvanguardia, como fracaso de la rebelión surrealista, marca una transición hacia la postmodernidad. Si el fracaso del surrealismo significa un adiós a la modernidad, y si el modernismo dominaría, pero muerto.

Otros de los aspectos tratados son: la modernidad cultural y la modernización societal. Habermas señala que la doctrina neoconservadora esfuma la relación entre el proceso de modernización societal que aprueba y el desarrollo cultural del que se lamenta. No pueden abordar las causas económicas y sociales del cambio de actitud

hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. Responsabilizan a la cultura de hedonismo, la ausencia de identificación social y de obediencia, del narcisismo, el abandono de la competencia por el estatus y el éxito, pero la cultura interviene de manera indirecta y mediada. El descontento de los neoconservadores, según él, se arraiga en reacciones profundas frente a los procesos de modernización societal. Bajo las presiones de la dinámica económica y de la organización de las tareas y logros del estado, la modernización social penetra cada vez más en formas previas de la existencia humana, al tiempo que genera protestas, descontento, ironías.

Para Habermas la transmisión de una tradición cultural, de integración social y de socialización requieren de una adhesión a la racionalidad comunicativa, ya que la protesta se origina cuando las esferas de la acción comunicativa, centradas sobre la reproducción y transmisión de valores y normas son penetradas por una forma de modernización regida por estándares de racionalidad económica y administrativa, muy diferentes de los de la racionalidad comunicativa de las que dependen esas esferas. Cierra esta disertación señalando que la modernidad cultural genera sus propias aporías y que independientemente de la modernización cultural, dentro de una perspectiva de desarrollo cultural, surgen motivos que arrojan dudas sobre el proyecto de la modernidad.

Posteriormente, retoma la idea de la modernidad estética para mostrar cómo el proyecto de modernidad propuesto por los filósofos del iluminismo del siglo XVIII, asentado en una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomo, regulado por leyes propias que al tiempo que deseaban liberar el potencial cognitivo de cada una de las esferas de toda forma esotérica. Deseaban emplear esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria. Pero, en nuestro siglo, ha desembocado en la autonomía de segmentos manipulados por especialistas y escindidos de la hermenéutica de la comunicación diaria.

El ideal de la emancipación del proyecto de la modernidad y del iluminismo permanece sin realizarse plenamente. No se han logrado todas las promesas de libertad e igualdad. Para que ellas puedan alcanzarse, Habermas propone establecer sobre bases nuevas una comprensión de la razón, la sociedad y el hombre. Plantea

que terminemos con el paradigma de la conciencia y no hagamos depender la racionalidad directamente del sujeto, sino de la intersubjetividad, conduciendo el pensamiento hacia una lógica de descentramiento frente al ego.

Gianni Vattimo, uno de los más brillantes teóricos de la Italia actual, se ha ocupado también de dejarnos a través de sus textos, sus posturas sobre la postmodernidad. **El fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura posmoderna** (1985), es un texto que constituye una densa reflexión sobre el fin de la modernidad y el advenimiento de la postmodernidad, en el cual Vattimo, fundamentándose el pensamiento de Nietzsche y Heidegger; y otros teóricos de la Hermenéutica como Paul Ricoeur, Hans Gadamer y Richard Rorty presenta la postmodernidad como posibilidad, como un chance positivo al cual el hombre sólo tendrá acceso cuando se conciba y se acepte como un sujeto débil. Término correlativo a la carencia de fundamento del pensamiento o como señala Calinescu (1991) *“un modo típicamente posmoderno de reflexión que está en oposición directa a la “metafísica” o “el pensamiento fuerte” (un pensamiento que es dominante, impositivo, universalista, temporal, agresivamente autoconcentrado, intolerante con cualquier cosa que parezca contradecirlo)”* (p.264).

José María Mardones, en el ensayo **El Neo-conservadurismo de los Posmodernos** (1990), al hablar del sujeto débil lo describe como “un ser peligroso por desmemoriado y acrítico. No percibe la dureza de la vida, ni la situación de los que en esta sociedad y en nuestro mundo apenas alcanzan la categoría de seres humanos” (p.27) Para, Vattimo (1985), lo postmoderno se caracteriza:

No sólo como novedad respecto de lo moderno, sino como disolución de la categoría de lo nuevo, como experiencia del “fin de la historia,” en lugar de presentarse como un estadio diferente (más avanzado o retrasado; no importa) de la historia misma. (p.12)

Cuando habla del fin de la historia no se refiere a esto en un sentido catastrófico, sino a la idea de que la historia como proceso unitario se disuelve y en la existencia concreta se instauran condiciones efectivas que le dan una especie de inmovilidad realmente no histórica. Señala, además, que Nietzsche y Heidegger son

los pensadores que echaron las bases para construir una imagen de la existencia en estas condiciones de no historicidad y que el discurso de la postmodernidad se legitima sobre la base de la post-historia como concepto que caracteriza a la sociedad occidental actual.

De acuerdo a estos señalamientos, el “fin de la Historia” parece ampliamente difundido en el siglo XX y en la experiencia postmoderna. Lo que caracteriza este fin es la idea de disolución de la historia como proceso unitario y es lo que permite, a su vez, distinguir a la historia contemporánea de la historia “moderna”. La historia, señala Vattimo (1985), es *“una historia”, una narración, un relato mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir*” (p.16). Por su parte, Rojas (2001) afirma que

Vattimo se muestra más acogedor con la historia, pues participa de la idea de historicidad heideggeriana. Pero la historia es historia de palabras, la historia es un acontecer que consiste en mensajes. O sea, Vattimo interpreta la idea de historia de acuerdo con su subido idealismo lingüístico. En última instancia la historia son fábulas. Fábulas que es necesario mantener por una piedad hacia nosotros mismos, pues es en esas fábulas donde encontramos nuestra precaria identidad. La historia siempre ha sido fábula, la diferencia es que ahora tenemos esas fábulas y sabemos que son fábulas, aunque tengamos que aferrarnos a ella por piedad hacia nosotros. (p.5)

En 1990, Vattimo dio a conocer otro texto: **En Torno a la posmodernidad**, suerte de compilación de una serie de trabajos presentados en un simposio denominado **POSMODERNIDAD**, donde reunió las reflexiones de varios ponentes desde diversas perspectivas: filosóficas, históricas, sociales, religiosas, literarias, culturales, referidas a la posmodernidad.

El texto reviste particular importancia, no sólo por la variedad de lecturas que ofrece, sino también porque algunas de ellas nos sirven para entender los planteamientos de otros teóricos tales como Lyotard y el mismo Vattimo. Esto puede observarse en su ensayo **Posmodernidad ¿una sociedad transparente?** Donde

además de reiterar que la modernidad ha concluido, insiste en la idea de que precisamente ha concluido porque por múltiples razones desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria.

Para Vattimo la historia puede concebirse como realización progresiva de la humanidad sólo si se puede ver como un proceso unitario. Esto resulta imposible en la actualidad ya que el desarrollo comunicacional imperante en nuestras sociedades, hace que los diversos medios de comunicación, disuelvan la idea de la historia como una entidad unitaria.

No existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todo lo demás (como sería >la historia > que engloba la historia del arte, de la literatura, de las guerras, de la sensualidad, etc. (Vattimo, 1990, p. 11)

El pensador francés Jean Baudrillard, autor de una extensa obra: **El intercambio Simbólico y la muerte** (1983), **Las estrategias fatales**. (1984), **El otro por sí mismo** (1988), **De la Seducción** (1989), **La ilusión del fin** (1992), entre otras, ha aportado también elementos fundamentales para repensar nuestra modernidad.

Baudrillard rechaza el sujeto histórico y niega la historia. Se fundamenta para ello en el nuevo orden comunicativo de una cultura de la significación, en la cual el eje lo constituyen los medios de masa como simulacro. Para él la información que nos llega a través de los diversos medios de comunicación o destruyen el significado o la neutralizan. Ante esta situación el hombre tiene dos salidas: la resistencia a través del distanciamiento irónico y la liberación mediante el simulacro (simulación en forma obscena y paródica de todas las formas de poder). Frente a las exigencias emancipatorias de la condición del sujeto histórico, del final de la historia, Baudrillard nos brinda la simulación, la seducción como salida posible. *“Pensar con Baudrillard es pensar el fin de la historia mediante la simulación”* (Rojas, 2001, p.283).

Fábula, gran relato, juegos de lenguaje, simulación, simulacro, son los términos que estos tres grandes pensadores contemporáneos han utilizado al referirse al fin de la historia; con ello dan constancia de un distanciamiento de la historia oficial cuya aspiración era narrar hechos de relevancia para el sistema imperante, como un medio ideologizador, dejando marginados hechos y personajes comunes que conformaban la sociedad de las épocas que en su momento le ocupaban. La postmodernidad rompe con esa visión tradicional de la Historia.

La idea expresada por Vattimo en su texto **En torno a la Posmodernidad**, referida a la imposibilidad de pensar que exista un punto de vista único que unifique todo y la consideración de imágenes del pasado propuestos desde diversos puntos de vista, en tanto que no existe una historia única, reafirma esa aspiración postmoderna de distanciarse de la historia oficial y darle un nuevo tratamiento, en el cual otros elementos narrativos distintos del gran héroe, el gran propósito, los grandes periplos, como señala Lyotard, puedan incorporarse y ser tratados con la misma validez y consideración que los hechos relevantes tratados por la historia oficial.

Sobre la base de estos pensadores, otros teóricos en el marco de la postmodernidad le han dado relevancia a la cultura, las artes y en especial a la literatura. Señalaremos entre ellos a Mike Featherstone con su texto **Cultura de consumo y posmodernismo** (2000). Fredric Jameson, **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado** (1991) y Steven Connor, con su texto **Cultura Postmoderna** (1996). Más allá de la importancia de posturas, ideas y criterios presentados por los teóricos mencionados con relación a la postmodernidad, se considera necesario señalar que la elección obedece, además, a la intención deliberada de sustentar con sus planteamientos, diversos aspectos a desarrollar, más adelante, en la presente investigación.

Mike Featherstone (2000) en el texto señalado, indaga no sólo en el origen y las diversas acepciones de lo posmoderno, sus vínculos u oposiciones con la modernidad, sino que presenta la postmodernidad como un movimiento cultural con relación a otros cambios producidos en las experiencias y las prácticas cotidianas. Cómo se produce, transmite y difunde el conocimiento y la cultura en estos tiempos

denominados postmodernos, constituyen los ejes centrales de este texto revelador del tránsito de las sociedades contemporáneas hacia el postmodernismo.

Featherstone, a través de sus reflexiones, enfatiza la idea de que estamos asistiendo a una serie de cambios culturales que inciden en el perfil de la cultura dentro de la configuración cultura-economía- sociedad y que esta situación reclama una investigación y una teorización cuidadosa. Señala que aun cuando no existe un acuerdo general sobre el significado de la palabra posmoderno, ésta puede entenderse en relación con una gama amplia de prácticas artísticas y de disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades porque hace que prestemos atención a cambios que se producen en la cultura.

Tres, son los ámbitos o sectores desde los cuales, según él, puede entenderse la postmodernidad:

1) los campos artísticos, intelectual y académico(cambios en la forma de teorizar, presentar y difundir la obra, que no pueden separarse de los cambios que se producen en las luchas competitivas específicas liberadas en campos particulares);2) cambios en la esfera cultural más general que comprende los modos de producción, consumo y circulación de los bienes simbólicos que pueden ponerse en relación con cambios más amplios en el equilibrio del poder y las interdependencias entre grupos y fracciones de clase tanto en el nivel intersocietal cuanto intrasocietal y 3) cambios en las prácticas y experiencias cotidianas de distintos grupos, los cuales, como resultado de algunos de los procesos antes mencionados, posiblemente empleen los regímenes de significación de diferentes maneras y desarrollen nuevos medios de orientación y estructuras de identidad. (Featherstone, 2000, p.p.36,37)

De estos tres sectores, el primero será de suma ayuda para nuestra investigación en tanto que, como se ha señalado con antelación, nuestro objeto de estudio se encuentra centrado en el abordaje y análisis de una selección de obras literarias de nuestro país, desde el paradigma postmoderno.

Fredric Jameson en su texto **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado** (1991) ofrece importantes consideraciones sobre los aspectos

tratados. Para él, el postmodernismo debe entenderse *“no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural; una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí”* (1991, p.16) y el único modo de mostrar sus diferencias genuinas es presentándolo a la luz del concepto de norma hegemónica o de la lógica cultural dominante.

Para, Jameson (1991) los rasgos constitutivos del postmodernismo serían los siguientes: una nueva superficialidad tanto en la teoría contemporánea como en una nueva cultura de la imagen o el simulacro. El debilitamiento de la historicidad. Un subsuelo emocional que él denomina “intensidades” vinculado a la antigua teoría de lo sublime, a las nuevas tecnologías y las nuevas experiencias de lo urbano.

Para dar cuenta de cada uno de estos elementos, Jameson otorga un especial espacio al arte y la literatura. Así el célebre cuadro de Van Gogh donde representa los Zapatos de campesino y los zapatos de polvo de diamante de Andy Warhol, constituye el referente simbólico a través del cual, demuestra o explica los cambios culturales que se han operado en el universo contemporáneo.

El tránsito de un arte que busca o pretende reelaborar el contenido original: la miseria agrícola, a un arte fetichista representativo del capitalismo. Pero además, sirven de ejemplo para patentizar el paso de la profundidad a la superficialidad o falta de profundidad como rasgo propio del postmodernismo.

De igual modo el cuadro de Edvard Munch, **El grito**, considerado como paradigma de los temas modernistas: alienación, soledad, fragmentación del ser, por un proceso de resemantización se presenta ahora como la obra emblemática de la muerte del alma del hombre alienado. Para Jameson los casos de autodestrucción, alienación, angustia, drogadicción y esquizofrenia que dominaron el período del modernismo no son apropiados ni tampoco atractivos para el mundo postmoderno. Pero pueden considerarse como el desplazamiento de la alienación hacia su fragmentación. De allí el nuevo significado de la pintura fragmentada y descompuesta en su estructura formal.

Con relación a la literatura, Jameson sostiene que la literatura moderna ha sido sustituida por la fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto

que la norma se ha desvanecido. Los estilos modernistas se transforman en códigos postmodernistas, favoreciendo la heterogeneidad discursiva y estilística, el pastiche, la moda nostalgia o moda retro. A su vez estos elementos establecen un distanciamiento del presente como *“síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo”* (Jameson, 1991, p.52).

La historia también es revisada. A través del análisis de las obras de E. L. Doctorow: **Ragtime, el Lago y el Libro de Daniel**, nos muestra la crisis de la historicidad y los rasgos formales empleados para ello como producto de la imposibilidad de representar el pasado histórico. Según Jameson, la historia queda fuera de nuestro alcance. Lo que podemos proyectar de ella son sólo simulacros. Esto se debe a que el sujeto ha perdido su capacidad para extender sus protensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente. Esto a su vez, es lo que hace que la producción cultural de este sujeto se caracterice por lo heterogéneo, lo fragmentario, lo aleatorio, la escritura esquizofrénica.

Así mismo, nos habla acerca de lo sublime como una temática actual y constante en nuestros días, pero con un sentido diferente al planteado por Burke y Kant. Se trata de una sublimidad tecnológica:

La tecnología de nuestra sociedad contemporánea nos es fascinante e hipnótica no por su propio poder sino, a causa de que parece ofrecernos un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento y nuestra imaginación: esto es, toda una red global descentralizada de la tercera fase del capitalismo. (Jameson, 1991, p.85)

En palabras de Jameson, donde mejor se observa esto es en la literatura de evasión, a la que denomina “paranoia de la alta tecnología” debido a que en esas narraciones:

Se utilizan redes de una supuesta alianza informática universal para las laberínticas conspiraciones de agencias de espionajes autónomas, pero interconectadas y en mortífera rivalidad con un grado de complejidad que a menudo rebasa la capacidad mental del lector medio. (1991, p. p 85,86).

Con relación a lo urbano, señala que estamos viviendo una transformación para la cual no estamos preparados, debido a que nuestros hábitos perceptivos se formaron con otra clase de espacio: el de la modernidad. Este hiperespacio requiere de nuevos órganos, de la ampliación de una nueva sensibilidad, ya que *“ha conseguido trascender la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio, sin inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable”*. (p.97) De existir una política del postmodernismo resultaría necesario inventar mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial que le permitiesen al sujeto individual representarse en medio de esta complejidad

Para Jameson (1991) *“lo que venimos llamando posmodernismo no puede concebirse sin la hipótesis de una mutación de la esfera cultural en el capitalismo avanzado; una mutación que lleva aparejada la modificación de su función social.* (p.p. 105,106).

El texto **Cultura postmoderna** (1996) de Steven Connor representa un material bien interesante para el desarrollo de nuestro estudio, en tanto que todas sus disertaciones giran en torno a las diversas manifestaciones de la cultura: arquitectura, cine, fotografía, televisión, literatura, cultura popular desde la mirada de la postmodernidad.

Partiendo de una reflexión sobre los debates postmodernos y sus teóricos fundamentales, Connor indaga en las diversas formas culturales, registrando los cambios que se han operado en ellos como producto del nuevo paradigma. Con

relación a la literatura, nuestro objeto de estudio, señala que *“la idea de lo postmoderno ha arraigado firmemente en los estudios literarios”(p.79)*, pero que la nueva concepción de lo postmoderno puede resultar peligrosa para el propio argumento de lo literario, en tanto que de acuerdo a Hassan *“la era postmoderna está marcada por la descomposición radical de todos los principios importantes de la literatura, por la cuestionabilidad profunda de ideas críticas sobre autoría, el público, proceso de lectura y la propia crítica”*.(Connor, 1996, p. 849).

Connor señala y se detiene en algunos elementos que caracterizan a la literatura postmoderna como son: un sentido temporal distinto del establecido por la modernidad, la impureza genérica, la ironía, enfatizando en lo ontológico y metaficcional.

Estos planteamientos nos ofrecen un apoyo teórico importante para el análisis y estudio de las obras literarias propuestas como modalidades culturales en el contexto postmoderno. Señalan y ejemplifican a través de análisis particulares de obras de arte, de literatura, de arquitectura los rasgos que las definen como formas artísticas de la postmodernidad, en oposición a los modelos agotados de la modernidad, sin obviar la necesidad de reflexión de su expresión como maneras particulares de percibirnos en nuestra contemporaneidad.

Esta selección constituye apenas una muestra de los trabajos que importantes críticos y pensadores contemporáneos, desde los diversos ámbitos que les ocupan, han elaborado en torno a la postmodernidad. Sin embargo, cada estudio, desde la particularidad que le acompaña en cuanto a ideas, posturas o apreciaciones sobre el tema en cuestión, deja constancia de la inquietud, malestar o conmoción que la postmodernidad ha suscitado.

Las diversas conceptualizaciones e interpretaciones que los autores reseñados nos han proporcionado, además de evidenciar lo afirmado antes, dan cuenta del debate que el nuevo paradigma ha generado, ya que la postmodernidad trae consigo una nueva episteme que implica un concepto de la ciencia y del saber, distinto al establecido por la modernidad.

2.3-El debate

La crisis de la modernidad y la asunción de una nueva episteme, la postmodernidad, generó a fines del siglo pasado una discusión desde diversos sectores del saber y en diferentes escenarios intelectuales del mundo. Como señala Nicolás Casullo (1989) *“desde diversas perspectivas y saberes los autores discuten el presente, analizando la crisis de sus concepciones fundadoras”* (p.11). Si verdaderamente la postmodernidad supone una ruptura con la modernidad, si es una fase de ella, su agotamiento, crisis o su continuidad, si estamos frente a una moda o si asistimos realmente a un nuevo clima epocal, son sólo algunas de las interrogantes que la polémica en cuestión ha suscitado.

El debate que se inicia, aproximadamente desde los años ochenta, en torno a la crisis de la modernidad y la condición postmoderna, ha sido marco propicio no sólo para conocer y confrontar las diversas posturas en torno a este particular momento de la historia en el cual pocos parecen haber tomado conciencia de los cambios ocurridos, sino también para desenredar la madeja, que en torno a los términos modernidad- postmodernidad se ha venido tejiendo. Así entenderemos la discusión teórica actual, el reto que ha debido que afrontar la razón occidental desde diversos campos y posturas.

Nada fácil ha resultado la tarea, ya que reflexionar sobre un tema que se desarrolla en campos tan disímiles como el arte, la literatura, la filosofía, la comunicación, supone no solo que estamos frente a conceptos y posturas variadas, sino que éstos provienen de tiempos, áreas disciplinares, prácticas discursivas y narrativas socioculturales diferentes. Tal como afirma Picó (1992) *“Cada estudioso toma su camino y se inicia tímidamente en el de los otros tratando de sentar las bases de su propio descubrimiento y trazar puentes para la comprensión de los demás”*. (p.14)

Por otra parte, el estudio sistemático de cada uno de los paradigmas en cuestión ha generado una gama de conceptos, posturas y criterios tan disímiles entre los teóricos, críticos o estudiosos del tema, que en torno a ellos se ha producido un clima de ambigüedad e imprecisión que se considera necesario destacar, en tanto que esa heterogeneidad de miradas constituye, justamente, el núcleo del debate.

Las diferencias, en ocasiones radicales, en torno a la definición, origen, procedencia y evolución, tanto de la modernidad como de la postmodernidad, su relación con las corrientes de vanguardia y el tratamiento indiferenciado con otros términos emparentados como modernismo, modernización, postmodernismo y postmodernización, así lo evidencian y tal como asevera Lanz (2000) “*el pensamiento posmoderno aparece como un gran mapa de teorías, conceptos e interpretaciones desiguales y contradictorias (coherentemente disímiles)*” (p.29.).

Por esta razón, y a fin de tener un acercamiento apropiado a este debate, se ha creído conveniente detenernos en estos aspectos. Mostrar las reflexiones, las discrepancias, los equívocos de las denominaciones, observadas tanto en las concepciones de la modernidad como de la postmodernidad, así como también establecer los elementos que en forma general definen lo posmoderno como expresión cultural de nuestra contemporaneidad y su oposición o confrontación con las nociones paradigmáticas de la modernidad.

Para el desarrollo de lo planteado, acudiremos a las reflexiones realizadas por algunos importantes pensadores y críticos, quienes, en el marco de este debate, nos ofrecen a través de sendos trabajos, claves para la comprensión de lo indicado. Matei Calinescu, en su texto **Cinco caras de la Modernidad** (1991) presenta un denso estudio sobre el problema en cuestión, al tiempo que de manera rigurosa y asertiva se detiene y profundiza en los orígenes y evolución de la modernidad, ya que como señala en la introducción de su libro “*tanto como término cuanto, como concepto, la modernidad tiene una historia larga e intrincada*” (p.20).

Calinescu, señala la Edad Media como el momento de origen de la modernidad, ya que, para él, en este período, ya existía una conciencia del tiempo histórico, lineal e irreversible, proyectado hacia adelante, como elemento imprescindible para su gestación y causa de su ausencia durante la antigüedad pagana. De allí que afirme lo siguiente:

La modernidad como noción carecería de significado en una sociedad que no utiliza un concepto secuencial-temporal de la historia y organiza sus categorías según un modelo mítico o recurrente, como el

descrito por Mircea Eliade en su *Myth of the Eternal Return*.
(Calinescu, 1991. P.23)

Señala que la palabra modernidad proviene del término latino *Modernus* ampliamente conocido en Europa desde finales del siglo V, y que ya para el siglo X, vocablos como *modernitas* (tiempos modernos) y *moderni* (hombres de hoy) fueron utilizados con frecuencia. La distinción y polémica entre lo antiguo y lo moderno se remonta también a la Edad Media y adquiere aspectos “particularmente dramáticos” con el Renacimiento, cuando tuvo que coexistir con una nueva conciencia del valor del tiempo práctico- el tiempo de la acción, la creación, el descubrimiento y la transformación, extendiéndose hasta la Ilustración. Esta fase se caracteriza, además, por la separación de modernidad y cristianismo. Ser moderno será equivalente a ser un libre pensador. Este nuevo sentimiento agónico del cristianismo explicará el mito de la muerte de Dios.

El Renacimiento italiano fue, según Calinescu, el principal responsable de la comparación, crítica y oposición entre antiguos y modernos de manera sistematizada, dando como resultado no sólo el enriquecimiento del término moderno, sino que “*se creó el patrón del desarrollo literario y artístico a través de la negación de los modelos del gusto establecido*” (Calinescu, 1991, p.44)

Estos cambios se gestan desde mediados del siglo XVIII, cuando se produjo una variación profunda del gusto y del concepto de belleza. Cuando la idea de belleza perdió su aspecto de trascendencia y se convirtió en una categoría puramente estética. En un instante impreciso de la primera mitad del siglo XIX, se produce una separación irreversible entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental, producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y de los cambios sociales del capitalismo, y la modernidad como un concepto estético.

Para Calinescu, la modernidad histórica ha continuado sus tradiciones: la doctrina del progreso, la confianza en la ciencia y la tecnología, el interés por un tiempo medible, el culto a la razón, pero orientado hacia lo pragmático y el culto a la acción y el éxito, asociado con lo moderno como valores de la civilización

establecida por la clase media, mientras que la modernidad estética estaba inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas.

Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el Apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa. (Calinescu, 1991, p.51)

Calinescu reconoce, al igual que casi todos los investigadores y estudiosos de la modernidad, a Baudelaire, como el representante emblemático de la modernidad estética, subrayando que a partir de él *“la estética de la modernidad ha sido constantemente una estética de la imaginación opuesta a todo tipo de realismo”* (p.63). En este sentido, se considera oportuno señalar que la distinción que hace el autor de dos formas de la modernidad: histórica y estética, para efectos de la presente investigación, resulta sumamente importante porque es fundamentalmente hacia lo estético hacia donde se dirigirá, más adelante, el desarrollo de la misma.

Con relación al modernismo, término utilizado indistintamente de modernidad, algunas veces como su sinónimo, Calinescu nos brinda una especie de genealogía de la palabra indicando que no se usaba ni en Europa ni en otro sitio, antes de las primeras décadas del siglo XVIII. El sufijo *ismo* fue añadido por los adversarios de los modernos y tuvo unas connotaciones polémicas y peyorativas durante mucho tiempo. Fue después, a inicio de la década del 30 del siglo XX, cuando obtuvo mayor aceptación y legitimidad.

Rubén Darío, a principios de 1890, fue *“el primero en utilizar la etiqueta de >modernismo> aprobatoriamente para señalar un gran movimiento contemporáneo de renovación estética”* (Calinescu, 1991, p. 77). El término fue motivo de controversia y discusión durante mucho tiempo. Las posturas son tan variadas y divergentes que el mismo Calinescu afirma que *“un estudio que siguiera con detalle la historia terminológica de la idea de lo moderno alcanzaría probablemente proporciones inabarcables”* (p.91). No obstante, señala que, desde una perspectiva más amplia, el último acontecimiento importante es una desinonimización de

>moderno> y >contemporáneo> y que la querrela de antiguos y modernos ha sido sustituida por la contienda entre modernos y contemporáneos.

Antoine Compagnon en **Las cinco paradojas de la Modernidad** (1993), elabora un estudio de la modernidad, desde ese sector que Calinescu ha denominado modernidad estética. A partir de expresiones o manifestaciones artísticas presenta lo que él denomina cinco paradojas de la estética de lo nuevo, en oposición a la tradición moderna. Establece como fecha de inicio 1863 con la *Olimpia* de Manet; la segunda paradoja con los collages de Braque y de Picasso, los Caligramas de Apollinaire y los ready made, los primeros cuadros abstractos de Kandinsky y **En Busca del tiempo perdido** de Marcel Proust; la tercera paradoja con el Surrealismo; la cuarta paradoja va de la guerra fría a 1968, fijando la última de sus paradojas en los años 80 con la postmodernidad.

Compagnon (1993), siguiendo a Vattimo, define la modernidad “*como la época de la reducción del ser a lo novum*” (p.14). La tradición moderna comenzó con el nacimiento de lo nuevo como valor. Esta estética de lo nuevo se forja en el siglo XII cuando aparece la idea de progreso, es decir, la definición de un sentido positivo del tiempo, un desarrollo lineal, acumulativo y causal. Se extiende a la historia y en especial a la historia del arte a partir del siglo XVI. En el siglo XVII, gracias a la disputa entre antiguos y modernos, logra imponerse en el arte y la literatura la superioridad de los modernos sobre los antiguos. Con la afirmación del progreso a lo largo del siglo XVIII se establece la dicotomía: clásico- romántico, fijándose el último momento de lo moderno y de lo nuevo de Stendhal a Baudelaire.

La primera paradoja de la modernidad: la superstición de lo nuevo, está representada por la ambivalencia de Baudelaire y Manet, uniéndose luego Nietzsche. En Baudelaire la ambivalencia proviene de la exaltación y oposición al mismo tiempo de la evanescencia de lo bello, ya que se la concibe como una degradación vinculada a la modernización, a la que se opone.

La modernidad Baudelaireana es equívoca ya que reacciona contra la modernización social, la revolución industrial, etc. La modernidad estética se define esencialmente por la negación: antiburguesa,

denuncia la alienación del artista en un mundo bárbaro en el que reina el mal gusto. De ahí la reivindicación ambigua también en lo tocante a la adhesión al presente, de un arte autónomo e inútil, gratuito y polémico que espante al burgués. (Compagnon, 1993, p.21)

Compagnon (1993), manifiesta que, para Baudelaire, la modernidad es “*lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable*” (p.23). La modernidad es entonces presente, conciencia del presente sin pasado ni futuro. Afirma además que en dos artistas diferentes se encuentra representada esta modernidad: en Delacroix y en Constantin Guys. Para él, Delacroix, es un eslabón en la historia del arte, de esas obras que fueron modernas en su tiempo, mientras que Guys representa en la pintura los rasgos de esta modernidad: lo inconcluso, lo fragmentario, la autonomía, la ausencia de totalidad o de sentido, el doblez crítico.

La segunda paradoja, la vanguardia, “*supone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de adelantarse a su tiempo*” (p.36). Modernidad y vanguardia, según este autor, son dos términos que se confunden con frecuencia, sin embargo, suponen dos conciencias de tiempo diferentes: un sentido del presente en cuanto tal y un sentido del presente como contribución del futuro. El cubismo de Apollinaire, el arte abstracto de Kandinsky, el tiempo recobrado de Marcel Proust en literatura representan el deseo de una búsqueda formal que no se adhiere al presente, sino que se anticipa a él, para inscribirse en el futuro. En cuanto a las vanguardias, Compagnon (1993), afirma que “*Las vanguardias intentaron asegurarse del porvenir con la ayuda de teorías*” (p.63), sin embargo, estas no son más que otro rasgo contradictorio de la modernidad, ya que tanto los programas teóricos como los manifiestos solo dan lugar a obras que caen muy pronto en el olvido o que solo dejan recuerdos anecdóticos.

El surrealismo y sus programas teóricos constituyen la tercera paradoja. Para Compagnon el surrealismo suscitó un nuevo academicismo. Breton no se contentaba sólo con el anarquismo, la negación, la destrucción, sino que quería fundar una nueva estética, donde la imaginación, la escritura automática y los sueños se convirtieran en

las formas privilegiadas del texto. No obstante, señala Compagnon (1993) que a pesar de su proyecto estético *“el surrealismo es una ideología a priori, un programa que tapa los problemas estéticos en vez de permitir que se planteen”* (p.72). Es aquí, justamente, donde radica para él la paradoja.

Chirico, Duchamp, Dalí, Magritte son sólo algunos de los pintores surrealistas a los cuales Compagnon hace referencia, los vincula con el proyecto innovador de Breton, reconociendo además a otros pintores como André Masson y el mismo Marcel Duchamp, quienes inicialmente, participan en el surrealismo y, posteriormente, se distancian, anunciando otras corrientes como el arte pop y el expresionismo abstracto, las cuales han de constituir la cuarta paradoja.

Durante la guerra fría, la pintura que se elige para desempeñar el papel de vanguardia en los Estados Unidos, una vez que el arte se desplaza de París a New York, después de 1945, es el expresionismo abstracto, suerte de *“síntesis del impresionismo y del cubismo, bajo la égida del automatismo psíquico concebido éste como una simple técnica y aparte de la teoría surrealista, que convertía a las producciones del inconsciente en fetiches”* (Compagnon, 1993, p.82). Pollock, Barnett Newman, Robert Motherwell, Mark Rothko, Willem de Kooning son los representantes de este movimiento que, según Compagnon, y he allí lo paradójico, en lugar de producir un arte más accesible, por estar fundado en la experiencia y haber renunciado a la teoría, produjo un arte de élite.

La otra modalidad a la que se refiere Compagnon (1993) es al arte pop: arte conceptual, el cual a su juicio *“escenifica la muerte del arte, es decir aprovecha el dominio del mercado para identificar enteramente las obras de arte con los bienes de consumo”* (p.80). Lo paradójico de esta forma de arte que depende del consumo es que en lugar de verse como el cuestionamiento de esa sociedad, representa el paroxismo de sus leyes, la democratización del arte.

El arte pop parecía liberar de la religión y del tedio propios del arte que el expresionismo abstracto había prolongado, y rebasa el ambiente cerrado de las galerías, de la crítica, y de los marchands, utiliza colores vivos, vincula el arte y la vida, meta nunca alcanzada del arte

moderno, el cual volvía a encontrar, generación tras generación, su papel de ritual y de religión de élite. (Compagnon, 1993, p.89)

Compagnon, señala que el arte pop, lejos de representar la revolución cultural en la que creyó la generación de 1968 en Europa, mostró la naturaleza esotérica y elitista de la tradición moderna y puso al descubierto la dependencia de todo arte al mercado, al tiempo que lo liberaron del imperativo de la innovación.

La última paradoja está representada por la postmodernidad, término introducido por Arnold Toynbee hacia los años cincuenta y muy en boga durante los ochenta. *“El posmodernismo resulta de una crisis esencial de la conciencia de la historia en el mundo contemporáneo, una crisis de la legitimidad de los ideales modernos del progreso, de la razón y de la superación”* (Compagnon, 1993, p.115).

La postmodernidad abjura de la pasión del futuro y del sentido de la historia, renuncia a la ilusión histórica y encarna una contradicción en sus términos, ya que al pretender acabar con lo moderno, reproduce la ruptura que es la esencia de la modernidad. En este sentido Compagnon se pregunta si la postmodernidad será el último avatar de la modernidad o si representa un verdadero viraje, la salida de la modernidad.

El postmodernismo que triunfa inicialmente en la arquitectura se extiende al arte en general, a la literatura, a la sociología, a la filosofía etc. En la arquitectura, no sólo se rechaza al movimiento moderno, sino que se *“sueña con una contaminación entre la memoria histórica de las formas y el mito de la novedad. Busca un diálogo entre elementos heterogéneos”* (Compagnon, 1993, p.105). Al racionalismo y funcionalismo propio de la arquitectura moderna se opone lo postmoderno que reivindica el eclecticismo, el localismo, la reminiscencia, el sincretismo, la pluralidad y coexistencia de los estilos. De allí que *“las construcciones postmodernas a menudo tienen un aspecto de pastiches o parodias”* (p.105).

Con relación a la literatura Compagnon (1993) señala que *“las obras postmodernas se preocupan por el bienestar de sus lectores, como se preocupan los edificios postmodernos por la comodidad de sus habitantes”* (p.108), y que éstas se caracterizan más por la síntesis que por las oposiciones típicas de la modernidad,

validan cualquier cosa y todo, lo mejor y lo peor, al tiempo que se reivindican nombres como los de Italo Calvino, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Nabokov entre otros.

Mike Featherstone en su texto **Cultura de consumo y posmodernismo** (2000), ofrece una mirada amplia e interesante con relación a la postmodernidad, ya que no solo indaga en sus orígenes, sino además en la forma como se produce transmite y difunde el conocimiento y la cultura en tiempos posmodernos. Su incidencia en experiencias y prácticas cotidianas.

En un intento por brindar una comprensión del asunto, presenta una familia de términos derivados de lo posmoderno, contrastándolos con otros que provienen de la modernidad, distanciándose sustancialmente de la postura de los críticos anteriores, no solo con relación con su génesis, sino también con las vinculaciones con el modernismo y la modernización. Para Featherstone (2000),

La Modernidad se inició con el Renacimiento y se la definió por referencia a la Antigüedad, como el debate entre los antiguos y modernos. Desde el punto de vista de la teoría sociológica alemana de fines del siglo XIX y comienzos del XX, a la que le debemos en gran parte nuestro modo de entender hoy el término, la modernidad se contrapone al orden tradicional e implica la progresiva racionalización y diferenciación económica y administrativa del mundo social (Weber, Tönnies, Simmel): procesos que dieron origen al moderno estado capitalista e industrial y que a menudo fueron considerados desde una perspectiva claramente antimoderna (p.24).

En cuanto al modernismo señala que existe una gama de significados para el término, pero que en forma restringida alude a los estilos que asociamos a los movimientos artísticos que se iniciaron alrededor del cambio de siglo y que hasta hace poco dominaron las distintas artes. En este sentido la palabra tiene un carácter de mayor amplitud que el empleado por Calinescu, en tanto que Featherstone lo asocia con las corrientes de vanguardia y no con el modernismo hispano, liderado por Rubén Darío como lo hace Calinescu.

Con relación a la modernización, término al cual, ni Calinescu, ni Compagnon se refieren en sus trabajos, Featherstone señala que ha sido utilizado básicamente en la sociología del desarrollo, para aludir a los efectos del desarrollo económico en las estructuras y los valores sociales tradicionales. De allí que afirme que,

La teoría de la modernización también se utiliza para referirse a los estadios del Desarrollo social basados en la industrialización, el incremento de la ciencia y la tecnología, el Estado nación moderno, el mercado capitalista mundial, la urbanización y otros aspectos relacionados con la infraestructura. (Featherstone, 2000, p.28)

La modernización como concepto se vincula con tecnología actualizada, desarrollo, avance, bienestar y se relaciona directamente con los preceptos fundamentales de la Modernidad: progreso, fe en el futuro. En esta definición, se observa un acercamiento al concepto de modernización que ofrece Marshall Berman en su trabajo **Brindis por la Modernidad** (1991).

Berman, para describir la vida moderna acude a la metáfora del remolino y llama modernización a todos los procesos sociales que lo mantienen. La vida moderna es para él, como un gran remolino porque se nutre de muchas fuentes: los grandes descubrimientos de las ciencias físicas, la industrialización de la producción que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos medios humanos y destruye los viejos, acelera el ritmo de la vida, genera nuevas formas de poder y luchas de clase ; los trastornos demográficos, el crecimiento urbano, los sistemas de comunicación cada vez más desarrollados, estados nacionales cada vez más poderosos que tratan de extender sus dominios, movimientos sociales masivos de la gente y de los pueblos y un mercado mundial capitalista variable y siempre en desarrollo que reúne a la gente y sus instituciones.

A los procesos sociales que dan vida a este remolino en el siglo XX y lo mantienen en un estado de conversión perpetua se los agrupó bajo el concepto de *modernización*. Estos procesos histórico-mundiales provocan una variedad sorprendente de

ideas que tienen como finalidad hacer del hombre y de la mujer tanto los objetos como los sujetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo, que a su vez los cambia a ellos, permitirles entrar al remolino y que lo hagan suyo (Berman, 1991, p.45).

En cuanto a la postmodernidad, Featherstone (2000), afirma que más allá de una moda intelectual, o de un indicador del malestar de la cultura contemporánea, el término alude a *“un cambio, una ruptura epocal con la modernidad que conlleva la aparición de una nueva totalidad social con sus propios principios distintivos de organización”* (p. 24). Señala también que en un sentido lato el modernismo remite a la cultura de la modernidad y el postmodernismo a la cultura emergente de la postmodernidad.

Mientras la postmodernidad alude a un nuevo orden social y a un cambio epocal, la postmodernización es un término que teóricamente, no ha elaborado en forma detallada las delimitaciones de los procesos sociales y cambios institucionales específicos. Señala que el término ha sido utilizado con un valor significativo en el campo de los estudios urbanos, refiriéndose a los trabajos de Philip Cooke y Sharon Zukin. Según Cooke *“la posmodernización es una ideología y un conjunto de prácticas con efectos espaciales que han sido notorios en la economía británica desde 1976”* (p.29), mientras que Zukin *“prefiere emplear >posmodernización> para centrarse en la reestructuración de las relaciones socioespaciales de acuerdo con nuevas pautas de inversión y de producción en la industria, los servicios, los mercados laborales y las telecomunicaciones”* (p.29). Sin embargo. Ambos autores son reacios a presentarla como un nuevo estadio de la sociedad, porque entienden que se desarrolla dentro del capitalismo.

Featherstone afirma que no existe un acuerdo general sobre el significado del término postmoderno y que los términos derivados: postmodernidad, postmodernización y postmodernismo, suelen usarse confusa e indistintamente para una amplia gama de prácticas artísticas y de disciplinas de las ciencias sociales y humanas: los campos artísticos, intelectuales y académicos. Los cambios en la esfera

cultural más general, que comprende los modos de producción, consumo y circulación de bienes simbólicos y los cambios en las prácticas y experiencias cotidianas de distintos grupos, los cuales posiblemente empleen los regímenes de significación de diferentes maneras y desarrollen nuevos medios de orientación y estructuras de su identidad.

Néstor García Canclini, en su texto **Culturas Híbridas** (1989) presenta a manera de acotación una pequeña, pero precisa definición de los términos modernidad, modernización y modernismo que se cree oportuno mostrar. De acuerdo a estos conceptos la modernidad es vista *“como etapa histórica, la Modernización, como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la Modernidad, y los Modernismos, los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico”* (Canclini, 1989, p.19).

Otro investigador que ha realizado un importante estudio sobre este debate es Joseph Picó. En su texto, **Modernidad y Postmodernidad** (1992), presenta una compilación de artículos elaborados por diversos autores sobre la polémica surgida en torno a la postmodernidad desde áreas tan variadas como las ciencias sociales, la literatura, las artes, *“con la finalidad de ayudar al lector español interesado en comprender aspectos importantes de la discusión teórica actual”* (Picó, 1992, p.9).

Cinco capítulos le bastan para esbozar el problema, ofreciendo al lector diversas miradas del debate teórico que a su juicio se inicia en los años ochenta, al tiempo que en la introducción de este compendio, presenta en forma sintetizada aspectos particulares de la situación.

Picó (1992) inicia la disertación hablando de la modernidad, la cual define como *“la salida del hombre de su madurez, la llegada a su mayoría de edad”* (p.15). La razón constituye el eje central, y su tarea es la de construir un mundo inteligible, donde la emancipación, el progreso, la libertad individual y el derecho de igualdad han de oponerse a la opresión estamental. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la razón burguesa comienza a declinar y la modernidad entra en crisis.

Señala que esta crisis obedece, fundamentalmente, a las contradicciones internas de la modernidad: era portadora por igual del progreso y de la destrucción, y

la excesiva racionalización, que, en lugar de llevar a la sociedad a su emancipación, la lleva más bien a su aprisionamiento y deshumanización. A su juicio, son reflejos de estas contradicciones, la obra literaria y artística de tres de sus más altos representantes: Baudelaire, Simmel y W. Benjamin.

Sostiene Picó (1992) que, en Baudelaire, el espíritu de la modernidad estética, asumió contornos bien precisos, sin embargo, se observan dos corrientes contrarias: *“por una parte la visión utópica que proclama la afinidad natural entre la modernización material y la espiritual y por otra, la que niega, negando a su vez el progreso”* (P.20). En Simmel, la modernidad se centra en una transformación de la experiencia moderna del tiempo como transitorio, del espacio como fugaz y de la causalidad como fortuita o arbitraria, mientras que, en Benjamín, la modernidad, a decir de Picó (1992) *“fue el mundo de la fantasía y la ilusión generados, en último término, por la dominación del intercambio producción y circulación de mercancías”* (p.27).

Afirma además que, tanto en las artes plásticas como en la novela, escritores y artistas rompieron con la estética mimética anterior buscando ahora, la fuente de su creación en su imaginación y creatividad y que destruidas las reglas sobre las cuales el arte se había fundamentado, se trataba entonces de mirar el mundo con nuevos ojos y poner en tela de juicio todo lo que el arte había significado hasta ese momento. Las corrientes de vanguardia llevarán a cabo esta labor.

En los planteamientos de Picó, se puede observar, por un lado, una vinculación con lo que Calinescu había denominado modernidad estética, en tanto que la mirada que ofrece de la modernidad se centra, mayoritariamente, en el arte y la literatura, y por el otro, con lo que Compagnon llama paradojas de la modernidad. Pero, además, se puede constatar que, para él, modernidad y modernismo son sinónimos, y las vanguardias lo representan.

Con esta idea se distancia de Calinescu, coincidiendo con Featherstone, con quien comparte, además, el concepto de modernización. Como se indicó antes, para Featherstone, la modernización representa desarrollo, avance, crecimiento, progreso. Aun cuando Picó, no alude a esta palabra directamente, ésta viene a ser también un

término incluyente de lo moderno en tanto que, cuando él habla de la ciudad y las transformaciones radicales de sus espacios, visualiza en la construcción del bulevar y del café los símbolos de la vida moderna.

En cuanto a la postmodernidad, Picó, da como fecha de inicio los años sesenta, señalando que gana amplia audiencia a finales de los años setenta, cuando la discusión de sus presupuestos epistemológicos pasó al campo de las ciencias sociales con Lyotard, la teoría crítica alemana de Habermas y la sociología neoconservadora de Bell. Elabora una síntesis de sus propuestas y cita a Huysen, quien afirma que después de la segunda Guerra Mundial, cuando las tendencias del arte abstracto son asimiladas por el mercado y la crítica al discurso de la modernidad comienza a consolidarse, surge la postmodernidad.

No fue un rechazo al modernismo per se, sino una revuelta contra la versión del modernismo que había sido domesticada en los años cincuenta llegando a formar parte del consenso liberal-conservador del momento. Fue una búsqueda de tradiciones culturales alternativas dentro de la modernidad, y como tales dirigidas contra la política de una versión despolitizada del modernismo que había proporcionado la necesaria legitimación cultural para la restauración de Adenauer. La postmodernidad de esos años sesenta se caracterizó por ofrecer una imaginación temporal que desplegó un sentido del futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación con reminiscencia de los primeros movimientos continentales de vanguardia, tales como el Dada y el Surrealismo (Picó, 1992, p.32).

Cita, además, las propuestas sobre la postmodernidad elaboradas por Vattimo, a la cual se hizo referencia, conjuntamente, con Lyotard y Habermas, al detenernos en los teóricos de la postmodernidad. Picó (1992) cierra su exposición con tres preguntas que a su juicio:

Son sólo algunas de las muchas interrogantes que tendrá que despejar todavía la conciencia postmoderna si quiere avanzar con un poco más de claridad hacia ese nuevo estatus de la sociedad que ella predica. ¿Hasta qué punto este pensamiento no trata de conservar lo existente?

¿Qué grupos sociales se identifican con los valores de esta posmodernidad? ¿Qué filosofía política encontraría un buen aliado en este tipo de pensamiento? (p.49).

Realizada esta labor, Picó da inicio al desarrollo de cada capítulo donde a partir de las voces de los pensadores: David Frisby, Jurgen Habermas, Albrecht Wellmer, Andrea Huyssen, Hal Foster, David Roberts, Alex Callinicos, Arthur Broker, Gérard Raulet y Klaus Scherpe como en un retornado vuelve a las ideas expuestas en la introducción, deteniéndose en propuestas y análisis, esbozados antes.

De particular interés nos resultan los trabajos de Andreas Huyssen: **En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años setenta y Cartografía del postmodernismo**, ya que en ellos Huyssen, además de utilizar indistintamente los términos modernismo- modernidad, postmodernismo-postmodernidad, establece una relación interesante entre modernidad, modernismo, vanguardia y postmodernidad. De hecho, en el primer trabajo señala que existe cierta relación y parecido entre el postmodernismo americano y ciertos segmentos de la vanguardia europea “*una similitud a nivel de experimentación formal y de crítica del arte institucional*” (1992, p. 151). Dice, además, que los críticos norteamericanos tendieron a utilizar indistintamente los términos vanguardismo y modernismo y que éstos podrían “*entenderse legítimamente como expresiones artísticas representativas de la sensibilidad de la modernidad*” (1992, p.144), pero que comienzan a declinar en los años sesenta frente a la avanzada del postmodernismo, que tiene su expresión en el Pop art, en la narrativa experimental y en el estilo de crítica literaria de Susan Sontag. Huyssen, citado por Picó (1992) señala:

Desde ese entonces la noción de postmodernismo se ha convertido en la clave de casi todos los intentos de captar las cualidades específicas y únicas de las actividades contemporáneas en arte y arquitectura, en danza y en música, en literatura y en teoría. Los debates de finales de los años sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos dejaban cada vez más de lado al modernismo y a la vanguardia histórica. El postmodernismo se imponía; corrían vientos de novedad y cambio cultural. (Picó, 1992, p.143)

En el segundo ensayo, **Cartografía del Postmodernismo**, Huyssen retoma las ideas expuestas anteriormente con relación a la vanguardia y la postmodernidad y señala que “*el postmodernismo americano de los 60 fue, por una parte una vanguardia americana, y por la otra la última jugada del vanguardismo internacional*” (1992, p. 209), y que fue en los años 70 que el término obtuvo una aceptación más amplia, cuando caduca la vanguardia y se puede hablar de una cultura genuinamente postmoderna y postvanguardista. El postmodernismo de los 60 revitaliza la herencia de la vanguardia europea y “*le da una forma americana en torno a lo que se podría llamar, en resumidas cuentas, el eje Duchamp, Cage, Warhol*” (1992, p.201).

Elabora una cronología de lo postmoderno que ha sido citada casi al inicio del capítulo, señala las particularidades de cada fase o período, mostrando detenidamente los elementos que lo vinculan con la vanguardia. Entre ellos Huyssen señala la imaginación temporal que mostró un poderoso sentido del futuro y de las nuevas fronteras, de ruptura y de discontinuidad, de crisis y de conflicto generacional, el ataque al arte institucional, el optimismo tecnológico, asumido en los 60 por los conservadores, los liberales y los izquierdistas por igual y la revalidación de la cultura popular como desafío al canon del arte culto, modernista o tradicional. En los años 70, el postmodernismo cambia de rumbo, ya que ciertos principios básicos de la década anterior o han desaparecido o se han transformado.

El sentido de “revolución futurista” (Fiedler) dejó de existir. Las posturas iconoclastas de las vanguardias pop, rock y punk resultaron vacías a partir de que su creciente circulación comercial les privase de su circulación vanguardista. El optimismo inicial en torno a la tecnología, los medios de comunicación y la cultura popular había dado paso a unas valoraciones más sensatas y críticas: la televisión como contaminante más que como panacea”. (Pico, 1992, p. 211)

Octavio Paz, una de las figuras capitales de la literatura hispánica contemporánea, en un pequeño pero importante texto, **La otra voz. Poesía y fin de Siglo** (1990), ofrece sus ideas en torno a lo planteado. Con relación al origen de la

modernidad señala que para algunos se inició con el Renacimiento, la Reforma y el Descubrimiento de América, para otros con el nacimiento de los Estados nacionales, la institución de la banca, el nacimiento del capitalismo mercantil y la aparición de la burguesía, mientras que unos pocos señalan que lo decisivo fue la revolución científica y filosófica del siglo XVII. A juicio de Paz (1990) *“Todas estas opiniones son admisibles. Aisladas son insuficientes; unidas ofrecen una explicación coherente”* (p. 32).

Para Paz (1990), el rasgo distintivo de la modernidad es la crítica. La modernidad comenzó como una crítica a la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la economía, la historia, la política. *“Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción”* (p.32). Otros de los rasgos que caracterizan a la modernidad son: la utopía, la fe en el futuro, el cambio. Señala Paz que en el dominio de las artes y de la literatura, desde el romanticismo hasta nuestros días ha prevalecido la estética del cambio, sin embargo:

Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio. El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la idea de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el cambio y la ruptura. (Paz, 1990, p.51)

Hemos entrado en otro período histórico y en otro arte: la era postmoderna. Denominación equívoca y contradictoria como la misma modernidad, en su opinión. Para Paz (1990) llamarse postmoderno es *“una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos”* (p.51). Lo que está en entredicho no es un nombre, es toda una postura, como él afirma no se trata de una querella de palabras sino de significados, de conceptos e historia.

Señala Paz que algo similar ha ocurrido con los términos postmodernismo, modernismo y vanguardia. Así, para los críticos angloamericanos modernismo designa obras autores y tendencias como Joyce, Pound, William Carlos William,

Hemingway y otros. En lengua española modernismo designa al primer movimiento literario de Hispanoamérica y España, liderado por Rubén Darío, José Martí, Antonio Machado, Juan Ramón, Jiménez. En Francia y el resto de Europa y en la América Hispana, las distintas tendencias, obras y autores que los angloamericanos denominaron modernismo, les llamaron vanguardia, mientras que el vocablo postmodernismo se utiliza para designar el arte y la literatura contemporánea de los Estados Unidos y de otras partes.

De las diversas ideas y posturas presentadas, en torno a la nomenclatura, génesis, cronología y definición tanto de la modernidad como de la postmodernidad, puede colegirse que éstas se encuentran marcadas por la imprecisión. Cada teórico las define, ubica y caracteriza desde una particularidad que le es propia; pero en conjunto estas miradas ofrecen al lector un horizonte de posibilidades rico en informaciones y detalles que además de ampliar los conocimientos en torno a cada uno de los paradigmas tratados, les permiten despejar posibles dudas y aclarar equívocos que, en torno a los aspectos señalados, puedan suscitarse.

La especificación y el énfasis realizado sobre los términos modernidad-modernismo –modernización, y su uso indiferenciado, obedece a la idea de servir de ayuda para la comprensión de la querella que sobre estos aspectos se han realizado en América Latina y por ende en nuestro país, donde se observa, sobre todo en quienes se inician en esta discusión, una marcada tendencia a confundir y utilizar indistintamente, y algunas veces hasta sin fundamento, estos tres términos. Más allá de las divergencias y ambigüedades que el debate modernidad- postmodernidad ha generado, es necesario reconocer que el pensamiento de la modernidad se ha debilitado. Que *“La modernidad está herida de muerte”* (Paz, 1990, p.50). Que *“se ha convertido en un nombre para designar un pasado ciego y logocéntrico, expresión de un deseo totalitario de poder absoluto”* (Connor, 1996, p.84).

Los proyectos propugnados por ella (la modernidad) no satisfacen ni dan respuesta al hombre de hoy. Frente a la nueva realidad social que nos ha tocado vivir, la postmodernidad ha instaurado un cambio radical del pensamiento, una nueva sensibilidad, otros valores, otras ideas, otros discursos, que, en oposición y sucesión a

los establecidos por la agotada modernidad, reclaman y ameritan un estudio exhaustivo; una amplia investigación que nos ayude a comprender los cambios culturales gestados en nuestro tiempo y en nosotros mismos. Estos estudios deben abarcar la problemática no sólo en los países originarios sino también a aquellos otros lugares donde a pesar del tiempo, la distancia y las diferencias, la postmodernidad se ha extendido, dejando una huella bien singular y las interrogantes en torno a ella como reflexión sobre nuestro tiempo, aún permanecen.

2.4- Caracteres generales de la postmodernidad

La modernidad que como orden civilizatorio se caracterizó por su proyecto de emancipación humana, el culto a la razón, el carácter progresivo de la historia, la negación del pasado y la fe en el futuro, en lo nuevo, a lo largo del siglo XIX comienza a declinar. El fracaso de esta razón burguesa se pone de manifiesto durante el siglo XX y frente a la caída de estos paradigmas, la postmodernidad, instaura otros que son su antítesis o negación.

La postmodernidad niega entonces el proyecto de emancipación propugnado por la modernidad, resultando inútil todo intento de transformar radicalmente la sociedad en el presente. El pensamiento posmoderno niega la historia y se centra en el presente. La historia se disuelve como proceso unitario dotado de cierta coherencia y racionalidad. El presente absorbe el futuro y el pasado se impone, favoreciendo las tradiciones con un criterio que es asumido en forma positiva. Le resta importancia a la búsqueda desenfrenada de lo nuevo, imprimiéndole un matiz distinto: lo nuevo incluye el rescate de lo viejo, pero reciclado.

La muerte del sujeto, tesis proclamada por el post-estructuralismo, es tomada y absolutizada por los postmodernos.

El hombre postmoderno puede sentirse escindido entre la racionalidad, el dominio de las nuevas tecnologías y concepciones científicas de la segunda mitad del siglo XX, pensadas y elaboradas en virtud de su potencial aplicabilidad más o menos inmediata, por un

lado; y por otro el escepticismo ideológico y político ante la capacidad emancipadora de las ciencias y de las técnicas modernas, ante la evidencia de la capacidad destructora de la tecnología avanzada, avalada por la pugna entre potencias mundiales. La reacción ante esa evidencia tomará a nivel individual visos de extremo narcisismo, hedonismo, cinismo o nihilismo...Una consecuencia de esa escisión y pasividad en el hombre postmoderno es la carencia de percepción y crítica ante la propia situación. Si la razón era instrumento de clarificación y guía en las tinieblas para el hombre moderno, del Renacimiento, la Ilustración e incluso del Romanticismo, el hombre postmoderno se caracteriza por cierto fatalismo pragmático de aceptación del presente, sin atisbos de crítica y voluntad de cambio de su situación, a nivel colectivo e individual. (Solé,1992, p.p 95,96)

Bell, citado por Picó (1992) señala que:

En la sociedad postmoderna se disuelven la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el porvenir de la revolución y el progreso, la gente desea vivir el >aquí> y >ahora> buscando la calidad de la vida y la cultura personalizada. La atención por lo social se vuelve hacia el individuo y se difunde el narcisismo individual y corporativo. El individuo sólo tiene ojos para sí mismo o para su grupo. (Picó, 1992, p. 37)

Durante la modernidad se creía que la ciencia, la moral, y la política se legitimaban a través de un gran relato emancipador o especulativo, como señala Magaldy Téllez (1998)

Ello supone una interpretación de la modernidad como condición cultural en la que la legitimación de lo verdadero y de lo justo, del saber y de sus instituciones, procede de los metarrelatos, a los que cabe definir como discursos fundacionales con pretensiones omnicomprendivas y universalistas, por medio de los cuales los saberes y las instituciones del saber recibieron autoridad y propósito. Discursos, en consecuencia, desde los cuales se dio respuesta al por qué debe existir, por ejemplo, la actividad científica, y al por qué las sociedades deben impulsar las instituciones encargadas de su producción y difusión. El gran relato de la *emancipación* y el gran relato del *devenir* de la Idea, definieron según Lyotard, la condición moderna de legitimación del saber. (p.221)

En la cultura actual, la legitimación, se produce, en otros términos. El sistema se autolegitima con base a la optimización de sus actuaciones. El gran relato pierde su credibilidad y se da paso a la aparición de pequeños relatos locales y contingentes. Frente a la legitimación de las narraciones totalizantes, se tiende más bien a la brevedad, se reivindica lo fragmentario, haciéndose hincapié en el carácter local o regional de ellas.

En contra de los dogmas de coherencia, de equilibrio y pureza de la modernidad, la postmodernidad postula la pluralidad, la ambigüedad y la coexistencia de los estilos. *“Se mimetizan otros textos, el autor transita por diversos estilos, abundan las ironías, se cita falsamente o se copian fragmentos de otros autores sin pulcritud ni pudor.”* (Díaz, 1999, p.29). El eclecticismo, tan desprestigiado en la modernidad, se asume en forma positiva. Como señala Díaz (1999) *“Las ciencias, el arte y las formas de vida se han fragmentado en la pluralidad, la discontinuidad, y la dispersión”* (p.46)

Se desplaza la atención de la acción a la contemplación, de lo político a lo estético, liberando al artista de la necesidad de innovación o creación, impuesto como acto de emancipación por la modernidad. Se oponen a toda supervivencia romántica del genio o de rebelión personal. Niegan en el arte el estilo personal y cualquier posibilidad de una nueva subjetividad. En tanto que ésta ya no tiene sentido, el artista es ahora libre para expresarse en cualquier forma.

La modernidad rechaza las irregularidades. Las leyes inmutables y universales pretendían encerrar lo caótico dentro de unos límites de una objetividad intemporal. En la Postmodernidad la ciencia acepta la instantaneidad, la diversificación, y la inestabilidad propia de las partículas con trayectorias imprevisibles, la evolución biológica, la expansión del universo, el caos, las catástrofes, la entropía, las estructuras disipativas y los procesos sociales intemporales. Pero en esta irreversibilidad temporal y esta multiplicidad de conductas no se niega, por cierto, la posibilidad de procesos reversibles, y determinables, como los estudiados por las ciencias modernas. (Díaz, 1999, p. 55).

En lo social, la postmodernidad supone una variación en las condiciones de vida en oposición a las instauradas por la modernidad. El crecimiento urbano, la industrialización, el desarrollo de la tecnología, la informática y los medios de comunicación, la masificación y los cambios de valores entre otros, imprimen a la llamada sociedad post-industrial o postmoderna, un marcado dinamismo que impone a la existencia un ritmo veloz y fragmentado y unos rasgos bien particulares que, traducidos en un marcado hedonismo y narcisismo, dan cuenta de las transformaciones operadas. El sujeto débil, descrito con antelación, y el concepto de lo light, lo rápido, lo instantáneo, pueden considerarse como emblemas de estos tiempos y de estas sociedades, que, a pesar del creciente avance en algunas áreas, de la marcada presencia de los medios y la tecnología, puede generar una creciente deshumanización con el riesgo de transformar al hombre postmoderno en un individuo narcisista e indiferente al mundo que lo rodea.

Un marcado tono apocalíptico caracteriza también a este período, ya que como señala Derrida se pone fin a muchas cosas: la modernidad, la historia, los metarrelatos, el arte, el sujeto. La modernidad se ha agrietado, en su lugar la postmodernidad ha horadado todas sus estructuras y no ha quedado un espacio donde no haya penetrado.

Así en política asistimos al final del Estado del Bienestar y la vuelta a posiciones de economía monetarista, en ciencia presenciamos el Boom de la tecnologías-la cibernética, la robótica abren un horizonte incalculable a las capacidades humanas- en arte se ha llegado a la imposibilidad de establecer normas estéticas válidas y se difunde el eclecticismo que, en el campo de la moral, se traduce en la secularización sin fronteras de los valores, lo que constituye para algunos una fuerza subversiva incalculable. (Picó, 1992.p.13)

En esta primera parte del trabajo, para el desarrollo de los aspectos tratados, se ha acudido fundamentalmente a fuentes bibliográficas y documentales. Sobre la base de los autores señalados, se ha pretendido mostrar someramente la génesis de la postmodernidad, sus rasgos, los principales teóricos, el debate que se ha suscitado en torno a ella, con el fin de sentar las bases para la comprensión del fenómeno en el

contexto latinoamericano y muy especialmente en Venezuela, donde se ubica el objeto de nuestra investigación.

En el capítulo que sigue a continuación, se acudirá nuevamente a la fuente documental y bibliográfica, pero se establecerán conexiones, comunicaciones con aspectos contextuales que desde diversos sectores: históricos, políticos, sociales, literarios, artísticos, permitan ver con amplitud la situación de América Latina y de nuestro país en relación con la postmodernidad.

En esta lectura rizomática, abierta, plural de lo postmoderno en América Latina y en especial en Venezuela, acudiremos a la confrontación de diversas posturas y autores, preferentemente latinoamericanos. Se tomará de su pensamiento lo que se considere necesario, y se establecerán redes de conexiones entre los hechos y situaciones a tratar, para luego como raicillas extendernos hacia otros aspectos que, someramente, nos permitan dar cuenta de las particularidades del tránsito en América Latina y Venezuela de la modernidad a la postmodernidad. Siguiendo lo indicado antes, haremos el recorrido con el fin de ampliar y profundizar en un tópico que se ha convertido hoy por hoy, en uno de los más debatidos en los sectores académicos e intelectuales, de forma similar a la anterior, será la base para la comprensión de lo literario que es el eje central de esta propuesta.

CAPÍTULO III

AMÉRICA LATINA Y VENEZUELA EN EL CONTEXTO DE LA POSTMODERNIDAD

3.1-América Latina y la postmodernidad

Los orígenes de la postmodernidad se remontan a Occidente, no obstante, el debate modernidad- postmodernidad se ha extendido no sólo a los países dominantes, sino que cada una de las naciones afectadas por el imperialismo, a su manera, ha realizado su crítica a la modernidad. En este sentido, la postmodernidad responde a una crisis generalizada, de la cual América Latina, heredera de valores, creencias y prácticas occidentales, no está exenta. Como bien lo señala Featherstone (2000)

La pérdida de confianza en los proyectos de la modernidad y la modernización occidentales que sugiere el interés en el posmodernismo no solamente se da entre los intelectuales occidentales, sino que se produce también en los países recientemente industrializados y en el tercer mundo. (p.228)

En América Latina, cada país desde la particularidad que le caracteriza, a pesar del poco impacto que el debate sobre la postmodernidad ha tenido en algunos sectores y de la subestimación de que ha sido objeto por parte de otros, ha mirado su realidad desde este nuevo paradigma y muy a su pesar, no sólo ha incursionado en un debate teórico que es de la competencia de todos, sino que además ha podido diagnosticar, repensar y redefinir su situación actual.

El debate que se inicia de manera incipiente en los años 80, comienza a consolidarse en los años 90 y a partir de allí, en forma sostenida, de la mano de

intelectuales, pensadores, críticos e investigadores del asunto, han surgido una serie de estudios profundos y críticos sobre el tema. Desde la periferia, a través de sus trabajos, figuras como Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Roberto Follari, Rigoberto Lanz, Luis Britto García, Martín Hopenhay, Magaldy Téllez, Julio Ortega, Nicolas Casullo, Esther Díaz, Jaime Alejandro Rodríguez, Nelly Richard, Lauro Zavala, Alexander Jiménez entre otros, han elaborado sus cuestionamientos a la modernidad y han considerado pertinente, desde diversas aristas, la reflexión postmoderna.

La identidad, la hibridez de nuestra cultura, los medios de comunicación, el espacio urbano, el arte y la literatura, son sólo algunos de los aspectos que a propósito de esta revisión han sido tratados, sin dejar de lado, por supuesto, un sin fin de interrogantes en torno a nuestra modernidad. ¿Somos modernos? ¿Hemos llegado al final o apenas estamos comenzando a ser modernos? ¿Cómo asumir lo postmoderno cuando no se tiene claro nuestro lugar en la modernidad?

Éstas constituyen entre otras, preguntas que se hacen a propósito de este debate teórico que en América Latina ha dado pie para la reflexión, la confrontación y el diálogo, aspectos que según Lanz: (1998) conviene ejercitar *“no sólo como síntoma de las buenas costumbres académicas, sino como requisito interno del propio curso de constitución de un pensamiento crítico en nuestro continente”* (p.77).

Las posturas en torno a la pertinencia de la discusión en Latinoamérica han sido variadas, y sus matices van desde la benevolencia y el optimismo hasta la crítica acérrima y pesimista. Desde el primer ángulo, como ilustración, se presentará la mirada de tres importantes figuras: Nicolás Casullo, Jesús Martín Barbero y Nelly Richard, quienes apuestan positivamente por la participación de nuestros países en la discusión. Nicolás Casullo (1989) señala que aun cuando para América Latina, la modernidad:

Fue siempre crisis agudizada, irracionalidad exasperante entre discurso y realidad. Fue perpetuamente, modernidad descentrada que agolpó en un mismo espacio y tiempo irrupciones industrialistas y

testimonio de mundos indígenas. Seducción y saqueo de los poderes extranjeros. Desacoples profundos entre culturas populares y las racionalizaciones dominantes. Apariencias de desarrollo sobre contextos sociales infrahumanizados. Recreación y réplica de lo ideológico, de lo político, de los idiomas consagratorios y críticos, y complejas experiencias que trataron de nacionalizar el drama de la historia a través de la articulación de una velada, intuita identidad, con las modernizaciones a escala de sistema. (p. 62)

No puede decirse que el debate actual de la modernidad no nos compete. Por el contrario, señala, formamos parte desde lo periférico, desde lo complementario, de esa discusión. *“Quedamos plenamente involucrados en esta problemática desde nuestras especificidades, desde nuestra memoria y formas de haber participado de los códigos y paradigmas de la modernidad: desde nuestros antecedentes de seducción y enjuiciamiento a lo civilizatorio que ella propuso”* (Casullo,1989, p.12)

Por su parte, Jesús Martín Barbero (1992) señala que la modernidad en América Latina tiene su momento de esplendor en los años cincuenta y sesenta y se halla vinculado al desarrollo de las industrias culturales, *“son los años de la diversificación y afianzamiento del crecimiento económico, la consolidación de la expansión urbana, la ampliación sin precedentes de la matrícula escolar y la reducción del analfabetismo”* (p.56). Comparte con Casullo algunos criterios en torno a sus características, al indicar que ésta se realiza en el descentramiento de las fuentes de producción de la cultura desde la comunidad a los aparatos especializados. Que sustituye la vida tradicional por estilos de vida conformados desde el consumo. Que marca las desigualdades producidas por el subdesarrollo e instaura un proyecto cultural nuevo. Barbero, además de coincidir con Casullo en algunos aspectos referidos a las singularidades de la modernidad en América Latina, también hace suya la idea de que el debate a la modernidad nos concierne, porque a su modo

Habla de nuestra crisis, contiene a América Latina: la “resistencia” de sus tradiciones y la contemporaneidad de sus “atrasos”, las contradicciones de su modernización y las ambigüedades de su desarrollo, lo temprano de su modernismo y lo tardío y heterogéneo de su modernidad. Ese debate se ha constituido además en escenario del

reencuentro de las ciencias sociales con la reflexión filosófica y de ésta con la experiencia cotidiana: esa que tanto o más que las crisis de los paradigmas nos están exigiendo cambiar no sólo los esquemas sino las preguntas. (Barbero, 1998, p.38)

Mientras que Nelly Richard (1996,) sostiene que aun cuando la situación resulta compleja por una serie de elementos que van desde la indefinición del término “posmoderno,” la disparidad en los procesos históricos en los países de América Latina, su situación periférica con relación a la modernidad centrada, las discrepancias entre sociedades posindustriales con un hiperconsumo de bienes frente a la marginalidad, la miseria, el hambre, el analfabetismo, la violencia, la opresión de América Latina; no debemos cerrarnos al debate porque:

Somos parte interdependiente de la red de planetarización de las influencias que pone en contacto telecomunicativo el aquí- ahora de todos los sujetos receptores diseminados en el centro y con la periferia y en la periferia de la información cultural. Esta mundialización de la cultura nos obligaría de por sí a tomar posición para no perder “conciencia situacional (Richard, 1996, p.p 271, 272)

Además, sostiene la autora, el hecho de que américa latina no registre las mismas marcas de fundamentación y explicación que la posmodernidad internacional, no es un argumento para desautorizar, localmente la reflexión. Sostiene Richard (1996) que *“no es necesario que se reproduzca el cumplimiento estructural de la posmodernidad del primer mundo para que el pensamiento cultural latinoamericano aloje en sus pliegos teórico-estéticos, motivos oblicuamente vinculados con el tema posmoderno”* (p.274).

Lauro Zavala (2007, p.p.23, 25, 26,29) por su parte, realiza un estudio sobre la posmodernidad para referirse a ciertos procesos culturales, especialmente, la literatura. Señala que es importante resolver la pregunta ¿Qué es la cultura posmoderna? y ¿cómo se manifiesta en la ficción contemporánea? Ya que

La posmodernidad es el elemento que define a la actual cultura norteamericana y europea, y debido a la influencia de ésta en Hispanoamérica, sus rasgos deben ser estudiados con el fin de

reconocer las diferencias y similitudes entre aquella posmodernidad y nuestras propias contradicciones culturales (Zavala, 2007, p.23).

Para él la ficción es un espacio fronterizo: *“moderno y distanciado de la modernidad, adentro y fuera de las instituciones, transgrediendo y respetando las distancias entre distintos géneros y entre la ficción y la no ficción”* (p.26). Sostiene Zavala (2007) que aun cuando la posmodernidad afecta a todas las formas de cultura, donde se observa con mayor claridad es en la narrativa (novela, cuento, crónica) y que *“ciertamente la posmodernidad tiene características diferentes en cada país”* (p.25).

Al margen, los detractores emiten también sus opiniones, y aunque menos optimistas, dentro del espesor de la discusión, se cree que sus posturas y propuestas también deben ser consideradas. Desde esta perspectiva presentaremos los planteamientos de Pablo Guadarrama González, quien en su trabajo **América Latina: ¿Rescate Postmodernista o Rescate de la Postmodernidad?** (1994), ofrece una mirada cuestionadora y pesimista del debate. Para Guadarrama, la postmodernidad es un discurso creado sólo para su consumo en el primer mundo. Es el mal del siglo *“no sólo incita a invalidar el poder de la razón, sino también a debilitar el pensamiento”* (p.95). A su juicio, la postmodernidad, estimula la pasividad y renuncia a todo intento de regeneración.

El escepticismo que propugna el discurso postmoderno preocupa a gran parte de la intelectualidad latinoamericana que se percata de lo pernicioso que puede resultar en cualquier parte, pero más aún en esta región tan urgida de proyectos optimistas y realistas a la vez (Guadarrama, 1994, p.99).

Considera Guadarrama que, si la postmodernidad no va a contribuir en la resolución de los problemas existentes, si renuncia a la posibilidad de una orientación de la historia humana, es preferible entonces, ignorar la discusión y completar nuestra imperfecta modernidad. Otros críticos, más negativos todavía, según Ortega (1997) optaron por creer y afirmar que *“la postmodernidad pertenecía sólo a los países*

centrales, que era parte de la falta de legitimidad de sus discursos y que el postmodernismo, al final era, era ajeno a unos países que no habían llegado a ser modernos” (p.36). Mientras tanto, el debate continúa...

Otros aspectos que se considera importante destacar en esta controversia relacionada con la modernidad en América Latina, son: su inserción en la cultura occidental, las contradicciones de la modernidad y su vinculación o identificación con la modernización por una parte y con el modernismo por la otra.

El primer punto tiene que ver con el proceso de formación de nuestros pueblos. Como bien lo señala Alexis Márquez Rodríguez (1992, p.162), las particularidades de nuestro nacimiento como producto de un proceso de conquista y colonización brutal y despiadado, caracterizado por el cruce de tres etnias distintas, determinaron unos rasgos de conducta que no sólo nos diferencian de los habitantes de otros lugares del planeta, sino que hace que nuestra manera de expresar y de sentir nuestros sentimientos, pasiones y deseos sean de una manera singular y diferente. No obstante, a la fuerza, hemos sido insertados en un mundo al cual no pertenecemos. Esa inserción a la cultura occidental, tal como lo señala Víctor Bravo (1992) en su ensayo **Modernidad y Expresión Literaria en América Latina** (1992) se vive desde la diferencia. Nos sentimos occidentales sólo para imitar el centro.

Nuestra cultura como “sombra y eco,” como furgón de cola, como realidad cultural periférica; nos sentimos occidentales en el reto mismo de buscar nuestra propia expresión, camino este que parece tener pocas posibilidades en la estructura centro periferia, que parecen afianzarse con nuevas fuerzas, recursos e ideologías en las últimas décadas del siglo. (p.188)

Arturo Uslar Pietri (1992) por su parte, afirma que toda la historia de América Latina ha sido una historia de toma de conciencia, de definición de posiciones, una búsqueda hacia fuera y hacia adentro y esa búsqueda ha sido muchas veces frustrante y difícil; de allí, la constante interrogante en torno a nuestra identidad. A su juicio, esta constante preocupación identitaria vendría a ser la primera prueba de su originalidad, pero a su vez, *“la dificultad que tenemos de incorporarnos*

a ninguna de las familias a las que pretendemos pertenecer y a las que pertenecemos en parte” (p.18).

En el nuevo milenio, la situación no ha cambiado mucho para América Latina y en el contexto de la postmodernidad, el problema de la identidad se ha retomado con nuevas fuerzas. Julio Ortega, en su trabajo **El Principio Radical de lo Nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina** (1997, p.p.42, 43), señala que en el discurso postmoderno, la identidad se relativiza: no hay una sino varias, construidas o elegidas, atribuidas o negociadas y que el sujeto se manifiesta entre varias identidades operativas, ya sea la étnica o profesional, política o sexual, urbana o religiosa. Surgida de diferencias, la identidad pierde su nostalgia y asume un carácter permutante. La identidad es asumida a su vez, como un nuevo relato de las marginalidades.

Retomando las palabras de Víctor Bravo (1992) en el trabajo antes citado, la identidad es un imperativo entre nosotros, *“pues para el centro la única existencia plena es la existencia de sí, lo demás es aparador, extravagancia, irracionalidad, hiperbolismo” (p.194).* De allí, la exhortación que él hace a América Latina para que desde su hibridez cultural, construya sus propias topías y pueda entonces, asumir el reto de rechazar el lugar periférico que se le ha impuesto.

El segundo aspecto se corresponde con la forma como se ha producido el desarrollo de la modernidad en América Latina con relación a los países Occidentales. A diferencia de lo que ocurrió en estos países, América Latina arriba a la modernidad en forma lenta y sin el debido desarrollo de la modernización o sobre una modernización ineficiente. Ello ha hecho factible que, para algunos críticos, nuestra modernidad sea vista como inconclusa, inacabada e inclusive, inexistente para otros.

Ángel Rama en su texto **La crítica de la cultura en América Latina** (1985) señala que América Latina entra en la modernidad no como una crisis sino como una pujante época de progreso, que no fue un reflejo de la crisis coyuntural de la cultura europea, sino el sincretismo de la vasta tradición universal de las letras vistas a través de la conciencia moderna y la tradición cultural interna de América.

Rama (1985) denomina *período de modernización* a la fase que va de 1870 a 1910, y abarca tanto al arte y la literatura como los demás aspectos de la vida social. Para él, la modernización:

No es una estética, ni una escuela, ni siquiera una pluralidad de talentos individuales como se tendió a ver en la época sino un movimiento intelectual, capaz de abarcar tendencias, corrientes estéticas, doctrinas y aún generaciones sucesivas que modifican los presupuestos que arrancan. (Rama, 1985, p.90)

La modernización se fragua en un momento en el cual América Latina registró un avance económico que hizo factible el crecimiento de las ciudades, la ampliación sistemática de la educación, la diversificación de escuelas profesionales en las universidades, la formación de un público culto, lector, que sabe apreciar las artes e informaciones. Todo ello asegura la expansión de diarios y revistas y el consumo de libros importados, extendiéndose en un período de casi cuarenta años.

Además de estos aspectos, Rama señala otros elementos que ayudan o posibilitan el proceso de modernización como son:

- 1°- La conquista de la especialización artística y literaria.
- 2°- La creación de un público culto, producto de la educación y el crecimiento de las ciudades.
- 3°- Las influencias extranjeras, sobre todo las francesas y norteamericanas que propusieron modelos e incentivaron a la producción artística a competir con un mercado internacional.
- 4°- La fundación de la autonomía artística literaria respecto a sus progenitores históricos: España y Portugal.
- 5°- La democratización de las formas artísticas mediante un uso selectivo del léxico, sintaxis y prosodia del español y portugués hablados en América.
- 6°- La invención de formas modernizadas adecuadas a sectores que cumplían la transformación socioeconómica.

Néstor García Canclini en **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad** (1989) señala “*Que hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente.*” (P.65) y que esto se debe a que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas y porque, además, la actualización de nuestros países se inició con la independencia.

Los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX, son señalados por Canclini, como décadas claves en el inicio de una modernización restringida y con baja efectividad en los procesos sociales. La alfabetización, el capitalismo, la difusión de las escuelas, la radio, la televisión, el crecimiento urbano, son entre otros, los elementos que incipientemente abrieron las puertas a un proceso de modernización que lento e insuficiente en sus inicios e inequivalente con el producido en Europa, alcanzará mayor desarrollo y consolidación hacia la segunda mitad del siglo XX.

Canclini (1989, p.p, 81, 82) señala cinco clases de hechos que dan muestra de los cambios estructurales:

1°.- El despegue de un desarrollo económico, más sostenido y diversificado como producto del crecimiento de las industrias con tecnología avanzada, el aumento de importaciones y el empleo de asalariados.

2°.- La consolidación y expansión del crecimiento urbano en los años cuarenta.

3°.- La ampliación del mercado de bienes culturales como producto del incremento en la matrícula escolar.

4°.- La introducción de nuevas tecnologías comunicacionales, especialmente la televisión, que favorece la difusión y masificación de relaciones culturales y apoya la venta de productos modernos fabricados ahora en América Latina.

5°.- El avance de movimientos políticos más radicales que confiaban en que la modernización podía introducir cambios profundos en las relaciones sociales y en la distribución justa de los bienes básicos.

Estos hechos, no sólo favorecieron la modernización socioeconómica en América Latina, sino que, además, “*transformaron las relaciones entre modernismo cultural y modernización social, la autonomía y dependencia de las prácticas simbólicas*” (Canclini, 1989, p.82)

Por su parte, Nelson Osorio (1985) señala que la Primera Guerra Mundial (1914-1918) tuvo una influencia decisiva en el desarrollo y en la estructura social de los países de América Latina en tanto que, a partir de la postguerra, debe integrarse al capitalismo hegemónico de los Estados Unidos, con lo cual entra en una nueva fase de su historia.

Fase en la que las influencias foráneas no sólo van a ser cada vez más directas y decisivas en los cambios económicos, sociales y políticos, sino que-a diferencia del período anterior- se van concentrando en un solo núcleo hegemónico. (Osorio, 1985, p.33)

Dentro de los cambios que la nueva situación produce en América Latina, Osorio destaca, la aceleración del crecimiento urbano y la alteración de las tradicionales clases y capas de la sociedad latinoamericana. Hacia los años treinta del siglo XX, casi todas las ciudades importantes de América Latina duplican y triplican su población y se convierten en el centro de la vida financiera, política, social y cultural del país.

Osorio, asevera, que el auge de una economía monoprodutora, dependiente de las grandes compañías imperialistas distorsiona la posibilidad de un desarrollo orgánico de los sistemas nacionales y provoca crisis en los sectores sociales tradicionalmente dirigentes. Los miembros de las viejas oligarquías se ven afectados por la nueva situación que no logran controlar, ya que quien tiene el control económico en ese momento es una reciente burguesía emergente, proveniente de una primera o segunda generación de nuevos inmigrantes que aportaban la experiencia en el comercio, los negocios, contactos internacionales, sectores ascendentes de una pequeña burguesía urbana y de capas medias enriquecidas. Las transformaciones económicas que se producen en estos años, no sólo significan el desarrollo y fortalecimiento de nuevas áreas sociales sino también importantes transformaciones en los ámbitos tradicionales.

En lo político, América Latina comienza a vivir globalmente nuevas condiciones. Como expresión de la búsqueda de respuestas defensivas del sistema a

la nueva situación creada, se observa un robustecimiento de las estructuras de poder clasista, en el que las instituciones militares son utilizadas como fuerza de apoyo para mantener las relaciones económicas y sociales dominantes, las cuales muestran su adhesión a los intereses del imperialismo. Un particular paradigma de esta situación, lo ofrece nuestro país que, actualmente experimenta su momento de crecimiento y desarrollo surgido bajo el autoritarismo político de Juan Vicente Gómez.

Nelly Richard (1996) indica que la modernidad en América Latina, no se manifiesta de manera uniforme en todos los países. No tuvieron los mismos antecedentes, dando lugar a que *“la mezcla entre mito e historia, entre rito y progreso, entre tradición y mercado se sedimentara, desigualmente (p.272)* Para ella, la modernidad latinoamericana es una modernidad “descalzada” de su matriz europea, lo que dio lugar a una asincronía en los procesos de formación cultural e instrumentación social, rompiendo con el modelo central de avance-progreso.

En cuanto al uso indiferenciado de los términos modernidad- modernización, Jesús Puerta, citando a Quijano en su trabajo **Pista de la Modernidad Latinoamericana y venezolana** (1996) señala que la indiferenciación en los términos obedece a que

La Modernidad se desdobló, separando sus promesas emancipadoras originales, de la efectiva modernización capitalista. La racionalidad emancipatoria de la ilustración sufrió una metamorfosis; quedó aplastada por la racionalidad instrumental al servicio de la dominación capitalista e imperialista. Esa transformación histórica explica la confusión antes aludida entre modernidad y modernización. El desdoblamiento entre racionalidad emancipatoria y racionalidad instrumental, fundamenta la distinción entre modernidad y modernización. (p.131)

Rigoberto Lanz, (1998, p. 79) a propósito de esta situación, señala que si bien es cierto que en algunos autores se observa una identificación lineal entre modernidad y modernización, uno de los aportes más importantes de esta discusión ha sido la

producción teórica que sobre este aspecto se ha producido en América Latina, con el fin de establecer con contundencia la diferenciación.

Una circunstancia similar encontramos con los términos modernidad-modernismo, los cuales de forma análoga al caso anterior, suelen ser utilizados indistintamente en América Latina, cosa que obviamente, no tendría mayores consecuencias si al hablar de modernismo como señala, Canclini, se hiciera referencia a *“los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico”* (p.19) y no al modernismo hispano liderado por Rubén Darío, como suele ocurrir en nuestro país. Se observa además del uso indiferenciado de los términos modernidad- modernismo, el uso de postmodernismo a las tendencias literarias de vanguardia que surgen tras el fin de la vigencia del modernismo.

En cuanto a la modernidad cultural, Canclini (1989), sostiene que en su primera fase fue promovida por artistas y escritores que venían de Europa, pero que más que ser el producto directo de la influencia de la vanguardia europea, la modernidad cultural latinoamericana fue más bien el producto de las preguntas que los latinoamericanos se hacían con relación a cómo hacer compatibles esas experiencias con su realidad. No fue producto de la adopción mimética de los modelos importados, sino el resultado de una modernidad asentada sobre *“el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores”*. (p.80)

La modernidad cultural se inició en América Latina hacia los años treinta, cuando comenzaron a organizarse sistemas autónomos de producción cultural, siendo los años sesenta el período decisivo para su desarrollo. En esta década se estuvieron gestando de manera continua, en la mayoría de los países latinoamericanos, cambios radicales en la sociedad que favorecen la educación y la cultura, desde los puntos de vista conceptuales y estructurales.

Los avances sostenidos en estos aspectos, llegada la década de los noventa, le permiten a Canclini, afirmar que América Latina sí se ha modernizado como sociedad y como cultura, sólo que ésta se produjo a un ritmo y modo diferente al

esperado en decenios anteriores y por supuesto, al de Occidente. Cabe destacar que la modernidad cultural que señala Canclini se corresponde con lo que Ángel Rama llama modernización literaria que tuvo entre sus logros fundar el sistema literario hispanoamericano.

Fernando Viviescas y Fabio Giraldo (1991) afirman que durante los años ochenta ocurrieron una serie de cambios en la economía mundial que han obligado a los países de América Latina a *“modernizar sus aparatos productivos, dinamizar la estructura de sus exportaciones y racionalizar la intervención del Estado con el doble propósito de insertarse más decididamente en el mercado internacional e incrementar significativamente sus tasas económicas”* (p.297).

Sin embargo, entienden que los retos que deben enfrentar los países de América Latina no sólo se relacionan con la modernización de la economía, la competencia externa, la democracia y el avance tecnológico, sino que tiene que ver con un problema, tal vez de mayor urgencia, como es el establecimiento de un orden social que disminuya la brecha entre pobres y ricos, relativice los problemas de violencia y descomposición social y permita el desarrollo de políticas más eficaces de integración continental.

3.2 Venezuela y la postmodernidad

Venezuela como parte de los países de América Latina no escapó a la resistencia y los cuestionamientos que sobre la postmodernidad se han suscitado. Sin embargo, a pesar de las dificultades iniciales, se incorpora al debate generando una pequeña, pero sólida crítica, que asertivamente permite ponernos en sintonía con Occidente y algo mejor, repensar nuestra cultura. Académicos, intelectuales, investigadores, estudiantes, han mostrado especial interés por el asunto, y desde el lugar que les ocupa, a partir de sendos trabajos, han intentado desentrañarlo. De suma importancia resultó la participación del Sociólogo Rigoberto Lanz desde el Doctorado en Ciencias Sociales, mención Estudios Culturales de la Universidad de Carabobo, donde dictó cátedra y abrió un espacio bien importante para la lectura,

disertación e intercambio de ideas en torno a la postmodernidad, contribuyendo además con sus textos sobre el tema, al debate sobre lo posmoderno.

No obstante, la duda, la incertidumbre persiste. Con asiduidad desde los diversos sectores en los cuales el tema es abordado, emergen las interrogantes: ¿Existe la postmodernidad en Venezuela? ¿Cómo hablar de postmodernidad si aún no hemos alcanzado la modernidad? ¿Somos postmodernos? ¿Estamos en presencia de una moda? Estas preguntas, válidas en el desconcierto propio de lo nuevo, pueden encontrar respuesta en las palabras de Esther Díaz, catedrática argentina, quien en su texto **Posmodernidad** (1999) desde su condición de latinoamericana, a planteamientos similares asevera lo siguiente:

Sólo el paso del tiempo decidirá si estamos transitando una nueva época histórica o si aún persistimos en la modernidad. Los medievales no eligieron ser medievales. Los teóricos posteriores a ellos son quienes le dieron esa ubicación histórico- cultural. Otro tanto pasará con nosotros, ¿seremos postmodernos? En realidad, no es nuestra elección. No obstante, en esta época histórica-de cualquier manera, que se le denomine-tiene aristas positivas y también negativas, como cualquier otra. Pero lo que ya no podemos tener es la capacidad de “amar sin presentir”, como en plena modernidad. Es difícil apostar a un mañana mejor, aunque es angustiante no poder hacerlo. (p.89)

Al margen de incertidumbres, cuestionamientos e interrogantes se considera necesario sopesar esas aristas a las que se refiere Díaz, especialmente las positivas, a fin de evidenciar los hallazgos o los logros, que los aires postmodernos han traído o dejado en nuestra cultura.

Es, en este sentido, hacia donde se orientará nuestra investigación, ya que a pesar de las posturas y discusiones que sobre este aspecto han surgido en los diversos sectores donde se ha propiciado el debate, resulta innegable que la postmodernidad ha propiciado en nuestros intelectuales una sensibilidad que ha redundado en reflexión, debates, renovación.

La postmodernidad ha permitido no sólo la revisión, revalorización y remozamiento de nuestras letras, sino que, además, ha brindado la posibilidad de

nuevas formas de elaboración e interpretación de la obra de ficción en nuestro país. Formas que finalizado el siglo XX y adentrados ya, en dos decenios del siglo XXI, se mantienen.

Pese a la discusión, paradójicamente, la literatura venezolana de los últimos tiempos, desde sus páginas, ha venido desarrollando modalidades propias del discurso postmoderno. Metaficción, Minificción, Novela Histórica, Intrahistoria, problemas de género, Identidad, Hipertextualidad, Fragmentariedad, Intertextualidad, Transdisciplinariedad, Eclecticismo, Collage, Pastiche son algunas de las modalidades y elementos que caracterizan a buena parte de la producción narrativa de nuestros escritores y paralela a ella, una pequeña pero valiosa crítica, sin ambages, la reconoce como tal. La situación resulta interesante porque mientras un sector niega o desconoce a la postmodernidad como episteme, otro la reconoce y la instaure como modelo.

Por otra parte, se considera necesario recordar otros aspectos que tienen que ver con la naturaleza misma de la literatura: la literatura supone revelación. Como acto simbólico, recoge y da cuerpo, a través de sus manifestaciones, a las nuevas formas de pensamiento y de sensibilidad, a la reinventiva o fundación de universos imaginarios. En este caso, a las instauradas por la postmodernidad. La literatura es, como señala Raúl Castagnino, (1977) *“una posibilidad de recortar el tiempo, de unir los instantes, de concretar la duración o de dialectizar su dintorno”* (p.33). La literatura es un fenómeno social y tal como asevera Víctor Bravo (1994), es por medio de ella que

...la cultura latinoamericana realiza, en momentos estelares, los procesos incorporativos que le permiten insertarse en el horizonte de la cultura occidental en el acto mismo de nombrar lo propio. Frente al nuevo siglo el continente tiene el reto de producir las transformaciones para existir como ser protagónico en la historia y en el destino de la humanidad. (P.104)

Aunque evidentemente, Venezuela llega tarde a estos grandes acontecimientos, esta no es una razón válida para pensar que el influjo de los nuevos aires no ha de tocarnos, de influenciarnos. No somos un país aislado y aunque, de hecho, hemos participado de muchos ismos cuando ya en sus países originarios habían dejado de tener vigencia, no debemos olvidar que sobre esa base se gestó buena parte de lo que hoy, es nuestra tradición literaria. Una tradición no exenta por eso, de valor, de plasticidad y de belleza.

Hoy que el proyecto de la modernidad ha sido cuestionado, lo que se tenían por sólidas verdades han sido derrumbadas. El solipsismo, al igual que la falta de fe y la desesperanza nos han ganado, la postmodernidad configura un nuevo tipo de pensamiento, de sensibilidad, y de creencias, en sustitución de los modelos agotados por la modernidad, se cree necesario que los intelectuales, los artistas, los profesores, los investigadores, los estudiantes se unan a la inquietud general y desde los diversos ámbitos que les ocupan, intenten desenredar la madeja del cambio epocal y encontrar las transformaciones emanadas de nuestros pensamientos creadores, nuestros valores, nuestras actitudes, pero sobre todo, en nuestras manifestaciones culturales que signan y señalan nuevos modos de conocimiento, nuevas acepciones del mundo real.

Hasta la década de los años veinte del siglo XX, Venezuela vive en un ambiente semi-rural, y la economía se reduce a la venta de ganado, la importación de mercadería y la exportación del café; tras la aparición del petróleo y su inmediata explotación, se produjo un acelerado desplazamiento de la economía nacional desde la producción agraria hasta la producción petrolera que, a pesar de los altos ingresos que supuso para la economía nacional, no redundó en un mejoramiento en las condiciones de vida de todos los venezolanos, sino de una minoría privilegiada.

La nueva situación surgida genera cambios en la estructura social del país, observándose el fortalecimiento de una burguesía y una pequeña burguesía urbana, un crecimiento de las capas medias y el proletariado, así como también de la clase obrera; sin embargo estos elementos no son suficientes para una transformación en la superestructura política, ya que la dictadura de Juan Vicente Gómez, como señala

Nelson Osorio (1985) *“cierra las puertas a las posibilidades de evolución hacia un capitalismo industrial autóctono y acentúa el carácter dependiente del extranjero de la economía venezolana”*(p.56).

Este hecho constituye de entrada, un elemento diferenciador de nuestra modernidad con relación a la que se opera en el resto de América Latina, donde se realizan movimientos populistas y reformistas antioligárquicos y el proletariado permanece aislado de otros sectores sociales durante un largo período. No obstante, la segunda década de 1920-1930 representa para nuestro país la entrada a la contemporaneidad.

Las particularidades en la forma como se arribó y se fue desarrollando nuestra modernidad ha sido objeto de estudio de historiadores, sociólogos, críticos e investigadores; muchos de ellos, ahora en el marco de la postmodernidad, han vuelto sobre estos aspectos tratando de establecer vinculaciones, lazos, nexos que de alguna manera permitan precisar el tránsito a lo postmoderno. Las posturas se han visto divididas: unos apuestan por la postmodernidad, otros la niegan, muchos la desconocen.

Sobre las imposibilidades de insertarnos en la postmodernidad se ha hablado mucho. Uno de los principales alegatos ha sido el de nuestra modernidad inconclusa. Al respecto, Roberto Briceño León, en su texto *La Sociedad del Siglo XX: Una Modernidad Inconclusa* (1999) ofrece una visión de la sociedad venezolana desde las tres ópticas que se consideraron dominantes en la interpretación sociológica de la modernidad: como capitalismo, como industrialismo y como racionalización de los comportamientos, al tiempo que describe tres procesos sociales característicos del advenimiento de la modernidad: la movilización, la diferenciación y la secularización, enfatizando en la idea de que en nuestro país estos procesos se dieron de una manera muy peculiar.

Así, la modernidad como capitalismo, a la manera de Marx, es decir, como trabajo asalariado y formas económicas diferentes a las anteriores como el feudalismo, no se produce en nuestro país sino a partir de los años 30, fecha en que comienzan a darse relaciones de trabajo propiamente capitalistas como consecuencia

de la crisis capitalista mundial de 1929 que propició un cambio en la economía tradicional, y el inicio de la actividad petrolera, que posibilitó cambios en el trabajo asalariado, al aumentar el empleo como producto de la necesidad de mano de obra en las actividades de exploración y explotación, y el abundante ingreso petrolero que permitió el incremento de empleos. A partir de aquí, Venezuela se incorpora al sistema capital.

La modernidad como industrialización se da en el siglo XX de manera lenta y progresiva. Su inicio puede ubicarse en la segunda mitad del siglo XIX, con la instalación de las primeras fábricas, consolidándose posteriormente. Será a partir de 1958 cuando se establezca un fuerte impulso de la industrialización en el país. Sin embargo, para Briceño León “no es posible considerar que Venezuela Sea una sociedad industrial y que la Modernidad se haya alcanzado desde esta perspectiva” (p.10).

La modernidad como racionalización queda definida como comportamiento racional, conducta individualista y empresarial que se encuentra orientada a la obtención de los máximos beneficios. Briceño León, a través de un estudio realizado muestra cómo el comportamiento racional del venezolano varía de una zona a otra, siendo más marcada la orientación racional en las zonas urbanas que en las rurales, y superior en las zonas que han tenido influencia de las actividades petroleras o industriales que en las zonas agrícolas o comerciales, concluyendo que la modernidad como racionalización ha existido, pero no se ha hecho dominante.

Con relación a los procesos de advenimiento de la modernidad: movilización, diferenciación y secularización, dice lo siguiente: con la exploración y explotación del petróleo hubo fuertes movilizaciones que permitieron el fortalecimiento tanto de las pequeñas y medianas ciudades como la de las grandes, fomentando la creación de los barrios como fenómeno propio del siglo XX; a su vez la riqueza producto del petróleo permite un ascenso de todos los estratos sociales los cuales se ven favorecidos por las mejoras en condiciones de vida, salud e ingresos.

En cuanto a la diferenciación señala que en la sociedad ésta deviene de las nuevas formas de trabajo que surgen con la industria y la burocracia del estado

complejizando las estructuras sociales. En nuestro caso esta situación está representada por el fuerte crecimiento de la clase media, la cual alcanza su máximo esplendor en los años 70 con el boom petrolero.

Respecto a la secularización, señala que la sociedad ha separado la religión de la vida civil, que se hace cada vez más secular y menos religiosa, aun cuando mantiene la presencia de sus ritos. Para Briceño León, lo que le da rasgos peculiares a la modernidad es que estos procesos están marcados por la presencia del petróleo, haciéndola frágil e inconclusa. Inconclusa porque los propósitos reales de cada uno de ellos no se han cumplido. Así, la industrialización no sólo no tuvo el desarrollo adecuado sino que, en lugar de ahorrar divisas como lo hicieron otros países de Latinoamérica se convirtió en un modo de gastar. Una industria de tecnología sofisticada que ha permitido ahorrar mano de obra, pero a su vez ha tenido pocos encadenamientos nacionales y un alto índice de elementos importados.

La racionalización, aunque ha existido, no ha sido el fuerte en la economía, ya que en este sector ha prevalecido la competencia por la renta y no por la productividad, tecnificación o explotación de la mano de obra. La movilización y diferenciación social que se dio en el país, fue producto del petróleo y no de un esfuerzo individual. La declinación de la renta petrolera ha detenido este proceso, produciéndose en algunos sectores sociales regresiones en su forma de vida.

El proceso de urbanización no fue acompañado de una industrialización, sino vinculado al empleo Del Estado, que por su fortaleza favorece la secularización, aun cuando la presencia de la iglesia en las funciones del estado es mayor. Ante esta situación, Briceño León, se pregunta si debemos continuar con el proyecto de modernidad como se ha venido haciendo hasta ahora, o si por el contrario debería completarse el proceso conducente a la modernidad propiamente dicha, o buscar otras dinámicas económicas y sociales que recuperen mucho de lo tradicional que ha persistido en Venezuela y América Latina. En el intento de aportar ideas sobre lo expuesto concluye:

Quizá un modo distinto de completar la Modernidad sea emprendiendo el camino postmoderno del eclecticismo, las bio-tecnologías, una relación diferente con

la naturaleza y un modo distinto de interpretar los vínculos entre la tradición y la Modernidad, que nos permita utilizar el ingreso petrolero para ir allende a la Modernidad literaria. (p.21)

Estas aseveraciones nos conducen a reflexionar sobre aspectos que terminan siendo paradójicos. ¿Es válido asumir que nuestra modernidad es inconclusa por el hecho de no ajustarse a modelos económicos y sociales que en otros países han seguido un desarrollo en condiciones distintas a las nuestras? ¿Es posible pensar que por nuestras condiciones y características, nuestra economía es atípica y en función de eso, nuestra modernidad es diferente? ¿Hemos constituido nuestra modernidad de una forma particular?

A esto se suma una situación que realmente resulta interesante y es que aun cuando desde la perspectiva histórica y social la modernidad no llega a darse plenamente en nuestro país, esto no impide la realización de una modernidad estética. Mientras desde la primera se observan diferencias, dudas, indecisiones en relación a si hay o no modernidad, la literatura parece haber resuelto el dilema. En este sentido, se ha producido, como señala Calinescu, (1991) una separación entre la modernidad histórica y la modernidad estética.

Así, se dice que en Venezuela los primeros intentos dados en la literatura por adaptarse a las formas impuestas por la modernidad, se dieron en la década de los veinte por figuras como José Antonio Ramos Sucre, Antonio Arráiz, Julio Garmendia, Enrique Bernardo Núñez, quienes aun cuando no participaron de corrientes o grupos vanguardistas, introdujeron cambios radicales con relación a las formas escriturales anteriores.

Estos cambios, de acuerdo a lo señalado por Victor Bravo en su ensayo **Transición y expectativas del medio siglo** en el texto **Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana. Nación y Literatura** (2006), pueden deslindarse en cinco núcleos fundamentales que, a su juicio, “abren el tratamiento irónico de los inicios de la modernidad en la literatura venezolana”

Estos núcleos son:

1. Lo disonante y lo grotesco, tal como se presentan en Cuentos Grotescos (1922) de José Rafael Pocaterra y Áspero (1924), de Antonio Arráiz; 2. La presencia de una <poética> del mal, tal como se presenta en La Torre de Timón (1925), El Cielo de esmalte y Las formas del fuego, estos dos últimos de 1929, de José Antonio Ramos Sucre; 3. Lo absurdo y lo fantástico, tal como se presenta en la Tienda de muñecos (1927), de Julio Garmendia; 4. Los juegos de la intemporalidad y la indeterminación, tal como se presentan en Cubagua (1931) de Enrique Bernardo Núñez; y 5. el problema de la verdad y el sujeto, tal como se presenta en Ifigenia (1924), de Teresa de la Parra. (p.585)

Las décadas del cuarenta y cincuenta son, según Bravo, épocas de asimilación y maduración de la expresión estética de la modernidad, la cual se desarrollará con fuerza en los años sesenta, produciéndose *“la conmoción cultural y política más importante producida en el país en el siglo XX (p.586).*

El grupo Viernes, dará un nuevo empuje a estos aires renovadores introducidos por los escritores señalados y serán ellos, los encargados de acercar y divulgar entre nuestros escritores los autores y movimientos más relevantes del momento: Blake, Hölderlin, Rimbaud, Lautremon, Novalis, Breton, Eliot, Reverdy, los chilenos del grupo **Mandrágora**, los mexicanos del grupo **Taller**, entre otros.

Viernes inaugura un estilo y una concepción de vida poética que sirve para introducir variantes en la forma del poema y en el sentido liberador del lenguaje. Viernes no es exclusivamente rebeldía literaria-que lo fue en cierta forma, aunque la edad de quienes lo integraron no era, propiamente, la de la insurgencia sino- un paso de avance para asimilar nuestra poesía a la marcha contemporánea de la lírica que por entonces se hacía en otras partes. (José Ramón Medina.1993, p.118)

Como señala Medina, *“con Viernes culmina el movimiento de renovación y cambio que ya se había iniciado” (P.117)*, será sin embargo, después del derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez, en el año de 1958, cuando estos primeros

intentos de modernización, apoyados en proyectos concretos de participación y compromiso, presentados por grupos literarios como **Sardio, Tabla Redonda, El Techo de la Ballena, Trópico Uno, En Haa y 40 Grados a la Sombra**, se intensifiquen, logrando establecer cambios profundos y radicales.

Estos cambios vendrían dados por una ruptura con los valores tradicionales en el exceso del color local y nacionalismo exacerbado. Creación de un nuevo lenguaje basado en la utilización de técnicas novedosas: fragmentarismo, impersonalidad, uso del poema en prosa, diversidad de planos temporales, incomunicabilidad con el lector.

Con una clara conciencia literaria, los escritores se lanzaron a la búsqueda de nuevas formas expresivas y con ello lograron transformar tanto la poesía como la narrativa del momento. Escritores como Adriano González León, Salvador Garmendia, José Balza, Rafael Cadenas, Juan Calzadilla, Caupolicán Ovalles, entre otros, contribuyeron con sus obras en este proceso renovador de nuestras letras.

La modernidad, supuso tanto para las artes como para la literatura una ruptura con la estética anterior basada en la mimesis. Se impone ahora la autonomía, la autocrítica, la autorreferencialidad, lo fragmentario, la exploración de formas temporales distintas de la secuencial, la discontinuidad temporal, la asimilación de todos los temas y materiales colocándolos en el mismo plano: La ruptura con la tradición. Ningún género escapa a las innovaciones.

En la narrativa, los escritores señalados antes, incorporaron nuevas técnicas en la manera de organizar y estructurar las historias valiéndose para ello de la alternancia, la yuxtaposición, la simultaneidad, con lo cual inauguraron nuevos modos de contar. Exploraron formas temporales distintas de la secuencial. Se asimilaron todos los temas y materiales colocándolos en el mismo plano. Todos los hechos valen por sí mismos y son dignos de contar. El lenguaje urbano se incorpora a la obra literaria y la ciudad entra de rondón en ella. La literatura en general se renueva.

La modernidad significó tanto en las artes plásticas como en la literatura un proceso de búsquedas y de apertura incesante que redundó en la renovación y el

remozamiento de las mismas, desde los puntos de vista conceptual y formal. Los nuevos criterios para componer, siempre en oposición a la estética anterior, la búsqueda de lo inédito, la experimentación, la libertad, la actitud provocadora y lúdica, asumida por artistas e intelectuales de la época, permitieron ofrecer trabajos que, desafiando la comprensión y el gusto del público del momento, trascendieron el tiempo y las fronteras. Imperecedera quedó la obra de muchos de ellos y sus influencias, aunque débiles, persisten todavía.

En nuestro país, la literatura se vio renovada por los cambios que la modernidad como estética instauró y sobre esa base, los discursos que se forjaron desde las diversas modalidades literarias respondían a los valores establecidos por ella. La evasión de la narración lineal mediante nuevas formas de contar, fundamentadas en la alternancia de planos temporales y espaciales y el manejo de nuevas técnicas expresivas, la experimentación en el lenguaje, la asimilación de temas novedosos como la ciudad, la alienación, la soledad, la violencia, la marginalidad, la emancipación, la búsqueda de lo nuevo, los cambios que en general se propiciaron, demarcaron un discurso bien singular no sólo en nuestra narrativa sino, también, en nuestra poesía: el discurso de la modernidad. Este nuevo discurso, logró delimitar a su vez, un espacio muy significativo en nuestra contemporaneidad literaria.

Los años sesenta, signados como dice Orlando Araujo(1972) por la turbulencia política, las guerrillas urbanas y rurales y su enfrentamiento con los gobiernos de Acción Democrática y sus aliados momentáneos: COPEI, URD, FND, el temor del ejemplo triunfante de la Revolución Cubana, la posterior derrota de la guerrilla y *“el mantenimiento conmovedor y heroico, pero simbólico, de algunos focos decididos a no apagar el fuego de la lucha armada”* (Orlando Araujo,1972, p.252), constituyeron el espacio propicio para la eclosión de estos cambios que desde décadas anteriores se venían forjando.

La efervescencia de esa época sirvió a nuestros intelectuales, no sólo de motivo para la reflexión de la crisis política y social en la cual el país se encontraba inmerso, sino también de base para el remozamiento y renovación de nuestras letras.

Este contexto, favoreció el desarrollo de otros tópicos como la emancipación y lo testimonial, que, unidos a los señalados anteriormente, caracterizaron eso que hemos llamado Discurso de la modernidad.

La emancipación como utopía, encontró en la guerrilla, la vía más expedita para su realización. Los sueños de libertad, de cambios, de esperanza de muchos venezolanos de diversos estratos y clases sociales, encontraron su correlato en estos grupos subversivos urbanos y rurales que se habían trazado como norte, esa quimera. La literatura habrá de compilar este momento y la guerrilla con sus aciertos y desaciertos se convertirá en la constante temática de buena parte de la producción literaria de la época.

El testimonio de la violencia de ese período, pasó también a formar parte de los argumentos y asuntos tratados en la narrativa y la poesía de entonces. Emblemáticos resultan los textos de José Vicente Abreu: **Se llamaba S.N, Guasina y Las cuatro Letras. Entre las Breñas** de Argenis Rodríguez, **La muerte de Honorio** de Miguel Otero Silva, y el comentadísimo poema **DERROTA** de Rafael Cadenas, entre un extenso número de obras y autores de estos años, para los cuales la persecución política, el exilio, la tortura, la guerrilla y sus dramas, se convirtieron en los ejes temáticos más constantes de su creación.

La década del setenta cierra en apariencia la convulsionada década anterior y como señala Orlando Araujo (1972),

Comienza una situación inestable de pacificación precaria y paradójica. No hay lucha guerrillera, si exceptuamos ciertas acciones esporádicas, y sin embargo hay represión sistemática que ahora se ejerce a escala nacional, contra el descontento de las masas estudiantiles a todos sus niveles. (p.253)

Década miserable (Luis Britto García, 1979), años depresivos (Santaella, 1990), lapso de desencanto y ensimismamiento (Luis Barrera Linares, 2005), son los nombres que se le han otorgado a este período que, como bien lo señala Barrera Linares, se ha caracterizado por la bonanza petrolera, la pacificación de la guerrilla y el auge económico; en lo literario se vuelve hacia el individualismo y “*un cultivo*

muy arraigado de los formatos breves, gracias al auge del tallerismo y la imposición del experimentalismo lingüístico y psicológico como estrategias narrativas predominantes”(Barrera Linares, 2005, p.70).

A juicio de Juan Carlos Santaella (1990) dos aspectos importantes definen esta década: la aparición de los talleres literarios que se inician en 1975 en el **Centro de Estudios Latinoamericano Rómulo Gallegos** y la creación de revistas como órgano de difusión de algunos grupos literarios como **La Gaveta Ilustrada, Calicanto, Falso Cuaderno, Zona Franca, Talud, La Oruga luminosa, Jakemate** y otras.

Talleres y revistas ocuparon la escena literaria en estos desordenados años del experimentalismo, el textualismo, la palabra por la palabra misma, el regodeo sintáctico y la mala asimilación de teorías literarias que lograron convertirse, prácticamente en poéticas forzadas de muchos cuentos y poemas que sólo buscaban un mórbido placer de la palabra, la palabra cosa, la palabra estéril (Santaella, 1990, p.69).

Señala Santaella que, a partir de los setenta, la literatura venezolana se desvincula de lo político social, para replegarse hacia otros contenidos y otras posibilidades estéticas. La ciudad y una condición nihilista de la vida se imponen en este período como temas fundamentales tanto en la narrativa como en la poesía, extendiéndose incluso en la década siguiente. Entre los textos representativos de estos períodos, Santaella (1990) destaca:

Ciudadano sin fin de Juan Calzadilla, Rajatabla de Luís Brito García, Órdenes de José Balza, Las primeras hojas de la noche de Francisco Masiani, Gritando su agonía de Argenis Rodríguez, Historias de la calle Lincoln de Carlos Noguera, Huéspedes Nocturnos de Francisco Pérez Perdomo, Amanecí de bala de Víctor Valera Mora, Al Sur del Ecuánil de Renato Rodríguez, Los pies de Barro de Salvador Garmendia, Los Dientes de Raquel de Gabriel Jiménez Emán, El Mago de la cara de vidrio de Eduardo Liendo, Setecientas Palmeras plantadas en un mismo lugar de José Balza, Los Moradores de Silva Estrada, Texto de un texto con Teresa de Oswaldo Trejo, Vida con mamá de Elisa Lerner, Un carro largo se llama tren de Laura Antillano, En el verano cada

palabra en el verano de Guillermo Sucre, También los hombres son ciudades de Oswaldo Trejo, Las Redes de Siempre de José Napoleón Oropeza, Memorial e Intemperie de Rafael Cadenas, Costumbre de Sequía de Luís Alberto Crespo, D de José Balza, Terredad de Eugenio Montejo, Infundios de Denzil Romero, El agresor Cotidiano de Ednodio Quintero, Piel de Leopardo de Humberto Mata, Cuando te vayas de Edilio Peña, Mascarada de Eduardo Liendo, Inventando los días de Carlos Noguera, Del mismo amor ardiendo de Armando Rojas Guardia, Abrapalabra de Brito García, Tiempos Oscuros, Tiempos de Sol de Gustavo Pereira, El invencionero de Denzil Romero (P.70).

Une a este inventario de textos narrativos y poéticos, la exigua, pero no por ello menos importante producción de ensayos y crítica literaria:

Narradores venezolanos de la nueva generación de Armando Navarro, El estilo literario de Marx de Ludovico Silva, Narrativa contemporánea venezolana de Orlando Araujo, y La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez del mismo autor, Panorama de la Literatura Venezolana de Juan Liscano, La máscara, la transparencia de Guillermo Sucre, Espiritualidad y Literatura: una relación tormentosa de Juan Liscano, Proceso a la Narrativa Venezolana de Julio Miranda, Sentido mágico de la palabra de Ángel Rosemblat, Realidad y Literatura de Rafael Cadenas, Lugar común la muerte de Tomás Eloy Martínez.(p.71)

Más allá de un período de crisis ideológicas, de pugnas políticas, de violencia, de la decepción política posterior, del desencanto y la individualidad, los años sesenta y setenta constituyeron un período de grandes cambios a nivel cultural. En literatura, como se ha venido sosteniendo, se funda en estas décadas el espacio en el cual nuestros intelectuales consolidan el proceso de renovación de nuestras letras que con antelación se venía fraguando. Esta renovación, traducida en la búsqueda de lo nuevo, la experimentación, la ruptura con la tradición, la emancipación, la democracia, la fe en un futuro mejor, sentaron las bases de nuestra modernidad literaria y conformaron los discursos de buena parte de la producción literaria contemporánea de nuestro país.

La década que sigue, en palabras de Barrera Linares (2005, p. p 73, 74, 75), constituye un período de reformulación que se caracteriza en los años iniciales, 1980-1985, por una nueva mirada hacia lo caribeño y lo popular, pérdida del interés por el tallerismo y lo experimental, vuelta a lo anecdótico y predominio de lo urbano. Después, hacia 1990 -1995, se definirá por “*la diversidad tanto temática como formal*” (p.75). Se aprecia en estos momentos, según Barrera Linares, el cultivo de la novela breve y el cuento extenso, una apertura hacia la trasgresión de los géneros, y el abordaje de temas y modalidades poco cultivados antes por nuestros escritores como la ciencia ficción, la novela policial, el suspenso, el terror, el erotismo, y muy especialmente lo histórico. Hay, además, una pronunciada tendencia hacia lo anecdótico, la narración lineal, la simplificación de la historia y del lenguaje. “Puede afirmarse así que el cierre de siglo como que genera un clima de revitalización” (p.77).

En una obra titulada **Llegaron los ochenta: Confluencia y Diversidad en la Narrativa finisecular**, compilado en el texto **Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana** (2006), Barrera Linares retoma y revisa, nuevamente, la producción literaria nacional de los años ochenta. Señala acá, que a pesar de las posturas pesimistas en torno al surgimiento más vital de nuestra literatura como consecuencia del peso de la etapa violenta de los sesenta y de la etapa de desencanto y ensimismamiento de los setenta, signada por las búsquedas experimentales y las indefiniciones, en los ochenta se asiste a un aire de renovación y de afianzamiento en nuestras letras, y que estos años “*son en la literatura venezolana el momento de una importante transición que arranca desde los mediados de la década anterior y se dispara hacia el fin de siglo*”(p.807).

En el vasto análisis que realiza Barrera Linares de la literatura de este período, destaca el papel realizado en la poesía por el grupo **Tráfico** (Armando Rojas Guardia, Yolanda Pantin, Igor Barreto, Miguel y Alberto Márquez, Rafael Castillo Zapata) quienes propusieron una poesía más mundana, menos hermética, vinculada con los problemas de su tiempo. Su lema fue “venimos de la noche y hacia la calle vamos”, parodia del verso inicial del reconocido y magistral poema de Vicente Gerbasi, **Mi**

Padre el inmigrante (1945); y del grupo **Guaire** nacido entre estudiantes de la Universidad Católica Andrés Bello: Rafael Arráiz Lucca, Alberto Barrera, Javier Lasarte, Luís Pérez Oramas, Leonardo Padrón, Armando Coll y Nelson Rivera, quienes también mostraron un abierto compromiso con la poesía. Dentro de las individualidades, Barrera Linares, menciona a los poetas:

William Osuna, Maritza Jiménez, Harry Almela, Lourdes Sifontes, Pedro Cuartín, Alicia Torres, Jacqueline Goldbe, Ramón Ordaz, Blanca Estreponi, Douglas Bohorque, Patricia Guzmán, Verónica Jaffé, Julio Valderrey, Margara Russoto, Elena Vera, Santos López, Cecilia Ortiz, María Auxiliadora Álvarez (p.803).

Con relación a la narrativa, Barrera Linares, afirma que “*a partir de los ochenta se abre en la narrativa venezolana el espacio para un alto número de definiciones y revelaciones*”. (P.804) Indica además que, en este período, algunos narradores se consolidaron, otros reafirmaron su labor narrativa, mientras que finalizando la década se imponen nuevas voces. Destaca también la “*presencia insurgente de una nueva crítica*” (p.803) que, confundiéndose a veces con el ensayo, se caracteriza por la impersonalidad, la agudeza y sagacidad en el análisis y la audacia al enfrentar las clásicas posiciones de otras épocas. Entre los representantes de esta modalidad señala a:

Víctor Bravo, Douglas Bohórquez, Juan Carlos Santaella, Armando Navarro, María Fernanda Palacios, Cósimo Mandrillo, Miguel Ángel Campos, Armando Rojas Guardia, José Napoleón Oropeza, Julio Miranda, Carlos Pacheco, Luís Barrera Linares, Oscar Rodríguez Ortiz, Beatriz González, Salvador Tereiro, Jiménez Emán, Rafael José Alfonso, Paulette Silva, Luz Marina Rivas y Alicia Perdomo. (p.803)

Retoma algunos aspectos tratados en el texto anterior, (**La negación del rostro**) insistiendo en la idea de que en los ochenta, los escritores, se avocaron a desarrollar en sus obras temas inéditos o poco trabajados en la década anterior como lo policial, la ciencia ficción, lo fantástico o lo terrorífico, la crítica a las ansias

revolucionarias de los sesenta, el exilio, lo sexual, lo cotidiano, lo histórico y lo urbano. Dice además, que en poesía ensayo y teatro prevalece la sencillez del lenguaje, el acceso directo al tema y la parodia de otros lenguajes.

José Napoleón Oropeza, en el extenso estudio sobre la narrativa venezolana, **Para fijar un Rostro** (2ª edición. 2003), al referirse a la narrativa de finales del siglo XX, afirma que en los años setenta, en la novela, prevalecen dos tendencias que dominan la década. *“la experimentación de nuevas formas de contar una historia, a través de diversas vías, y el afán de recuperar, con nostalgia, la mayoría de las veces, visiones y anécdotas del pasado inmediato”* (p.434). Destaca como novelas representativas de este período, entre otras: **Historias de la calle Lincoln** (1971) e **Inventando los días** (1979) de Carlos Noguera. **El Desolvido** (1971) de Victoria De Stefano y **La muerte del monstruo come-piedra** de Laura Antillano. **El mago de la cara de vidrio** (1973) y **Los Topos** (1975) de Eduardo Liendo. De este mismo año (1975), **No es tiempo para Rosas Rojas** de Antonieta Madrid y **Texto de un texto con Teresas**, *“el experimento más osado de esta década”* (p.437). De 1976, **Las Redes de Siempre** de José Napoleón Oropeza. **D**, de José Balza en 1977, **Mascarada** de Eduardo Liendo, cerrando la década con **Abrapalabra** de Luis Britto García, en 1979. Con relación a la década de los ochenta, Oropeza, expresa lo siguiente:

En la década de los ochenta, nuestros novelistas seguirán indagando en las búsquedas que signan y tejen su universo personal. Si la década del setenta se caracterizó por la marcada presencia de textos experimentales (quizá por el auge de los talleres literarios, también por el tono iconoclasta con que asumieron su compromiso algunos escritores) en los ochenta se va a producir un decantamiento de los experimentos (p.439).

Nombra como representantes de este período, a algunos autores que se habían iniciado en la década anterior, y continúan con su labor creadora, tales como César Chirinos, **Mezclaje** (1985) Laura Antillano, **Perfume de Gardenia** (1982), Eduardo Liendo, **Los Platos del Diablo** (1985), Victoria De Stefano, **La noche llama a la**

noche (1985), **El Bosque de los Elegidos** (1986) y **Entre el Oro y la Carne** de José Napoleón Oropeza. José Balza **Percusión** (1982) y **Medianoche en Video:1/5** (1988), y Milagros Mata Gil, con **La Casa en Llamas** y **Memorias de una antigua primavera**, en 1989. Y cuentistas que se inician como novelistas: Denzil Romero con **La Tragedia del Generalísimo** (1983), **Entrego los Demonios** (1987) y **La esposa del Dr. Thorne** (1988) y Orlando Chirinos con **En virtud de los favores recibidos** (1987). En cuanto a los años noventa, años fértiles para la narrativa venezolana, Oropeza dice:

Una decena de novelas se han publicado a comienzos de los años noventa. Tres años que nos han permitido conocer el surgimiento de nuevas voces y lo más sorprendente y hermoso, la presencia de universos originales, de voces narrativas que airean el panorama de la novela venezolana actual, como serían Ana Teresa Torres (*El exilio del tiempo* y *Doña Inés contra el olvido*) y del muy joven Narrador Israel Centeno (*Calletania*) (p.449).

Oropeza une a estos escritores, a algunos autores que en este período publican sus primeras novelas como Luis Barrera Linares, **Para escribir desde Alicia** (1990) y **Parto de Caballeros** (1992), Ednodio Quintero, **La Danza del Jaguar** (1991), Ángel Gustavo Infante, **Yo soy la Rumba** (1992), Stefania Mosca, **La última cena** (1991), Israel Centeno, **Calletania** (1992). Ricardo Azuaje, **Juana la Roja y Octavio El Sabrio**. Ricardo Bello, **Anareta** (1992).

El cuento al igual que la novela, ha pasado también por diversas etapas en su proceso de formación y desarrollo, por eso hemos considerado conveniente realizar un esbozo de lo que ha sido la narrativa breve, ya que como señala Luis Barrera Linares en su texto **Memoria y cuento.30 años de Narrativa Venezolana**. (1960-1990) “No admiten discontinuidad de ninguna especie los procesos culturales y mucho menos los literarios” (1992, p.18).

Indagando en el proceso de formación del cuento en nuestro país, encontramos que, para finales del siglo XIX, lo que se escribía eran cuadros costumbristas, leyendas, tradiciones y narraciones de difícil clasificación. Será más

adelante, bajo la influencia del criollismo y el modernismo y del impulso dado por las revistas literarias **Cosmópolis** (1894-1895) y **El Cojo Ilustrado** (1892-1915) cuando el cuento en nuestro país, sienta sus bases. Escritores como Luis Urbaneja Achelpohl (Ovejón), Manuel Díaz Rodríguez (Cuentos de color), Pedro Emilio Coll (El diente roto) y Rufino Blanco Fombona (El catire), demarcan las nuevas tendencias del cuento en Venezuela.

Hacia la primera década del siglo XX, aparece la revista, **La Alborada**. Iniciada el 31 de enero de 1909 será una de las revistas más importantes de la época y un medio de difusión de los trabajos de escritores como Rómulo Gallegos, Julio Planchart, José Rafael Pocaterra y Leoncio Martínez, quienes constituyen las figuras más importantes del cuento venezolano de las primeras décadas del siglo XX. Seguidamente, aparece **La Generación del 18**. Entre sus representantes más importantes tenemos a Pedro Sotillo, Julio Garmendia, Ramón Hurtado, Ramón Díaz Sánchez y Antonio Arraiz. En general, sus relatos se oponen al realismo y criollismo en boga, introduciendo lo estético, lo universal y lo cosmopolita. De todos ellos, la crítica señala a Julio Garmendia como el más importante. Su **Tienda de muñecos** (1927), con sus innovaciones técnicas y la superposición de planos reales y fantásticos, le hacen merecedor de ser considerado, el precursor de las nuevas corrientes literarias en nuestro país.

1928 señala otros rumbos al cuento en Venezuela. Es el momento del vanguardismo en nuestras letras. Las revistas literarias jugarán de nuevo, un papel importante en el desarrollo y divulgación de las corrientes innovadoras. Las revistas **Elite** (1925) y **Válvula** (1928) reúnen a los escritores de vanguardia y serán los voceros de estas tendencias. Entre los escritores que más se destacan en este momento, tenemos a Arturo Uslar Pietri y Guillermo Meneses. **Barrabás y otros relatos** (1928), **Red** (1936) y **Treinta hombres y sus sombras** (1949), ubican a Uslar Pietri como uno de los grandes cuentistas hispanoamericanos. Mientras que Guillermo Meneses, notable representante de la generación del 28 con **La Balandra Isabel llegó esta tarde** (1934), **Campeones** (Novela. 1938) y más adelante con **La mano junto al muro** (1951) ganador del Premio anual de EL Nacional, será

considerado como uno de los exponentes fundamentales del género en nuestro país. A decir de Luis Barrera Linares (1992).

Meneses representa la primera ruptura definitiva y despiadada con la tradición criollista, ruralista, naturalista (al menos en la temática). Este autor significa también la irrupción desprejuiciada de nuevas técnicas en el discurso narrativo: ruptura de planos temporales, espaciales, secuenciales, experimentación entre lenguaje y anécdota, incorporación sin remilgos de la oralidad con valor estético. (p.22).

Otros cuentistas importantes de este período son: Arturo Croce, con **Chimo y otros cuentos** (1942) **La ciudad alemana** (1959), **Los caminos y el llano** (1961) y **El mar y la selva** (1962), Julio Padrón con **Candelas de verano** (1947), José Fabbiani Ruiz con **Agua Salada** y Lucila Palacio con **Trozos de vida** (1941). Cada uno de ellos a través de sus trabajos, imprimirán al cuento, aspectos novedosos tanto en los temas y personajes como en las técnicas que utilicen en su construcción, caracterizándose fundamentalmente por el cultivo casi exacerbado de la metáfora y el lenguaje.

El período que va de 1940 a 1957-60 está representado por autores que se habían iniciado en el período anterior como Arturo Uslar Pietri y Guillermo Meneses, y nuevos cuentistas como Gustavo Díaz Solís con **Llueve sobre el mar** (1943), quien más adelante, dejará un excelente cuento: **Arco Secreto**; Oscar Guaramato, **Biografía de un escarabajo** (1949), **La niña Vegetal** (1956), Humberto Rivas Mijares con **Ocho relatos** (1948) y Antonio Márquez Salas con **El hombre y su verde caballo** (1947), **Como Dios** (1952) y **Solo, un campo descubierto** (1964). Estos cuentos resultaron ganadores del concurso anual del diario El Nacional, consolidándose Márquez Salas como uno de los narradores más destacados de su época. De este período, resultará emblemático el cuento de Meneses, **La mano junto al muro** (1951) por su ambigüedad lingüística, su estructura circular y la interioridad de sus personajes desde la cual se estructura gran parte del relato, técnica novedosa en el momento.

Otros escritores que se inscriben en estos años, de referencia obligada son: Alfredo Armas Alfonzo y Oswaldo Trejo. Ganadores también del concurso de El

Nacional, ambos escritores se caracterizan por el carácter experimental en sus trabajos. **Los cuatro pies** (1948), **Escuchando al Idiota** (1952), **Cuentos de primera esquina** (1952), **Aspasia tiene nombre de Corneta** (1953) de Trejo, representan como bien lo señala Oropeza (2003) *“un mundo narrativo que se aparta, en su concepción y realización, de las convenciones ya normativas dentro de la cuentística nacional.”* (p.281). Imperecedero, el laborioso trabajo de búsquedas y experimentación con el lenguaje y formas de contar de Oswaldo Trejo, tanto en el cuento como en sus novelas posteriores, **Anden lejano** (1968), **Textos de un texto con Teresa** (1975) y **Al trajo, trejo, troja, trujo, treja traje, trejo** (1980), ha marcado un espacio singular en la narrativa venezolana.

Alfredo Armas Alfonzo con **Los cielos de muerte** (1949), **La cresta del cangrejo** (1950), **Tramojo** (1953) imprime al cuento aspectos innovadores, centrados tanto en la forma, textos cada vez más breves, como el abordaje de temas diversos, el uso de lo fantástico, el humor, lo popular, la oralidad, el habla coloquial, creando atmósferas particulares en las cuales como señala Bravo (2013), *“el regreso a lo real, se da desde una situación permanente de asombros y hechos extraordinarios.”*(p.45). Su marcada brevedad, la esencialidad mínima de sus cuentos, sobre todo en el **Osario de Dios** (1969), ha hecho de este texto, en palabras de Miliani (1993) *“un libro de excepción, no sólo dentro de la obra del autor, sino en el contexto productivo del cuento venezolano contemporáneo”.* (p.XXXI)

Hacia 1957, se inicia como cuentista Adriano González León con **Las Hogueras más altas**, un conjunto de cuentos donde lo rural, la lucha interna de los personajes, la evocación, la yuxtaposición de planos temporales, la sugerencia de lenguaje, serán una constante, en este primer trabajo escritural. En 1963, aparece **Asfalto Infierno**. Un texto que se distancia del mundo rural, para adentrarnos en la turbulenta vida de la urbe. Es Caracas, su contradicción entre el horror y la bondad. Texto irreverente, **Asfalto Infierno**, recoge el espíritu convulsivo y vanguardista de la época. En 1967, publica **Hombre que daba Sed**, una obra que como bien señala Navarro (1970) *“revela a un escritor con dominio y madurez en el ámbito de la narración corta y con una mayor capacidad para penetrar en la problemática*

humana” (P.31). No obstante, será su novela, **País Portátil**, galardonada con el premio Biblioteca Breve en 1968, la que lo catapultó como escritor.

Los años 60, marcados por el surgimiento de las guerrillas, las huelgas, la violencia, la insurrección militar y una profunda crisis social e ideológica, proveen al cuento al igual que la novela, de material para la creación de sus ficciones, y se convierten en constantes temáticas de buena parte de la producción literaria desarrollada en este período. Argenis Rodríguez con sus trabajos: **Sin cielo y otros relatos** (1962), **Entre las breñas** (1964) y **Donde los ríos se bifurcan** (1965), da cuenta de la violencia política. Al respecto, Navarro (1970) dice: “Argenis Rodríguez se propone dejar testimonio de una etapa en la historia política del país en la que la represión y el terrorismo constituyen sus características más evidentes.” (p.74).

Otro texto de interés, enmarcado en la guerrilla, la violencia, la protesta social, la tortura a que son sometidos los guerrilleros tanto en zonas urbanas como rurales, es la antología **Ficción 67** (1967) conformada por cinco escritores, quienes a través de sus textos, dan cuenta de esta problemática: Héctor Malavé Mata (**La noche íngrima**), Gustavo Luis Carrera (**Los brazos del cielo**), Adriano González León (**Ruidos de Tabla**), Enrique Izaguirre (**La noche y el sumario**), y Héctor Mujica (**Comité central**).

En estos turbulentos años, también serán explorados otros temas como: la ciudad y sus miserias, los cordones de pobreza en las periferias de Caracas, la gente de los cerros, la soledad, la angustia existencial, la burocracia urbana. Temas que continuarán su desarrollo en los años siguientes. Salvador Garmendia será un representante emblemático de esta nueva temática. Tanto en sus cuentos como en sus novelas, se observa el conflicto existencial de sus personajes: seres signados por la soledad, desesperanzados, atrapados en una ciudad que los devora, sin salida posible. Sus novelas **Los pequeños seres** (1959), y **Los habitantes** (1961) son ejemplos de ello.

Sus cuentos: **Doble fondo** (1965), **Difuntos extraños y volátiles** (1970), **Los escondites** (1972), **El brujo hípico y otros relatos** (1979), **Enmiendas y atropellos** (1979), son trabajos de amplio registro; van desde lo citadino, lo existencial, hasta lo

fantasioso, siendo **Difuntos, extraños y volátiles** (1970), por su carácter misceláneo, grotesco, absurdo, un texto clave dentro de su abundante y prolija producción cuentística de los años 70. En las décadas siguientes, Garmendia, dará continuidad a su labor creadora con los cuentos: **El único lugar posible** (1981) **Hace mal tiempo afuera**(1986), **Cuentos cómicos** (1991), **La gata y la señora**(1991), **La media espada de Amadís**(1998); y sus cuentos infantiles: **Galileo en su reino**(1994), **Un pingüino en Maracaibo**(1998),**El sapo y los cocuyos**(1998), **El turpial que vivió dos veces**(2000) **Mi familia de trapo**(2002), **La viuda que se quedó tiesa** (2004)**Mr. Boland**(2014), consagrándose como uno de los escritores más importantes de nuestro país.

Tras el fracaso de la lucha armada, la pacificación de la guerrilla, la fragmentariedad cultural del país, a decir de Santaella (1990) “*la literatura se desvincula de lo político social para replegarse a otros contenidos y otras posibilidades estéticas.*”(p.69) En esta década “miserable” como se le ha llamado a los años 70, en forma general, se observa el cultivo de formatos breves, una marcada tendencia al experimentalismo lingüístico y formal, la introspección y lo psicológico, lo fantástico; así como diversos registros temáticos que iniciándose con Salvador Garmendia, se extenderán hasta las décadas siguientes, como ocurre con el tratamiento de la ciudad, la visión desencantada de la vida, la soledad, la alienación urbana entre otras.

Entre los escritores más representativos de este período de búsquedas y renovaciones se destacan, José Balza y Luis Britto García. José Balza representa el camino de búsquedas interiores con un sentido estético. La introspección, el monólogo interior, la superposición de planos temporales y espaciales, la fragmentación en el plano temporal, el trabajo recursivo de la memoria, constituyen elementos novedosos tanto en sus cuentos: **Órdenes** (1970), **La mujer de espaldas** (1986), **El vencedor** (1989) como en sus novelas, **Marzo anterior** (1965), **Largo** (1968), **Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar** (1974), **D** (1978) **Percusión** (1982), y **Media noche en vídeo:1/5** (1985), **Un rostro absolutamente**

(1982), **La mujer porosa** (1996), y **El doble arte de morir** (2008), o ejercicios narrativos como él los llama.

Britto García por su parte, continúa en la línea de renovación escritural con su libro de relatos, **Rajatabla** (1970). Por la variedad de los temas: políticos, sociales, de conciencia crítica, de arte, de ciencia ficción, del absurdo, de humor negro, más allá del realismo y lo fantástico como por sus constantes juegos con el lenguaje, este libro, como dice Orlando Araujo (1988) es “*una fiesta verbal... un mosaico de procedimientos.*” (p. 270). Aunque inicialmente, por su novedad, fue casi inclasificable para la crítica de la época, no obstante, ganó el premio **Casa de las Américas**, y es editado en Cuba. Con los años, el texto ha sido considerado como una propuesta novedosa que difiere de la acepción tradicional del cuento. Estamos frente un texto abierto a la interpretación y reconstrucción del discurso.

En este contexto, otros escritores exploran nuevos temas y estrategias en el desarrollo de sus cuentos, ampliando y consolidando su trabajo literario anterior. Es el caso de escritores como Laura Antillano, quien iniciándose muy joven (18 años) con **La Bella época** (1968), presenta otros trabajos como **Un carro largo se llama tren**, (1971) **Háticos, casa nº 20** (1972), **La luna no es pan de horno**, cuento con el que gana en 1977, el Premio de Cuentos de El Nacional, siendo la primera mujer en obtener este galardón. Sus cuentos oscilan entre la intimidad, los recuerdos, la adolescencia, la juventud, las experiencias de la guerrilla. La historia, lo femenino, la muerte y la memoria, constituyen constantes temáticas tanto en sus cuentos como en sus novelas. Lo popular, la música, las fotografías de la época, las informaciones de la prensa, el lenguaje coloquial, así como un marcado lirismo son recursos a los que acude la escritora en la construcción de su narrativa breve. En los años siguientes continuará su labor creadora con textos como **Dime si dentro de ti, no oyes tu corazón partir** (1982), **Cuentos de película** (1985), **La luna no es pan- de horno- y otras historias** (1998), **Cenan los tigres la noche de navidad** (1991), **Tuna de mar** (1991).

José Napoleón Oropeza, se da a conocer como escritor con el cuento **La muerte se mueve con la tierra encima**, con el cual obtiene el Premio de Cuentos del

Nacional en 1971. Distanciado de las formas narrativas anteriores, este texto se caracteriza por lo experimental, la introspección y el tratamiento lírico de los temas. Los juegos temporales, la supresión de los signos de puntuación, la reiteración de acciones en las cuales la muerte, el tiempo y la memoria son los grandes protagonistas, junto con el trabajo de lenguaje, el monólogo interior y la atmósfera poética, hacen de este escritor, “*uno de los narradores más sólidos entre los que se iniciaron en la década del 70*” como lo indica Armando Navarro en el prólogo de su libro, **Entre la cuna y el Dinosaurio** (2006).

Posterior a este trabajo iniciático nos deja **Ningún espacio para muerte próxima** (1978), **La guerra de los caracoles** (1991), **La carta que contenía arena** (2002), **Entre la cuna y el dinosaurio** (2005) y **El huésped invisible** (2019), textos en los cuales Oropeza despliega una multiplicidad de técnicas narrativas y variedad temática, que caracterizan tanto sus cuentos como sus novelas en las décadas finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI. Su trabajo creador constante, su densa y extensa obra ha sido galardonada con el Premio Nacional de Cultura, Mención Literatura 2021-2022.

Otro escritor que desarrolla en sus cuentos una línea tanto temática como formal novedosa es Ednodio Quintero. Sus cuentos se inscriben, mayoritariamente, en el marco de lo fantástico y lo absurdo. En la brevedad de sus narraciones logra condensar anécdotas que se mueven entre lo real y lo ficticio, tratadas de diferentes maneras. Así, lo mágico, irrumpe de manera natural en una realidad objetiva, cotidiana, alterándola de manera sorprendente, como sucede en el cuento **Gallo Pinto**, o se produce por la vía del absurdo como en el cuento **El Tatuaje** donde el amante muere atravesado por el puñal que la mujer tenía tatuado en el vientre y que se lo había realizado su esposo antes de morir, mientras que en otro cuento **El Manantial**, lo maravilloso sustenta toda la historia.

Se trata de la historia del brujo que no podía detener el sangrado de su hija con sus pócimas mágicas. Voló en un cerdo buscando la ayuda de otro brujo y a su regreso vio a alguien remando en una canoa, al acercarse se da cuenta que es su hija y sonríe de satisfacción. En **UN CABALLO AMARILLO**, encontramos otra vía de

acceso a lo fantástico: el onirismo. No se sabe si un hombre sueña que es un caballo amarillo o si es el caballo amarillo quien sueña que es un hombre.

La muerte, el amor, lo erótico, la venganza, el parricidio, el doble, la metamorfosis, son temas constantes en sus cuentos que van desde la brevedad mínima, de tres a cinco líneas como en **La vaca, Jinete, Muñecas**, hasta textos mucho más extensos que varían de una, tres o más páginas, siendo ésta su forma por excelencia. En 1975 le otorgan el Premio de cuentos de El Nacional con **EL hermano Siamés**. A sus libros de cuentos: **La muerte viaja a caballo** (1974), **Volveré con mis perros** (1975), **El agresor cotidiano** (1978), **La línea de la vida** (1988), **Cabeza de cabra** (1993), **El combate** (1995), **El corazón ajeno** (2000), se unen sus novelas: **La bailarina de Kachgar** (1991), **El Rey de las ratas** (1994), **El cielo de Ixbat** (1995), **Lección de física** (2000), **Mariana y los comanches** (2004), **Confesiones de un perro muerto** (2006), **El hijo de Gengis Khan** (2013), **El amor es más frío que la muerte** (2017).

Gabriel Jiménez Emán, dará continuidad a lo fantástico a través de un texto novedoso: **Los dientes de Raquel** (1973), al tiempo que irá conjugando asertivamente otros elementos como el humor, lo cotidiano, el absurdo y la brevedad como estrategia narrativa. Santaella (1993), en el prólogo del libro dice que “*el hecho esencial en la obra narrativa de este autor, radica en esa ars combinatoria de varios discursos e imaginarios que superponen unos con otros y hasta coexisten en variados planos*” (p.13).

Los cuentos de este libro no alcanzan más de una cuartilla, con lo cual se inserta en esa modalidad tan debatida a finales del siglo XX y lo que va del XXI: el microrrelato, convirtiéndose en un representante de este género. **Saltos de la sogá** (1975), **La Isla del Otro** (1979), **Los 1001 cuentos de una línea** (1982), **Relatos de otro mundo** (1987), **Una fiesta memorable** (1990) y **Tramas imaginarias** (1991) constituyen la narrativa breve de este escritor que ha incursionado además en la poesía, la novela, el ensayo, la traducción en lengua inglesa y la edición de textos independiente.

Al trabajo minificcional de estos escritores dará continuidad Armando José Sequera, una de las voces más importantes de la narrativa breve en la actualidad, cuyos cuentos estudiaremos detenidamente más adelante, no sin antes señalar que los cambios que ellos establecieron en la cuentística de los años setenta, propició un espacio para el desarrollo de otras posibilidades estéticas que se afianzarán en los años 80 y 90, momento en el cual algunos escritores consolidan su trabajo creador en cuentos y novelas como sucede con los escritores que hemos señalado antes: Laura Antillano, José Napoleón Oropeza, Denzil Romero, quien además de sus excelentes novelas de corte histórico se avoca al cuento con los textos **El hombre contra el hombre** (1977), **Infundios** (1978), **El invencionero** (1982).

Ednodio Quintero, Gabriel Jiménez Emán, Armando José Sequera, Orlando Chirinos, solo por mencionar algunos, así como otros escritores que se van incorporando, desarrollarán líneas temáticas importantes en el cuento como Rubén Monasterios quien da inicio a la narrativa erótica en nuestro país. Sus textos **Tócamelo en registro de Laud** (1972), **El encanto de la mujer madura** (1986), **El pájaro insaciable** (1981) constituyen obras novedosas cargadas de humor, fantasía y erotismo. Nuevas voces se dan a conocer como Luis Barrera Linares y Ángel Gustavo Infante, quienes imprimen al cuento elementos populares a través de la música, la marginalidad, lo cotidiano.

Luis Barrera Linares en **Beberes de un ciudadano** (1985) nos muestra las conversaciones en los bares acompañada de boleros y referentes musicales, generando atmósferas de evocación y melancolía, mientras que Ángel Gustavo Infante nos lleva a la marginalidad, la violencia y la miseria de los barrios como se puede observar en **Cerrícolas** (1987). Estructurado en dos partes o caras como los discos de acetato, cada uno con el nombre de un bolero de Los Panchos: Cara A: La vida no se llama vida y cara B: sin un amor, **Cerrícolas** presenta en forma poética el drama existencial de la gente del cerro, donde como afirma Manuel Bermúdez en el prólogo del libro *“Sexo, droga, asalto y crimen, flotan como una rosa de los vientos por los cuatro puntos cardinales del cerro”* (p.8).

Otros nombres se suman al cierre del siglo XX en nuestra narrativa breve: Alberto Barrera Tyszka, Milagros Socorro, Luis Felipe Castillo, Juan Carlos Méndez Guédez, Slavko Zupcic, Armando Luigi Castañeda entre otros, forman parte de esta lista que Antonio López Ortega nos presenta en su libro **Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano** (2006). Como señala el escritor *“Es probable que estemos transitando por un umbral decisivo hacia otro horizonte que apenas percibimos. (p.19)*

El cuento de finales del siglo XX y los primeros decenios del siglo XXI, no sólo ve modificaciones sustanciales en los temas y estructuras, sino que da con el hallazgo de crear desde la forma, cuentos cada vez más breves, más comprimidos, conocidos con el nombre de microrrelatos o minificciones, los cuales gozan de gran aceptación y difusión actualmente. Armando José Sequera, de quien se estudiará una selección de estos textos es uno de los representantes máximos de esta modalidad ficcional en nuestro país.

Casi todos los críticos que se avocan al estudio de los microrrelatos, coinciden en señalar que ellos son una expresión postmoderna. Su estructura, su carácter transgenérico o proteico, su hibridez, su carácter elíptico, su extremada brevedad, elementos propios de la estética postmoderna, son reconocidos como tales. Esto supone una suerte de paradoja en tanto que, a excepción del ensayo de Santaella (1990) **Los rituales de una escritura fundada para el olvido**, los textos panorámicos de nuestra literatura citados hasta acá, aun cuando nos ayudan a comprender el desarrollo y evolución de nuestra narrativa, en el marco o contexto de la modernidad, dando cuenta incluso de los cambios que se han operado hasta finales del siglo XX, no vinculan estos cambios con la posmodernidad.

Esto resulta interesante, ya que cuando revisamos la crítica sobre la modernidad literaria en nuestro país, encontramos abundante material que permite estudiar y verificar los trabajos literarios que bajo este modelo de pensamiento se fraguó. Se establecen periodos y movimientos literarios bien delimitados por sus obras y representantes en casi todos los géneros, se señalan fechas y circunstancias específicas a las cuales se adscriben como se mostró en páginas anteriores, pero

cuando abordamos la posmodernidad literaria en nuestro país, no se observa lo mismo. Las posturas son tímidas, vacilantes, escuetas, ambiguas.

Hay incluso escritores que, realizando análisis críticos de nuestra literatura desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XXI, no se refieren a la postmodernidad. Un ejemplo de ello, lo tenemos en el excelente texto de Luis Barrera Linares, **La negación del rostro** (2005). Otros escritores, en sus trabajos se refieren a la estética posmoderna sin teorizar ni dar explicaciones. Es el caso de Luz Marina Rivas (2000), quien afirma que algunos elementos presentes en la novela intrahistórica como la intertextualidad, la metaficción, lo dialógico son rasgos de la estética postmoderna, sin profundizar en este aspecto.

En algunos críticos se observan discrepancias en sus posturas frente a la postmodernidad. Ejemplo de esto, lo podemos apreciar en los trabajos que referiremos seguidamente. Santaella (1990), sin profundizar en la postmodernidad, tildando incluso de *Nuevos Románticos* a estos narradores que exploran en temas nuevos y remozan nuestras letras a finales del siglo pasado, de manera vacilante se refiere a la postmodernidad cuando afirma:

Hay un volver a los viejos recursos de la épica y de la narración decimonónica, pero esta vez matizados o enriquecidos con elementos de la modernidad o de la “posmodernidad”, como mejor se prefiera. Esta pudiera ser, sin duda una narración “posmoderna” en la medida en que introduce situaciones típicas de nuestra contemporaneidad. Sin embargo, antes de etiquetar un fenómeno que apenas comienza a tener una fisonomía propia, mejor sería señalar tan sólo la existencia del mismo (p.79).

Rafael Arráiz Lucca (2009), por su parte, cuando habla de la modernidad literaria, lo hace con gran precisión, indica que nuestra modernidad poética nace con el modernismo, ya que éste privilegia el lenguaje creador, y accede a la modernidad con el grupo viernes, siendo su poeta más auténtico Vicente Gerbasi. Mientras que los años setenta están signados por el fracaso del proyecto político revolucionario y los intentos de gente de menor edad que no tuvieron nada que ver con la utopía revolucionaria. En cuanto a los años ochenta dice que los grupos Guaire y Tráfico

quisieron dar cuenta de la cotidianidad con un lenguaje más directo, rescatar la sentimentalidad en su expresión más humana, un encuentro entre “las torres de marfil” de los poetas y el hombre común.

Pero cuando se refiere a la postmodernidad, afirma que el término no es el más exacto, en tanto que implica aceptar que la modernidad pasó y estamos en un tiempo que la rebasa. Acota, además, que lo que queda claro es que hay mucha controversia en torno a la postmodernidad y la aceptación de que la modernidad está herida de muerte, y se pregunta *“Cómo pensar que en nosotros el discurso de la modernidad está agotado en algunas de sus partes cuando en casi ninguna de sus partes hemos alcanzado el desarrollo”* (p. 68).

Otro aspecto interesante es que mientras hay imprecisiones en reconocer la posmodernidad como estética en literatura, algunos textos son reconocidos como tales. Esto sucede con la nueva novela histórica y se observa con los microrrelatos. Casi todos los críticos como señalamos antes, coinciden en indicar el carácter posmoderno de ellos.

Luis Britto García, narrador, dramaturgo y ensayista, nos ha dejado en algunos libros y artículos, su postura en torno a la postmodernidad. A diferencia de los autores señalados antes, en sus trabajos, proporciona ideas esclarecedoras y de mayor amplitud sobre este tema, además que presenta la postmodernidad como estética literaria. En su libro **Por los signos de los signos** (2ª reimpresión 2006), en el ensayo titulado, **La vitrina rota: Narrativa y crisis en la narrativa contemporánea**, de manera sucinta muestra la crítica situación del país como producto de tres sucesos que fracturan, como lo dice en forma metafórica la, “vitrina de exhibición” (p.179). El colapso de la hacienda pública por la caída de los ingresos del petróleo y la deuda externa en 1983.

El alzamiento popular en contra del programa neoliberal de Carlos Andrés Pérez en 1989 y dos alzamientos militares en 1992 (el primero, el 4 de febrero de 1992, dirigido por Hugo Chávez en contra del gobierno del presidente Carlos Andrés Pérez y un segundo intento de golpe de estado, el 27 de noviembre de 1992, nueve meses después del primero, donde participaron civiles y militares). El panorama del

país es terrible y “en 1993 revienta lo que es proporcionalmente, la peor crisis financiera del mundo” (p. 180). Afirma Britto García que,

En dos décadas colapsan tres proyectos modernizantes: el revolucionario marxista de la izquierda, el populista de colaboración de clases, el neoliberal promovido por el gobierno de acuerdo con las instrucciones del Fondo Monetario Internacional. Como el resto del mundo, Venezuela es lanzada a las incertidumbres de la crisis económica, la deslegitimación política, la anomia moral (2006, p.180)

En este contexto crítico, emerge la postmodernidad en nuestro país. Para Britto García:

La mejor definición de la posmodernidad es la de crítica de la modernidad, y las más válidas de estas críticas las formulan revoluciones, vanguardias y contraculturas. Pero en sentido académico se acostumbra atribuir a cierta posmodernidad o tardomodernidad un conjunto de rasgos que abarcan lo filosófico, lo político, lo económico, lo cultural y lo estético. (p.180)

Afirma también que la vida y la cultura venezolana del último tercio del siglo XX, encuentran su correlato en las postulaciones de la postmodernidad, y que a cada una de las proposiciones filosóficas, políticas, y económicas corresponden determinados cánones estéticos. Britto García va presentando cada una de las propuestas postmodernas: muerte de la razón, nihilismo, muerte del sujeto, muerte de la historia y las va ilustrando con obras literarias de los más connotados escritores de nuestro país, favoreciendo el abordaje de los textos del momento bajo este nuevo paradigma.

Así, novelas como **Juana la Roja y Octavio el Sabrio** de Ricardo Azuaje (1971) y **El bosque de los elegidos** (1993) de José Napoleón Oropeza, solo por nombrar algunas son revisados desde la estética postmoderna. El tratamiento de lo histórico también es estudiado, apunta Britto García que la nueva novela histórica ha abierto espacios a la exploración de otros ámbitos como las aventuras íntimas de los personajes, épocas míticas poco exploradas o ámbitos fuera del país. De igual

modo, asevera que hay una nueva narrativa telúrica que tiene como fondo, la descripción del campo o la provincia desde el recuerdo. *“Para la Venezuela que se creyó moderna, lo rural fue por antonomasia emblema del atraso; la concentración urbana signo de progreso. Los nuevos escritores telúricos no escriben partidas de nacimiento, sino elegías”* (p.191) Se suma a este tipo de trabajo, la narrativa autobiográfica, la narrativa de la nostalgia centrada en el culto al ídolo, la narrativa femenina basada en experiencias conflictivas con la familia, con la pareja, con el cuerpo, con la escritura, más que con el mundo exterior. La marginalidad, el humor y la preocupación estética.

Texto excepcional, este ensayo, **La vitrina rota: Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea** se presenta como uno de los pocos trabajos, donde no solo se explica cómo ha sido la llegada de la postmodernidad a nuestro país, sino que reconoce la existencia de la postmodernidad estética. Britto García, como señalamos antes, a través del análisis de textos representativos del momento, va mostrando los elementos que la caracterizan. En **El imperio contracultural del rock a la postmodernidad** (1991) su trabajo anterior, Britto García nos habla de la cultura y sus diversas manifestaciones. De la modernidad como discurso de poder y las contraculturas como auténticas formas postmodernas. En este libro, también dedica un espacio a la postmodernidad como estética y muestra como rasgos fundamentales, lo siguiente:

1. Rechazo de los ideales de funcionalidad, racionalidad y austeridad derivados del pensamiento moderno.
- 2.- Rechazo del canon de novedad de la vanguardia y de la función crítica de las artes.
- 3.- Reapropiación ecléctica de los signos estéticos del pasado y de las culturas disímiles (p.p.190, 191)

Grosso modo, estos constituyen los rasgos generales de la literatura venezolana de finales del siglo XX, que emerge en un contexto socio político matizado por un descenso en el auge económico en la primera fase de la década, la

devaluación de la moneda, la rebelión popular conocida como “El Caracazo,” la convulsión política que se inicia con dos intentos fallidos de golpes de estado (4 de Febrero y 27 de Noviembre de 1992) y la destitución y enjuiciamiento del Presidente de la República, Carlos Andrés Pérez en 1993.

En este marco, se oyen las voces de escritores que iniciándose en décadas anteriores y con una sólida trayectoria como Juan Liscano, Ramón Palomares, Gustavo Pereira, Juan Calzadilla, Adriano González León, entre otros, dan continuidad al trabajo inicial. Otros narradores de data posterior, consolidan su obra como José Napoleón Oropeza, Carlos Noguera, Luis Britto García, Eduardo Liendo, Laura Antillano, Denzil Romero, Ednodio Quintero, Orlando Chirinos, Victoria De Stefano, Ana Teresa Torres, Francisco Herrera Luque, al tiempo que continúan explorando en el lenguaje y en nuevas propuestas narrativas que habrán de enriquecer y fortalecer nuestra literatura.

En las postrimerías del siglo XX, muchos de ellos, conjuntamente con otros escritores que se irán reafirmando y revelando como Mercedes Franco, Armando José Sequera, Ricardo Azuaje, Israel Centeno, Luís Barrera Linares, Ángel Gustavo Infante, Stefania Mosca, Jesús Puerta, Milagros Socorro, Armando Luigi Castañeda, Slavko Zupcic, sólo por mencionar a algunos, a través de su trabajo creador darán cuenta de los cambios operados en la literatura finisecular en nuestro país.

En Venezuela como en casi todos los países de América Latina, la modernidad se produce a la par de un creciente proceso de modernización, caracterizándose por un gradual desarrollo económico, urbano y cultural, tal como se señaló en páginas anteriores. Ocupa el espacio que va, desde su fase de inicio en los años veinte, su formación y consolidación en las décadas del cuarenta, cincuenta y sesenta, hasta su culminación en los años setenta. De aquí en adelante se irá demarcando en el arte y la literatura especialmente, un nuevo espacio que por la particularidad de sus expresiones y discursos coinciden con los modelos propios instaurados antes, por la postmodernidad en Occidente.

La modernidad estética que, en Occidente, asumió perfiles definidos en la obra de Baudelaire, se desplegó en varios movimientos de vanguardia, y alcanzó su

clímax con los Dadaístas y los Surrealistas, conmocionando no sólo la literatura de los países de Europa, sino también la de América Latina y por ende la nuestra, finalizando el siglo XX, en nuestro país, empieza a envejecer.

Avanzado el nuevo milenio, nos encontramos en un escenario bastante complejo, una crisis política, social y económica galopante, nos agobia cada vez más. Pasamos de una Democracia Social, a una Revolución Socialista con Hugo Chávez que ha devenido casi en una Dictadura con Nicolás Maduro. A la par, el colapso económico ha provocado la huida de más de siete millones de personas, el jefe del Poder Legislativo controlado por la oposición, Juan Guaidó, se declaró Presidente interino. En este momento disuelto. Hemos pasado de ser el país más rico de América Latina, al más empobrecido. Los problemas son de todo orden y el retroceso a nivel de salud, educación, tecnología es alarmante. En este contexto, la posmodernidad luce trasnochada, sobre todo si nos regimos por el binomio industrialización-progreso y seguimos anclados al modelo Occidental, pero si se asume la posmodernidad como lo refiere Nelly Richard (1996), siguiendo a Jameson, como “dominante cultural,” podemos entender que:

No es necesario que se reproduzca aquí, el cumplimiento estructural de la posmodernidad del primer mundo para que el pensamiento cultural latinoamericano, aloje en sus pliegues teóricos estéticos, motivos oblicuamente vinculados con el tema posmoderno: sombras y recovecos que se iluminan por incitaciones al pensarse bajo el foco de lo ambiguo, de lo sorpresivo, de lo incongruente. (p.274)

Lauro Zavala (2007) por su parte, dice que la posmodernidad tiene “características distintas en cada país y en cada región” (p.25) al tiempo que señala que, si bien es cierto que la posmodernidad, afecta la filosofía, la historiografía, la música, la pintura y la arquitectura, donde se observa con mayor claridad es en la narrativa (novelas, cuentos, crónicas y cine).

En medio de todas las adversidades que se confrontan, de la incertidumbre e interrogantes que la posmodernidad ha generado en nuestro país, hay un camino andado, estéticamente hablando, y unas pautas escriturales que sorteando los obstáculos o nutriéndose de ellos se mantienen, y creemos necesario revisar. De ahí,

esta propuesta investigativa que pretende estudiar la postmodernidad como estética en la narrativa venezolana actual a partir de varios autores.

Creemos que al retomar el tema y revisar en forma crítica el estatus o condición del tratamiento de la posmodernidad y reconocer su validez como estética literaria en nuestro país e incorporarla como una forma de análisis, se estaría abriendo un espacio no sólo para analizar las obras emergentes desde esta estética, sino que la crítica literaria se enriquecería en tanto que el nuevo paradigma ofrece su propia gramática, con lo cual se podrían analizar las obras que por la novedad de sus construcciones, temas y visión de mundo, no se ajustan al canon de la modernidad. Por otra parte, se podría establecer un puente crítico que permitiría visualizar de manera más adecuada, el tránsito de la modernidad a nuestra contemporaneidad literaria.

Mientras tanto, nuestra literatura sigue incrementando el número de obras cuyos temas y formas expresivas, distanciadas de los modelos instaurados por la modernidad literaria, dan cuenta de una nueva sensibilidad ante los cambios que se operan. Los textos seleccionados para el desarrollo de esta parte de la investigación, así lo ilustran. Lo interesante del asunto es ver el repliegue que nuestros escritores van asumiendo hacia modalidades propias de la postmodernidad, establecidas tras la caída de las utopías de la modernidad y que aún mantienen su vigencia.

Desde las diversas posturas y miradas ofrecidas por los escritores y críticos presentados: Néstor García Canclini, Octavio Paz, Jesús Martín Barbero, Nelly Richard, Lauro Zavala, Rigoberto Lanz, Esther Díaz, Nicolás Casullo, Pablo Guadarrama, Alexis Márquez Rodríguez, Víctor Bravo, Julio Ortega, Ángel Rama, Nelson Osorio, Roberto Briceño León entre otros, se ha intentado delinear un camino, un mapa que dé cuenta del particular tránsito de América Latina y Venezuela hacia lo postmoderno.

Se ha realizado el recorrido sobre la base de conexiones como se señalara inicialmente. Sobre este presupuesto se procedió a tomar de cada autor lo que se consideró pertinente. Se establecieron vínculos entre aspectos históricos, sociales y literarios para luego, sobre esa heterogeneidad de criterios y posturas, configurar un

perfil del problema en nuestro contexto y un marco propicio para el estudio de la obra literaria postmoderna en Venezuela, específicamente de la narrativa. Hacia estos últimos aspectos habrán de orientarse los capítulos siguientes, en los cuales, dependiendo de sus singularidades, se oscilará, metodológicamente hablando, entre lo documental, en tanto que para el desarrollo de lo estudiado nos apoyaremos en informaciones y consultas provenientes de fuentes documentales libros, revistas, periódicos, existentes sobre el tema y lo hermenéutico como forma de análisis o abordaje de los textos literarios seleccionados.

CAPÍTULO IV

EL DISCURSO LITERARIO POSTMODERNO

4.1.- Consideraciones generales

El agotamiento, crisis y caída de los modelos instaurados por la modernidad, a mediados del siglo pasado, le dieron un impulso a la conformación de la postmodernidad en Occidente. La ruptura epistemológica que esto supuso, implicó el reconocimiento de que los principios que la modernidad difundía y sobre los cuales se sustentaba: progreso, emancipación, historia, metarrelatos, fe en el futuro, en el sujeto, en la novedad, perdieron su validez y su vigencia, y la aceptación de que un nuevo orden, si puede llamársele así, se está imponiendo.

Vivimos una nueva época. Una época signada por la industrialización, lo massmediático, el consumismo, lo plural, lo efímero, lo fractal, lo *light*. Época de derrumbamientos, de muertes, de apariciones y desapariciones de verdades, de creencias de fe, de escisiones, descreimientos y simulacros, de individualidad y narcisismo. Una época a la que los discursos y las formas de representación instaurados por la modernidad le quedan chicos.

La postmodernidad teje su ropaje, construye su propio andamiaje y frente a la diversidad de cambios que marcan y definen la segunda mitad del siglo XX, elabora e implanta otra gramática, otros discursos, que, desde su particularidad, dan cuenta de la transformación que se ha operado en nuestra sociedad y de la manera de relacionarnos, material e intelectualmente con ella. Como señala Lanz (2000) “*El discurso posmoderno tiene sus propias claves para leer las ideas y las señales culturales del cambio*” (p.139)

En la presente investigación, como se ha venido señalando, vamos a detenernos solamente en la literatura. Aun cuando hay quienes señalan que, en la literatura, lo postmoderno es más difícil de apreciar por la imprecisión con que suele presentarse, puede afirmarse sin ambages, que la relación entre postmodernidad y Literatura se constituye al reconocer a esta última como reflejo de la sociedad. En este sentido se debe indicar que la relación no obedece a una moda o a algo pasajero, sino que más bien estamos frente a una perspectiva consolidada que desde sus planteamientos y miradas, sugiere un vasto horizonte de análisis a la obra literaria contemporánea.

Por otra parte, consideramos conveniente recordar que en esta investigación cuando hablamos de discurso, nos referimos a la obra literaria y que, para Ricoeur, *“La literatura es un discurso escrito que tiene la capacidad de redescubrir el mundo a sus lectores”* (p.10)

Con base en estos presupuestos, se tratará de demostrar que a finales de la segunda mitad del siglo XX, se produce de manera reiterada, en la mayoría de los trabajos de nuestros escritores, un cambio en la forma de configurar los textos, las estructuras, el lenguaje, los temas, la visión de mundo, que oponiéndose o distanciándose de lo establecido por el canon de la modernidad, son la expresión de esa nueva gramática de la representación de lo real, que hemos denominado **Discursos de la Postmodernidad**.

Como bien lo señala la escritora española, María Amor Pérez Rodríguez en su texto, **Los nuevos lenguajes de la comunicación. Enseñar y aprender con los medios** (2004):

El discurso postmoderno trata de desmitificar la modernidad desde la concepción relativa del “progreso” puesto que la historia no es ascendente ni lineal, sino discontinua, asincrónica, incierta respecto al futuro. En consecuencia, cuestiona la “vanguardia” por su poder autoritario y discrecionalidad y discute la idea de la “integración” modernizadora, o descalifica las ideologías como una suerte de crítica frontal a las utopías, que se interpretan como un recurso autoritario para imponer orientaciones sobre la sociedad. En conclusión, la postmodernidad proclama la exaltación de la diversidad, el

individualismo estético y cultural, la multiplicidad de lenguajes, formas de expresión y proyectos de vida, y el relativismo axiológico. Por tanto, la base de la sensibilidad posmoderna es la indeterminación respecto al futuro, su carácter ambiguo y contradictorio (p.35).

Esta nueva discursividad da cuenta de los cambios que se están gestando, y la obra literaria así lo expresa. A través de modalidades opuestas o diferentes a las anteriores, la literatura que se quiere, posmoderna, asume nuevas formas que representan, como señala Featherstone, (2000) *“los cambios que se producen en la cultura contemporánea”* (P.36).

Cada uno de los teóricos presentados en el capítulo inicial del trabajo, desde la diversidad de posturas y miradas que nos ofrecieron sobre la postmodernidad, nos servirán ahora, para sustentar la idea de que un nuevo discurso se ha instaurado en oposición al legado por la modernidad. Ellos, desde su singularidad, darán cuenta de esos cambios a los que Featherstone se refiere. La información documental, proveniente de sus trabajos, nos servirá para respaldar lo señalado y apoyarnos metodológicamente.

El aporte de Lyotard, como iniciador de todo este debate, radica en el presupuesto de la caída de los metarrelatos. La pérdida de legitimidad de los grandes relatos y en consecuencia la valoración de las historias pequeñas que tejen el entramado de la vida cotidiana, sin duda alguna, han incidido en la formación de estos nuevos discursos, a los cuales la literatura desde mediados del siglo XX hasta el presente ha acudido. A esto se suma, la tesis sostenida por Vattimo referida a la disolución de la categoría de lo nuevo y el fin de la historia, compartido además por Baudrillard.

La fragmentación de la historia, indiscutiblemente, ha forjado todo un constructo distinto al de los historiadores: la microhistoria. Un nuevo discurso que, distanciándose de la academia, como señala Tomás Straka (1999) *“deja oír la voz de los “sin voz”, de los que tradicionalmente “no tenían historia”* (p.6) Esta nueva

mirada constituye uno de los ejes temáticos por excelencia de los escritores actuales, y constituye uno de los aspectos a desarrollar en esta investigación.

Mike Featherstone, vincula la postmodernidad con una amplia gama de prácticas artísticas y de disciplinas de las ciencias sociales y humanidades, y las transformaciones que desde ellos se van propiciando. En los campos artísticos e intelectuales, uno de los tres sectores desde los cuales, según él, puede entenderse lo postmoderno, es donde se encuentra ubicada nuestra investigación. Estos cambios se refieren a la forma de teorizar, presentar y difundir las obras y las luchas competitivas por el canon dentro de cada una de ellos.

Sostiene Featherstone, (2000), que la posmodernidad “ofrece modelos y justificaciones estéticas de la lectura y la crítica de texto (el placer de texto, la intertextualidad, los textos autorales)” (p.66), pero que lo posmoderno en la literatura implica también una crítica antifundacionalista de todas las metanarrativas. En lugar de los grandes relatos fundacionales, se destacan ahora los pequeños relatos, así como también la discontinuidad, la apertura, la aleatoriedad, la ironía, la reflexividad, las incoherencias, y las cualidades multifrénicas de “textos que ya no pueden leerse con la intención de extraer una intención sistémica” (p.203). Estas ideas, conjuntamente con los rasgos que señala como característicos del posmodernismo en las artes:

La eliminación de la frontera entre el arte y la vida cotidiana, el derrumbe de la distinción jerárquica entre la cultura elevada y la cultura popular o de masas; una promiscuidad estilística que propicia el eclecticismo y la mezcla de códigos; la parodia, el *pastiche*, la ironía, el carácter lúdico y la celebración de la superficie <sin profundidad> de la cultura; la declinación de la originalidad o el genio del que produce arte; y el supuesto de que el arte sólo puede ser repetición. (p. 31)

Son aplicables también a la literatura como forma artística, y constituyen a juicio de este autor, los elementos esenciales del discurso postmoderno.

Fredric Jameson en su texto **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado (1991)** ofrece importantes consideraciones sobre estos

aspectos. Retomando algunas ideas señaladas con antelación, reiteramos los rasgos que él presenta como constitutivos del postmodernismo: una nueva superficialidad tanto en la teoría contemporánea como en una cultura de la imagen o el simulacro. El debilitamiento de la historicidad. Un subsuelo emocional que él denomina “intensidades” vinculado a la antigua teoría de lo sublime y a las recientes tecnologías, y novedosas experiencias de lo urbano.

Con relación a la literatura, específicamente, señala el abandono de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, el desvanecimiento progresivo del estilo personal y en consecuencia la aparición del pastiche como uno de los recursos más manidos del escritor postmoderno. Se impone la imitación de estilos caducos, y la primacía de lo <neo> favoreciendo la aparición del discurso de la nostalgia, de lo retro.

Jameson sostiene que la literatura moderna ha sido sustituida por la fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto que la propia norma se ha desvanecido. Los estilos modernistas se transforman en códigos postmodernistas, favoreciendo la heterogeneidad discursiva y estilística, el pastiche, la moda nostalgia o moda retro. A su vez estos elementos establecen un distanciamiento del presente como *“síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo”* (p.52).

Además de la crisis de la historicidad y su imposibilidad de representar el pasado histórico, en tanto que de ella sólo podemos proyectar simulacros, debido a que el sujeto ha perdido su capacidad para extender sus protensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, Jameson se refiere también a la tecnología, a la relación del hombre con la máquina y su forma de representación por los artistas en nuestros días, en oposición a períodos anteriores en los cuales la máquina era representadas como emblema de la modernización. A juicio de Jameson (1991) *“se trata de símbolos evidentes, encarnaciones centrales de la energía que hacen tangibles y representables las fuerzas motrices de este momento temprano de la*

modernización” (p.82) En la actualidad, la máquina y en especial el ordenador, suele presentarse ya como representación temática de un contenido en su forma más débil, ya como la construcción de todo un nuevo espacio posmoderno que emerge a nuestro alrededor. Según Jameson donde mejor se observa esto es en lo que él denomina literatura de evasión o “paranoia de la alta tecnología”:

En cuyas narraciones se utilizan las redes de una supuesta alianza informática universal para las laberínticas conspiraciones de agencias de espionaje autónomas, pero interconectadas y en mortífera rivalidad con un grado de complejidad que a menudo rebasa la capacidad del lector medio (p.86)

La postmodernidad ha instaurado también una noción nueva del espacio, **Hiperespacio**, lo ha denominado ya que como él señala, “*nos encontramos ante una especie de mutación del espacio urbano como tal*” (p.87) El hiperespacio, supone otra clase de espacio distinto del ofrecido por la modernidad y requiere “*la ampliación de nuestra sensibilidad y de nuestro cuerpo hasta unas dimensiones nuevas, por el momento inimaginables y quizá en un última instancia imposibles*” (p.88) A través de sus páginas, la literatura, dará cuenta de estos nuevos espacios como expresión de esta nueva forma de relacionarnos, de acceder a una experiencia espacial, radicalmente diferente.

Steven Connor a partir de una profunda reflexión sobre los debates postmodernos y sus teóricos fundamentales, indaga en diversas formas culturales: arte, cine, televisión, teatro, literatura, arquitectura, música, cultura popular, moda, registrando los cambios que se han operado en cada uno de ellos como producto del nuevo paradigma.

Al detenerse en la literatura, a partir de las propuestas y trabajos de escritores y críticos como Hassan, Alan Wilde, William Spanos, Brian McHale, Linda Hutcheon, entre otros, Connor va mostrando los elementos que dan cuerpo y caracterizan ahora, de manera bien particular, a la obra literaria.

La ironía, un sentido temporal distinto al establecido por la modernidad, lo ontológico, lo metaficcional, la naturaleza fallida y contingente del lenguaje, lo carnavalesco, el feminismo y lo postcolonial como temáticas que se abren al discurso postmoderno, constituyen los rasgos esenciales para Connor de este nuevo discurso. Cabe destacar que algunos de estos elementos, constituyeron parte de los discursos de la modernidad, y en este momento por un proceso de resemantización han adquirido una nueva dimensión.

Así, la ironía, un recurso retórico empleado por incontables escritores de todos los tiempos, caro a los Románticos, en la postura de Alan Wilde, asume un nuevo sentido. Para él, la ironía es *“un término que al equilibrar el funcionamiento y temperamento de la mente permite la articulación de actitudes opuestas y formas literarias contradictorias”* (p, 86). Wilde presenta dos formas de ironía: disyuntiva y suspensiva. La ironía disyuntiva es *“la respuesta a un mundo percibido en fragmentos y representa al mismo tiempo un deseo de fidelidad a la incoherencia y también el deseo de trascenderla”* (p86) y la ironía suspensiva es *“una característica del desarrollo del arte a partir de las rabietas modernas y combina un conocimiento riguroso de los peores casos de la incoherencia y alienación con una tolerancia comedida hacia estos”* (p.86). La primera forma de ironía se corresponde a la modernidad y la segunda a la postmodernidad.

En cuanto al tiempo, Connor, señala que éste ha sido una obsesión tanto de la modernidad como de la postmodernidad. **En busca del tiempo perdido** de Marcel Proust, **Ulises** de Joyce, los **Cantos** de Pound, son sólo algunos de los trabajos que Connor señala como muestra del interés por este aspecto en la modernidad. Apoyándose en los planteamientos de Spanos, sostiene que, en nuestros días, el tiempo, ha sido abordado y representado de manera diferente. Mientras en la modernidad la búsqueda estaba dirigida a la representación de un tiempo espacializado o suspendido, un tiempo concentrado en el instante esencial, personal y único, en la postmodernidad, *“la literatura rompe con todo esto enfatizando el fluido contingente de temporalidad a expensas del éxtasis temporal de la metafísica”* (p.88)

Otro aspecto de interés propuesto por Spanos y que Connor cita es la crítica literaria. Con relación a este aspecto, dice lo siguiente:

Spanos enfatiza también la necesidad de una crítica postmoderna que se comprometa con la temporalidad abierta del texto, interesada en romper el deseo de poder interpretativo de la crítica, que siempre interpreta un texto desde el punto de vista de su significado último o eterno (p.89).

Otros teóricos de la poesía postmoderna que han seguido a Spanos y que ofrecen miradas bien importantes en relación a este asunto, citados por Connor son: Marjorie Perloff y Jerome Mazzaro. En opinión de Perloff, la poesía postmoderna, se vuelve hacia una narración menos exaltada y egocéntrica. Hospitalaria con la pérdida, la contingencia, lo informe y lo incompleto del lenguaje y la experiencia. Esta poesía asume formas casuales y apoéticas del lenguaje como cartas, anécdotas, conversaciones, alcanzado matices distintos a los establecidos por la modernidad que *“intentaba expresar un momento de absoluta intuición, de emoción cristalizada en momentos intemporales”* (p.90) En palabras de Jerome Mazzaro lo que caracteriza a la poesía postmoderna, además de la extensión del poema y el culto a la impersonalidad, es:

La aceptación de la naturaleza fallida y contingente del lenguaje enmarcado contraste con el deseo del poeta moderno de subrayar o purificar el lenguaje mediante la lírica. El resultado es una extensión y variabilidad enormes de las formas poéticas. (p.91)

La narrativa, también ha sido objeto de estudio en esta obra. Al referirse a ella, Connor, señala como rasgo distintivo de la narrativa moderna lo epistemológico frente a lo ontológico y lo metaficcional de la narrativa actual. A juicio de Brian MacHale, citado por Connor, la preocupación de la novela moderna estaba dirigida a establecer *“los límites y posibilidades de la consciencia individual o las difíciles relaciones entre subjetividades diferentes”* (p.93). En la postmodernidad, lo dominante, descansa en lo ontológico, y se manifiesta en la novela a través de la

construcción de mundos autónomos. El escritor postmoderno más que preocuparse por conocer el mundo se pregunta ¿Qué es un mundo? ¿De qué mundo se trata? ¿Cómo está constituido? Lo ontológico y lo epistemológico no son excluyentes. Lo que ocurre ahora, es que la subjetividad da lugar a la textualidad. Los mundos evocados en los textos literarios dan lugar a sus propios mecanismos textuales. Alude también al plurilingüismo Bakhtiniano como rasgo postmoderno de los discursos. McHale, citado por Connor afirma “*la ficción postmoderna es un entretejido carnavalesco de estilos, voces y registros que irrumpen en la decorosa jerarquía de los géneros literarios*” (p.94). Por su parte, Linda Hutcheon, citada por Connor, considera importante que los textos expongan la ficcionalidad de la propia historia:

Se refiere a obras de ficción que se reflejen adrede en su propia condición ficticia, poniendo en primer término la figura del autor y el acto de escribir, interrumpiendo con violencia las convenciones de la novela, pero sin recaer en el mero ensimismamiento técnico (p.94).

A su juicio, la postmodernidad restituye el lazo entre texto y mundo “*más que por un ocultamiento del texto con el fin de regresar a lo real, por una intensificación tal de la textualidad que ésta se hace coextensiva de lo real*” (p.95)

Otros aspectos referidos al discurso postmoderno son lo femenino y lo postcolonial. Connor señala someramente estos aspectos y se refiere a ellos como un discurso del Otro marginal. La diferencia sexual. Lo marginal en la escritura femenina constituye un fenómeno representativo postmoderno en su afirmación de la diferencia, su rechazo a la meta-narración y sobre todo su crítica a las estructuras de poder incluidas en la representación. En cuanto a lo postcolonial afirma que la postmodernidad proporciona una respuesta a la historia opresiva del despliegue de un destino unificado para el hombre, que borra despiadadamente a las historias particulares, locales o nacionales en su camino hacia la racionalización universal, hacia el progreso y la expansión global de los mercados.

Sostiene Connor que:

La respuesta en la teoría cultural postmoderna ha consistido en participar en la investigación por parte del mito centrista urbano de una historia universal llevada a cabo a través de unas teorías del discurso abierta a voces de aquellos que se constituyen como el Otro. (p.172)

Otro de los teóricos nombrados que ha aportado ideas bien interesantes en torno a lo tratado es Iñaki Urdanibia en su ensayo, **Lo narrativo en la postmodernidad**, compilado en el texto de Gianni Vattimo **En torno a la Postmodernidad** (1990). Señala Urdanibia que, en estos tiempos postmodernos, donde impera la crisis, la discontinuidad, la fragmentación, predomina el gusto por una literatura desasosegada, lo histórico, la ironía, la diversión y lo autobiográfico con dosis de autoironía. La literatura se utiliza con cierta carga terapéutica. Se vuelve hacia la historia, pero con una mirada actual. Se abordan temas cotidianos, temas menores, fantásticos, eróticos. A su juicio, estos aspectos son las claves de los gustos en la narración en nuestra condición actual, es decir la postmodernidad, ya que para Urdanibia *“a una situación determinada corresponderá un tipo de literatura también determinada, acorde con los tiempos; es decir, la literatura de unos tiempos determinados reflejará el sentir de dichos tiempos.”* (p.68)

Matei Calinescu, en su texto **Cinco Caras de la Modernidad** (1991), dedica un espacio a la literatura en un ensayo titulado: **Posmodernismo Literario: La formación de un corpus**. En esta obra, él indica que *“parece haberse logrado un acuerdo con respecto al posmodernismo como un posible entramado para discutir la literatura contemporánea”* (p.287), que en la actualidad la aplicación del término es menos arbitraria, aun cuando esta postura no es una regla general.

Sostiene Calinescu que el término posmodernismo apareció en su uso literario en los Estados Unidos, cuando un grupo de poetas de finales de 1940, lo utilizó para *“distanciarse de la clase simbolista de modernismo representado por T. S. Eliot.”* (p.287). Estos poetas eran radicales estéticos e intelectualmente cercanos al espíritu

de la contracultura. Como integrantes del corpus de escritores posmodernistas de América, Calinescu presenta los siguientes nombres:

A los poetas de Black Mountain (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley), los Beats (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Laurence Ferlinghetti, Gregory Corso), y los representantes del Renacimiento de San Francisco (Gary Zinder) o los de la Escuela de New York (Jonh Ashbery, Kenneth Koch). En ficción los nombres más citados son John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes, Donald Barthelme y los <surficcionistas> Raymond Federman y Ronald Sukenick. (p.p.287-288)

Ellos serían los precursores de esta corriente en otras latitudes; en tanto que el posmodernismo se fue ampliando e internacionalizando, ha señalado a Jorge Luis Borges, Wladimir Nabokov y Samuel Beckett, al tiempo que otros nombres fueron sumándose a esta lista inicial.

De allí, la siguiente afirmación:

Hoy el corpus internacional de escritores posmodernos incluye, además de los nombres ya mencionados, escritores como Julio Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, y quizá Manuel Puig (en América Latina); Thomas Bernhard, Peter Handke, y Botho Straus (en Alemania y Australia); Italo Calvino y Humberto Eco (en Italia) Alasdir Gray y Christine Brooke-Rose y también Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard y L.M.Thomas (en Gran Bretaña); Michel Butor, Alain Robbe Grillet y Claude Simon (en Francia) y notables <extraterritoriales> como Milan Kundera.(Calinescu, 1991, p.p.291-292)

A juicio de Calinescu, la complejidad y el disfrute son dos rasgos que distinguen fundamentalmente el arte posmoderno del arte anterior. La postmodernidad se opone a la austeridad y la monotonía propios del arte moderno, de allí la preferencia por las invenciones complicadas, rasgo que ha permitido compararlo con el Manierismo del siglo XVI, mientras que lo disfrutable, excluido deliberadamente de la estética moderna, ha sido revalorizado por los posmodernos tanto en la arquitectura, como en la literatura y otras formas de arte.

El disfrute se trasluce en forma de una práctica paródica, mientras que la complejidad de las obras, deviene como el producto de la utilización frecuente y deliberada de los artistas de una serie de recursos entre los cuales se encuentran: “*la alusión y el comentario alusivo, la cita, la referencia lúdicamente distorsionada o inventada, el refundido, la transposición, el anacronismo deliberado, la mezcla de dos o más modos históricos o estilísticos*” (p.277)

Este nuevo discurso hecho de retazos, de fracturas, de miradas nuevas es lo que, en otro contexto, nuestro contexto ahora, Luis Britto García (1991) ha denominado “Discurso contracultural”. Señala este autor que, al discurso de la modernidad, caracterizado por:

1. Un pensamiento lógico unilateral, o <unidimensional, < que tiende a aplicar al universo social las leyes universales y abstractas que la ciencia deriva de la naturaleza.
2. Una estratificación social y un poder autoritario supuestamente derivado de tales leyes.
3. Una ordenación autoritaria de la sexualidad tendente a conservar un orden familiar que sirve de soporte a la estratificación social y al poder político.
4. Una despersonalización y uniformación de los individuos, promovidas por el sistema a fin de usarlos como piezas intercambiables y estandarizadas dentro de sus estructuras políticas y económicas.
5. Una agresividad basada en la lógica de que todo poder derivado del conocimiento científico y de la organización sociopolítica debe ser aplicado hasta sus últimas consecuencias, sin otro criterio que su funcionalidad pragmática (p.44).

Se le puede oponer otro discurso, que él denomina, *el discurso del hombre o discurso contracultural*. Este discurso deja de centrarse en Dios y el cosmos como referentes para ubicarse en el mismo receptor “*un ser definido por su modesta, particular única y subjetiva condición humana*” (p.44). Un ser humano definido por su peculiaridad: joven, negro, mujer, homosexual, chicanos, etcétera que expresa o representa su diferencia. Se caracteriza además por la pluralidad, de allí la multiplicidad de voces que encontramos. La carga de expresividad denota el carácter

humano y centrado de los mensajes que se organizan sobre una diversidad de códigos:

La música de los negros, el traje de lona azul de los obreros, la barba del guerrillero, la comida de la minoría étnica, el habla profana de las marginalidades, exasperan la función metalingüística propia de todo código generando metalenguajes rituales, sonoros, vestimentarios y hasta químicos (p.45)

El receptor de estos mensajes no es llamado ni a la reverencia ni a la separación, ni a la racionalidad abstracta sino más bien a la solidaridad, ante todo consigo mismo. Este mismo autor, en otro trabajo titulado **Las Críticas a la Modernidad: Vanguardias, Contraculturas Revoluciones** (1994), sostiene que, así como la modernidad sentó un paradigma racionalista “*aplicable sin más a todos los dominios de la existencia humana: filosofía, estética, concepciones de la historia, política, y economía y a todos los ámbitos geográficos y temporales*” (P.70), también la postmodernidad sienta los suyos, y postula a partir de ellos una estética.

Esto es posible porque “*en gran parte las corrientes estéticas son expresiones sensoriales del paradigma cognoscitivo imperante en la época en que se producen.*”(P.71) Señala que entre la postmodernidad y la expresión estética existe una gran coherencia, de manera pues que la negación de la razón, del sujeto, de la historia, la deslegitimación de los metarrelatos, el debilitamiento del Estado, como postulaciones filosóficas, políticas y económicas, se corresponde en el plano estético, con “*el rechazo de la racionalidad y la funcionalidad; el abandono del canon de la novedad, y la función crítica de las artes, y la recuperación ecléctica de los signos de estéticas anteriores*”(P.72).

Posteriormente en un trabajo más reciente, **Por los signos de los signos** (2005), en el ensayo **La vitrina rota: narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea**, Britto García estudia de nuevo la postmodernidad, señalándola como estética y mostrando cada uno de los rasgos que la caracterizan, tal como lo señalamos en páginas anteriores.

Por último, creemos conveniente referir las ideas expuestas por el escritor colombiano, Jaime Alejandro Rodríguez, en torno a la literatura postmoderna en su texto **Posmodernidad, Literatura y otras yerbas** (2000), en el cual realiza un estudio del caso en la literatura de su país. El texto es de suma importancia, no sólo porque establece abiertamente la relación literatura- postmodernidad, sino porque además compendia el análisis de un grupo de obras narrativas, bajo el lente posmoderno.

A su juicio *“la relación entre literatura y posmodernidad no sólo obedece a una moda o a una discusión de orden pasajero: constituye toda una perspectiva crítica capaz de alumbrar la creación contemporánea”* (p.65). En líneas generales señala que la literatura postmoderna se caracteriza por los siguientes rasgos: su carácter antidiscursivo (No hay un orden del discurso. Propone el no sentido, el no discurso, la desaparición de la línea estructural omnisciente) y que puede tomar dos direcciones:

1°- La auto-reflexión o la autoconciencia, es decir la búsqueda dentro de la ficción misma del sentido de lo que significa escribir ficción. (la metaficción)

2° La práctica intertextual. *“El plagiarismo, la citación, la retorna irónica serían operaciones propias de esta dirección en la que el concepto mismo de originalidad se disuelve”* (p. 6). La ficción del sujeto creador se hace franco hurto. La toma de citas y extractos, la acumulación, la repetición de imágenes existentes, socavan la idea de originalidad, autenticidad y presencia.

La novela presenta personajes que se comportan de manera reflexiva y expresan la anomia, el desencanto, la superficialidad. Carentes de afectividad, egoístas, insolidarios, sin pasado ni futuro, motivados únicamente por el valor de cambio. La estructura, la historia, la trama surge, no se expone, y los fragmentos que componen la novela actúan como *“un motor no discursivo que impulsa el sentido de cada lector hacia una conformación discursiva personal”* (p.75)

La escritura posmoderna descrea de la autoridad de una única voz, de una coherencia absolutista. No tiene por qué ofrecer la continuidad, sino fabricar un

continuum que está más allá de la obra. Puede presentar la discontinuidad de los procesos involucrados e incluso auto-referirse a ellos.

Como no está obligado a la exactitud formal, el artista posmoderno puede también “despreocuparse” por la continuidad lógica de su discurso. La expresión ya no está restringida, incluso puede hasta desaparecer; en todo caso, puede renunciar en lo absoluto, al sentido: la ausencia de los parámetros de verdad y perfección se le ofrece al artista como un balcón que se abre hacia todas las libertades: si el error no existe, todo está permitido. Además, la desaparición de la camisa de fuerza (per) formativa no invalida la idea misma de forma, sino que la alivia: se puede seguir utilizando por el puro placer que produce, se convierte en juego, y el juego puede operar por discontinuidad, autorreferencia, contradicción o exceso; pero también puede incluir la permutación y la aleatoriedad. El arte ya no tiene que morir en el falso continuum, sino que invita, incluso con operaciones como el corto-circuito, a nuevos y múltiples “continuum” (Rodríguez, 2000.p.41).

Esta antidiscursividad puede moverse en dos direcciones: el silencio, es decir la incomunicabilidad; o la fragmentación, es decir, la heteroglosia. Este último aspecto favorece la amplitud del continuum en tanto que permite una apertura sígnica, capaz de utilizar el material de las distintas artes en forma libre. Esta manera de concebir el texto, promueve la participación del lector y de su proceso de recepción, en tanto que debe jugar con el material que se le presenta y crear sus propias reglas de interpretación. *“La obra no se dirige ya hacia un público, sino contra sus hábitos” (p.41).* Para Jaime Rodríguez, la novela posmoderna demanda nuevas competencias comunicativas:

Sobre todo, una lectura no ligada a un contar seguro y orgánico, a un narrador homogéneo; una lectura comprometida menos con lo externo y representativo que con lo realmente incomunicable: las fuerzas mismas de la narración. Una lectura, por tanto, capaz de asumir y absorber lo fragmentario, la energía signifiante en su estado puro; una lectura capaz de convivir con la inestabilidad y la catástrofe. (p.66)

Parodia la realidad y revela la inestabilidad del proceso de significación, desenmascara el carácter arbitrario de la relación continua entre el referente y la cosa en sí, entre mundo y realidad. Intenta mostrar las condiciones culturales de la Posmodernidad. Una nueva expresión para una nueva percepción de la realidad. Ante esta situación, acota Rodríguez, debe surgir una nueva crítica que se involucre en la discusión sobre la posmodernidad, que asuma en forma consecuente *“los nuevos retos y las nuevas competencias que exige la realidad en formación que el arte siempre premonitorio, ya nos está presentando”* (p.51).

4.2.- Los Recursos Discursivos

Cada uno de los teóricos señalados, a través de sus propuestas nos ha ofrecido de manera convincente, las nuevas posturas frente a lo literario dando cuenta con ello de los cambios que, a nivel de discurso, en este período, se han instaurado. Algunos de ellos han apuntado en sus señalamientos a estrategias discursivas propias de esta diferente manera de narrar, de exponer y de analizar, desde una nueva forma de percibir o intuir lo real.

Seguidamente, y apoyándonos en fuentes documentales, nos detendremos en algunos de estos recursos discursivos a los cuales los escritores antes mencionados, han hecho referencia. Específicamente dilucidaremos la esencia formal de las técnicas: Collage, pastiche, fragmentariedad, eclecticismo, lo carnavalesco, lo intertextual, lo metaficcional, lo virtual y lo hipertextual que serían las estrategias más recurrentes utilizadas por los escritores en las obras literarias postmodernas. Se cree necesario acotar que muy pocos de estas técnicas son nuevas. Lo nuevo estribaría en la disposición de estos elementos en las obras contemporáneas que exigen que el lector tenga nuevas competencias.

El Collage

Según Platas Tasende (2000) el collage es *“Resultado de la unión de elementos elegidos entre diversas obras u objetos preexistentes con los que se realiza*

una obra nueva e insólita” (p.137). Como técnica su origen se sitúa en el ámbito de las artes plásticas, y se incorpora al trabajo literario como técnica en su universo, tras el surgimiento de las vanguardias de los años veinte. Los pintores cubistas, dadaístas y surrealistas hicieron un gran uso de ella. Se convirtió en un método de experimentación de la realidad y un procedimiento para expresarla a partir del empleo de esta técnica. El collage se transformó, en seguida, en una especie de juego dinámico de imágenes fragmentadas que revelaban metáforas inusitadas.

Esta técnica, ha sido señalada por Jameson (1991) como un recurso muy utilizado en demasía en las obras postmodernas para subrayar la idea de que la obra literaria está hecha de heterogeneidades y no de materia unificada como ocurría antes. Jameson señala que la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no la unificación. Acude a la imagen del almacén o cuarto trastero donde se puede hallar todo tipo de materiales dispuestos al azar, para dar cuenta de la diversidad de elementos a los cuales el escritor actual, acude en la configuración y conformación de un texto nuevo que se intuye y se desea distinto de los anteriores. En palabras de Jameson (1991) *“los materiales de un texto, incluidas palabras y frases tienden a dispersarse en una pasividad inerte y fortuita, como conjunto de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros”* (p.73).

El Pastiche

De acuerdo a la definición que nos ofrece Ana María Platas Tasende (2000) es la *“Imitación paródica o satírica de obras anteriores, de sus géneros, temas, estructura, estilo”*(p.615) Pero es, según Jameson (1991), *“una parodia vacía”* debido a que en la actualidad, los países capitalistas desarrollados son *“un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma”* (p.43) La norma se ha desvanecido y la heterogeneidad como rasgo característico del imaginario de una cultura global, se impone.

En este contexto, el pastiche releva a la parodia. En palabras de Jameson:

El pastiche es como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. (p.p. 43-44)

El pastiche tiene su origen en la desaparición del sujeto individual y el desvanecimiento progresivo del estilo personal.

La Fragmentariedad

La distribución no focalizada de información, de manera que no se percibe la realidad en su totalidad, sino en un discurso fragmentado, sin final, disperso y desordenado, como si la forma de los objetos o cuerpos se hubiesen descompuesto o desarmado es otro rasgo que ha de caracterizar al discurso postmoderno. A juicio de Jameson, esta fragmentariedad surge como el producto o la consecuencia del descentramiento de la psique del sujeto en la sociedad capitalista. Las especializaciones y divisiones de la vida, el fin de la historia, han propiciado una fragmentación en la sensibilidad del sujeto actual que encuentra su correlato en las diversas formas de arte como medios expresivos de las representaciones de las experiencias de un presente transformado en caos. En este sentido, Jameson (1991), afirma lo siguiente:

Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones y sus retensiones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las <colecciones de fragmentos> y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. (p.61)

Julio Ortega (1997), al referirse a la fragmentariedad indica que el fragmento como estrategia tiene que ver “*con la representación antiépica, pero también antirretórica del mundo*” (p. 261) Según Ortega, el escritor no busca elaborar un texto totalizador del mundo sino más bien, reconstruir su propio lugar entre los discursos. El fragmento permite, además, “*explorar escenas, lugares, recortados de lo verídico como demostraciones o ilustraciones de una composición de espacio que es alterna, que opera como una hipótesis de lectura*” (p.262). Se convierte en signo tanto del mundo como del relato latente que se abre en el libro, al tiempo que por su carácter seminal puede desencadenar otros textos.

Jaime Alejandro Rodríguez en su libro, **Hipertexto y Literatura. Una batalla por el signo en tiempos posmodernos**, (1999), sostiene que la tendencia al fragmento responde a un gusto por la ruptura o proliferación de las partes, donde el criterio de totalidad deja de ser pertinente para la construcción o fruición de la obra. A su juicio,

La estética del fragmento implica un escurrirse, eludiendo el centro y responde a una expresión de lo caótico, y a la necesidad de alejar el monstruo de la totalidad, de ahí que la escritura fragmentaria sea proclive a los aforismos, a los pensamientos sueltos, a los no libros. El sentido poético se reencuentra por vía del alejamiento de lo sistemático y de lo regular. (p.101)

Esta nueva estética supone una confrontación, ruptura o un enjuiciamiento de la estética de la totalidad que caracterizaba a la modernidad, imponiendo un gusto por la autonomía del detalle, lo minimalista, lo fragmentario.

El Eclecticismo

Definido en el diccionario **Breve enciclopedia de Filosofía y Psicología** (1974) como “*término proveniente del griego eklegein, seleccionar. Método de algunos filósofos que sacan elementos de diferentes sistemas o tendencias filosóficas (Cicerón es un ejemplo ilustre)*” (p.90), tan desprestigiado en la modernidad y tan ajeno a las

vanguardias artísticas es asumido positivamente por la postmodernidad. Considerado como uno de los rasgos más importantes de la estética postmoderna, el eclecticismo, favorece la unión y conciliación de elementos de épocas y estilos diferentes, para crear un estilo nuevo. Ya que no hay historia o sentido de la historia, se justifica el eclecticismo ante sus normas, paradigmas o estilos.

A esta reapropiación del arte actual, de los diversos estilos de épocas pasadas, Fredric Jameson, (1991) la denomina, moda **Nostalgia**. Esta moda o tendencia no busca representar un contenido histórico pasado, sino que constituye “*una aproximación al pasado mediante una connotación estilística que transmite la <antigüedad> a través del brillo de las imágenes, y produce la impresión de <década de los treinta> o de <década de los cincuenta> sirviéndose de las modas*” (p.49).

Por su parte, Britto García, (1994) señala que, a través del eclecticismo, la estética postmoderna transparenta su visión del devenir y que en la medida en que el devenir se percibe por la aparición y desaparición de fenómenos en la conciencia, la perenne presencia en ella de todos los signos equivale simbólicamente al fin de los signos. “*Asumir de manera más o menos equivalente o indiferenciada los rasgos de todas las épocas, es afirmar que todas las épocas fueron indiferenciadas o equivalentes*” (p.76).

Lo Carnavalesco

Es un concepto estudiado por Mijail Bajtín, en su estudio sobre Rabelais, su primera obra traducida al inglés y en su texto **Problemas de la poética de Dostoievski** (1979). El carnaval no es un fenómeno literario. Para Bajtín, el carnaval ofrece una amplia visión del mundo, persistente desde tiempos inmemorables, desde la sátira menipea hasta el presente como memoria del género. Esta percepción tiene una gran fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible.

Entre los rasgos que señala como caracterizadores de esta percepción se encuentran: una nueva actitud hacia la realidad. Los hechos se actualizan de manera

deliberada, por tal razón, los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición, sino que se fundamentan conscientemente, en la experiencia y la libre invención, y la negación de la unidad de estilo, favoreciendo la heterogeneidad de estilos y de voces. De allí que lo caracterice la pluralidad de tonos en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, los géneros intercalados, la prosa y el verso, los dialectos y las jergas vivas, todo convertido en un festín de elementos y de hechos fundidos en un universo en permanente ebullición.

Sostiene Bajtín, que en el carnaval todos participan y las leyes, las prohibiciones que prevalecen en la vida normal se suprimen y se elabora un nuevo modo de relación entre la gente, donde el juego y la realidad se mezclan.

Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y combinaciones carnalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera. (Bajtin, 1979, p.174).

En el carnaval el tiempo se aniquila y todo se renueva. Se celebra el cambio mismo, la transformación, de allí la naturaleza ambivalente de las imágenes carnalescas. El carnaval reúne en sí, ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte, bendición y maldición, elogio e injuria, juventud y vejez, placer, jolgorio y fiesta macabra. Por esta razón, son característicos del pensamiento carnalesco las imágenes contrastantes, los objetos al revés, los dobles, la risa, la parodia. El aspecto más importante del carnaval es la risa, pero no deviene como meramente paródica, irónica o satírica. La risa del carnaval no tiene objeto, es ambivalente. La ambivalencia constituye la clave del carnaval.

Las festividades carnalescas tuvieron una gran importancia en la antigüedad clásica, en Grecia, en honor al dios Momo y sobre todo en Roma, alcanzaron su desarrollo pleno en la Edad Media y el Renacimiento, momento que, tal como lo señala Mijaíl Bajtín (1979), “*representa la cumbre de la vida carnalesca. Después se inicia el descenso*” (p.183).

Bajtín define como carnavalización literaria a la transposición del carnaval a la literatura y denomina, literatura carnavalizada a *“aquella que haya experimentado directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval)”*. (p.152).

Una importante estudiosa de la obra de Bajtín, Iris Zavala, a propósito de este aspecto en el texto **La Postmodernidad y Mijail Bajtín** (1991) señala que el texto carnavalizado *“refracta el momento único, especial en que la literatura privilegia y fecunda el discurso de los oprimidos”* (p.70). A su juicio, la carnavalización, revela una contracultura que se opone a la norma y la autoridad y festeja lo colectivo, lo universal y lo antidogmático en los placeres, la lujuria, la comida, la danza, la defecación.

En la actualidad, el concepto de lo carnavalesco desarrollado por Bajtín, ha sido retomado con mucha frecuencia por los escritores en sus trabajos, llegando inclusive a ser considerado elemento definitorio de una modalidad literaria específica, muy desarrollada en nuestros días: La Nueva Novela Histórica, en la cual, según las palabras de Seymour Menton (1993: 44, 45) el concepto bajtiano de lo dialógico, la heteroglosia, lo paródico y lo carnavalesco, forman parte de sus rasgos esenciales. Jaime Rodríguez Ortiz, por su parte, le otorga una gran importancia a la **heteroglosia**, otro concepto utilizado por Bajtín, referido a la multiplicidad de discursos, o el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje, también de uso frecuente en las obras que se denominan postmodernas.

La intertextualidad

Constituye otro de los recursos a los cuales regularmente acude el escritor actual. Es tal vez, el recurso por excelencia de estos tiempos. Platas Tasende (2000) lo define como *“relación de un texto con otro u otros de un mismo autor, o de distintos autores, a los que recuerda por medio de citas, ecos, imitaciones, parodia, pastiche o transformaciones”* (p.401, 402). Señala, además, que es un recurso muy antiguo, ya Aristófanes en el siglo V antes de Cristo lo utilizaba en sus comedias, y que no se

limita sólo a la relación de una obra literaria con otra, sino que puede integrar diferentes tipos de escritos, y artes diversas.

Julia Kristeva y Gérard Genette se han ocupado de estudiar la intertextualidad y a partir de sus trabajos le han otorgado una definición particular. Julia Kristeva, en **El texto de la novela (1974)**, define el texto como “*un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos*” (p.15). Para Kristeva el texto es una productividad, constituye una permutación de textos, una intertextualidad: “*en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos*” (p.15)

Gérard Genette, en su texto **Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado**. (1989), llama **Transtextualidad** “*a todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos*” (p.10) y distingue cinco tipos de relaciones transtextuales:

1°-La intertextualidad: estudiada antes por Julia Kristeva, es definido por Genette como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (p.10). Entre las formas de intertextualidad señala: la cita, con comilla o sin referencia precisa, el plagio, que es una copia no declarada pero literal, la alusión que supone la percepción de relaciones entre un enunciado y otro para ser comprendido plenamente y el intertexto que es la percepción por parte del lector de relaciones entre una obra y otra que le ha precedido o seguido.

2° El paratexto se refiere a los diversos tipos de señales accesorias, autógrafas, o alógrafas que procuran un entorno variable al texto, y a veces, un comentario oficial u oficioso del cual no puede disponer el lector como lo desearía. Entre ellos se encuentran los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etcétera, notas al margen, al pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, entre otras.

3° El Metatexto: es la relación que une a un texto con otro sin citarlo, e incluso sin nombrarlo.

4° La Hipertextualidad: la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.

5° La Architextualidad: nace de una relación muda que articula una mención paratextual. La pertenencia architextual de una obra suele declararse por los indicios paratextuales. Como señala Carlos Colina, (2002) *“La noción de intertextualidad problematiza la idea de límite del texto, de “un adentro” y “un afuera”; el marco del texto siempre puede ser redefinido por el lector”* (p.57)

La Metaficción

Metanarración, o variedades metaliterarias, según PlatasTasende (2000, P.479) es un recurso antiguo y muy frecuente en todos los géneros a lo largo del siglo XX, mediante el que se describen, analizan, comentan o valoran dentro de la obra literaria temas relativos a la creación o las características del género de que se trate.

Linda Hutcheon, citada por Catalina Gaspar en **La lucidez poética** (1991) define la metaficción narrativa “como aquella que constituye su propio comentario crítico sobre su estatuto como ficción y su lenguaje e inclusive como su proceso de producción y recepción” (p.p.7, 8). Para Hutcheon, la narrativa metafictional o narcisista constituye el paradigma de la narrativa postmodernista, aun cuando desde los inicios de la literatura, la autorreflexividad se observa en ella y ha sido una constante en diferentes momentos de la historia, sin embargo, a su juicio, ha sido en el siglo XX cuando la autorreflexividad ha encontrado su ser.

Steven Connor en **Cultura Postmoderna** (1996), hace referencia a la propuesta de Hutcheon sobre la metaficción al mencionar lo ontológico como particularidad de la narrativa ficcional de estos tiempos. En este sentido puede afirmarse que la metaficción es otro de los recursos a los cuales los escritores postmodernos acuden con suma frecuencia.

La virtualidad y lo Hipertextual

El siglo XX ha visto un desarrollo y crecimiento vertiginoso de los medios de comunicación sin precedentes. Iniciándose con el cine, luego la radio y la televisión

hacia la segunda mitad de este siglo hemos ingresado a una nueva revolución de las comunicaciones: la electrónica. A partir de los años ochenta y hasta nuestros días estamos viviendo la revolución de los multimedia.

Internet se ha convertido en el siglo XXI, en el máximo exponente de la comunicación sin fronteras, con las reservas que implica tal afirmación. De esta manera la cultura cibernética nos ha envuelto en su red, y lo verbal, lo sonoro, lo icónico...están permitiendo que los estados de opinión, las ideas y los significados de nuestros días naveguen de forma instantánea, se crucen, se superpongan, contrapongan e incluso dominen en un complejo caleidoscopio que desafortunadamente mueven quienes poseen las claves de la cultura más fuerte, de aquella que controla las vías de comunicación.
(Rodríguez, 2004, p.24)

En tiempos tan cambiantes como los postmodernos, donde las comunicaciones han llegado a tener un desarrollo de tal magnitud que lo tecnológico y lo massmediático se han convertido en sus rasgos definitorios, resulta obvio que los medios masivos, la informática y la realidad virtual sean considerados como recursos expeditos para la expresión de la nueva sensibilidad de la época. Estamos en la era de la tecnología y la cibernética. Es evidente el tremendo impacto que las nuevas tecnologías y los medios de comunicación han provocado en la cultura y todos los ámbitos de nuestra sociedad.

La cultura postmoderna es fundamentalmente mediática. Los medios juegan un papel crucial en la construcción de nuestro sentido de la realidad; son mediadores y creadores de los nuevos mitos de nuestro entorno y, por ende, una parte importante en la reconfiguración de la estética literaria postmoderna.

Los medios generan formas de pensar y construir el conocimiento diferente a las anteriores, puesto que incorporan distintos lenguajes o códigos. (Sonoros, visuales, escritos). Pero, a su vez, éstos requieren de parte del lector, una competencia mediática o hipermedia, por cuanto, definitivamente, los recursos tradicionales para la expresión y difusión en la comunicación, se han ampliado.

Como señala Carlos Colina (2002):

Con las tecnologías digitales han cambiado la relación entre autor y lector, la naturaleza del público, el concepto de propiedad intelectual y el carácter del texto mismo...Las nuevas tecnologías digitales implican un cambio de lo físico a lo virtual, y a su vez, transformaciones fundamentales en la manera de leer y escribir. Emergen nuevos géneros y en general, las nuevas posibilidades de los textos electrónicos, que combinan inmutabilidad y flexibilidad, orden y accesibilidad. (p.45)

La literatura de finales del siglo veinte, en buena medida, ha apelado a recursos propios de la informática, tanto en la construcción de los textos o sus formatos, como en la creación de su ficción. La realidad virtual y los hipertextos constituyen los recursos por excelencia, a los cuales acuden los escritores de hoy para la construcción o configuración de la nueva realidad emergente. Como bien lo señala Jameson, (1991, p.84) en la modernidad la máquina era un gran emblema. En la actualidad, la máquina y en especial el ordenador son la representación de un nuevo espacio postmoderno que emerge a nuestro alrededor. Colina (2002) define la virtualidad como:

Una nueva forma de representación en donde las imágenes de síntesis son representaciones visibles de modelos conceptuales abstractos. No hace falta recurrir al mundo real para crearlas porque ellas no son primigeniamente imágenes, sino puro lenguaje. Las representaciones virtuales rompen en dos sentidos la relación analógica: por una parte, las imágenes empleadas son esencialmente digitales; surgen de modelos lógico matemáticos y por la otra, más que de representaciones debemos hablar de simulaciones numéricas de realidades nuevas y no de objetos físicos. (p.68)

Señala Colina, (2002, p.66) que usualmente la Realidad Virtual es confundida con la animación, la visualización y la graficación y que algunos expertos la definen como la simulación informática del espacio tridimensional. En cuanto a sus orígenes, afirma que, inicialmente, se desarrolló con el fin de entrenar a pilotos aéreos en un entorno realista. Pero luego que Ivan Sutherland construyera el primer casco visual

en la Universidad de Harvard en 1968, las investigaciones de la NASA y El Departamento de Defensa condujeron a la construcción de costosos equipos para la exploración del espacio y las aplicaciones militares. Sin embargo, la Realidad Virtual ha sido empleada en diversos ámbitos que van desde la educación y la medicina hasta el comercio erótico. Sostiene Colina que:

No obstante, existen autores que hablan de una RV no inmersiva, presente en la WEB, que, en lugar de cascos pesados o guantes, utiliza sólo el teclado y el ratón. El individuo interactúa en tiempo real con distintas personas en espacios y ambientes virtuales sin necesidad de dispositivos adicionales. (p.67)

Gubern, (1996), citado por Colina señala que *“La realidad virtual es la expresión más congruente de una cultura social hipercónica”* (p.174). Por su parte, Liduvina Carrera, en su texto **La Metaficción Virtual** (2001), define la realidad virtual, como *“una realidad perceptiva, sin soporte objetivo, ya que existe sólo dentro de la computadora u ordenador o cualquier agente cibernético capaz de proyectarla”* (p.36)

La ilusión de realidad virtual crea un espacio sensorial denominado ciberespacio, un espacio virtual que no tiene una forma material. Configura un paisaje óptico capaz de transformar al sujeto en el centro perceptivo móvil de un entorno ilusorio sin soporte empírico. Estos espacios virtuales, constituyen a juicio de Carrera *“un inmenso modelo de fingimiento con el que se interactúa”* (p.40). Para ella, con la realidad virtual se confunden los roles del espectador, del actor y del autor. Desaparecen la figura y la función del narrador y del público unificado.

Con relación a dicho asunto, Víctor Bravo, en **Terrores de fin de milenio del orden de la utopía a las representaciones del caos** (1999) afirma que:

En el horizonte de la cultura multimedia, la realidad virtual se abre hacia infinitud de usos, en la fascinante paradoja de la existencia de una realidad que no existe, y su posibilidad nos acerca al vértigo que ya anunciaba Borges respecto al QUIJOTE o al HAMLET: si en la

alteridad es posible lo real, entonces lo real de nuestros días puede ser una ficción. (p.61)

El otro recurso de gran impacto en la escena literaria de nuestros tiempos es el Hipertexto. *“Un texto compuesto de bloques de palabras o de imágenes electrónicamente unidas en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta.”* (Landow, .1995, p.14.). Según, Landow el término fue acuñado por Theodor H. Nelson, en los años sesenta y se refiere a *“un tipo de texto electrónico, una tecnología informática novedosa y, al mismo tiempo un modo de edición”* (p.15).

El concepto de hipertexto, de acuerdo a las afirmaciones de Colina, (2002, pp, 52,53) fue formulado originalmente en los años cuarenta por Vannevar Bush, asesor científico del presidente Roosevelt, con un uso distinto del actual. Se trataba de vincular documentos por vía asociativa que podían ser identificados y almacenados y luego recuperados y duplicados. Sus antecedentes se encuentran en la Biblia y la tradición exegética, en los diccionarios, las enciclopedias y ciertos textos cabalísticos.

El Hipertexto o texto electrónico, por ser una obra digitalizada para ser leída desde y en computadora, presenta como rasgos fundamentales los siguientes elementos:

Lo multimedial: la tecnología electrónica promueve modos heterogéneos de representación en los cuales palabras e imágenes se combinan de formas variadas. Lo multimedial requiere o precisa de la combinación de texto, sonido, imagen, prevaleciendo lo visual sobre lo verbal.

Lo interactivo: se refiere al intercambio que se produce entre el usuario y la computadora. El usuario da forma o proporciona el contenido, aprovechando el acceso no lineal para hacer la selección de programas, o responsabilizarse de los contenidos. La interactividad facilita la comunicación bidireccional y se recupera la capacidad dialógica. Colina, (2002) señala que *“en los textos literarios interactivos, la lectura se transforma en la resolución de un rompecabezas que reconstituye la historia en sí misma. En la literatura interactiva el usuario puede ser espectador, personaje, actor y autor”* (p.62)

Lo intertextual: el hipertexto es un sistema fundamentalmente intertextual. La facultad o la posibilidad de la conexión electrónica, favorece la unión de una diversidad de textos o información verbal y no verbal en bloque, que permiten multiplicar los trayectos de lectura y superar las limitaciones impuestas por la naturaleza lineal de los textos impresos. El hipertexto permite anotaciones a un texto individual, facilita la conexión con otros, destruyendo la noción de univocidad.

Con el hipertexto no sólo se enlazan contenidos, sino también modalidades y prácticas comunicativas diversas y recursos heteróclitos. No estamos únicamente ante la presencia real de un texto dentro de otro; nos encontramos ante la presencia virtual de un texto dentro de un sinnúmero de textos y de un usuario ante distintas prácticas comunicativas (alternativas)... La intertextualidad digital es también un “inter hacer” o una “interpretación” (Colina. 2002. p.58)

La virtualidad: dado que el texto electrónico maneja códigos electrónicos, todos los textos que el lector- escritor encuentra en una pantalla, son textos virtuales. Como sostiene Colina, *“La palabra digital no es física, es virtual; porque escribir adopta la forma de una serie de códigos. El usuario lee una versión virtual del texto en pantalla, cuyo texto en sí mismo yace en el ordenador”* (p.45).

La aparición del texto electrónico implica no sólo un cambio de lo físico a lo virtual, sino también cambios en la manera de leer y de escribir. La noción misma de texto se ha visto trastornada, y sobre el futuro del libro se han tejido infinidad de especulaciones y reacciones ambivalentes: para algunos estamos frente al fin del texto impreso, para otros el texto electrónico no tiene futuro, otros apuestan por su incorporación paulatina y su aceptación posterior como ha ocurrido con el paso del disco de acetato al CD.

El uso de las nuevas tecnologías en la literatura ha sido también motivo de reflexión y controversia. Para algunos la novela hipertextual es pura falacia. Según ellos, eso no sería literatura. Los mundos virtuales, el ciberespacio y todo lo que tenga que ver con tecnología avanzada queda confinado o reducido a materia prima

de la Ciencia Ficción. Para otros, nos ofrece un material nada despreciable para la creación de ficción en tiempos de cambio como los actuales. Es una forma de apropiarse de los avances tecnológicos y cibernéticos y, a partir de ellos, reconfigurar la realidad y crear nuevas formas de arte.

Jaime Alejandro Rodríguez en su libro, **Hipertexto y Literatura. Una batalla por el signo en tiempos posmodernos** (1999), dedica un espacio a esta disertación. En el capítulo titulado, **Literatura y nuevas tecnologías (Optimismo tecnológico vs. Pesimismo humanista)**, a través de la mirada de varios críticos: Jesús Camarero, Antonio R. de las Heras, Enric Bou, Francisco Gutiérrez Carbajo y Orlando Grossegese, a los que califica como optimistas frente a lo que ofrece el hipertexto en la literatura, en oposición a los que plantean posturas más moderadas como: Carlos Moreno, José Romero Castilla, Alicia Molero de la Iglesia, Beatriz Paternain Miranda, y Genara Pulido Tirada, nos va mostrando las diversas posturas con relación al uso y aplicación de la tecnología en la literatura. Como ilustración de la polémica, se citarán algunas de ellas para corroborar lo planteado. Así, para Iñaki Arzoz, tras el agotamiento de las vanguardias experimentales en los años sesenta, *“la vía tecnológica se ha impuesto como nueva vanguardia”* (p.47), mientras que para García Berrio *“los lenguajes del arte contemporáneo no alcanzan todavía a constituir un factor de transformación paradigmática”* (p.48).

Carlos Moreno, por su parte, sostiene que el hipertexto para la literatura es *“la posibilidad de incorporación real de algunos presupuestos teóricos y narrativos ya emprendidos”* (p.53) y el más optimista es Camarero, para quien, *“precisamente por el carácter osado de sus búsquedas creativas (virtualidad, desvío, simultaneidad, fragmentación) por lo que la escritura literaria ve favorecido su horizonte con la aparición y utilización de los recursos y posibilidades del multimedia interactivo”*.(p.51) Rodríguez señala que existe una disposición para el debate sobre la relación tecnología/literatura que se explica en la disposición a valorar y reflexionar la cuestión del cambio tecnológico y en la necesidad de pensar en una literatura acorde con los tiempos.

Otro trabajo que consideramos importante para la comprensión del uso de los recursos de la informática en la literatura es el texto de Liduvina Carrera **La Metaficción Virtual** (2001), citado anteriormente, en el cual desarrolla su teoría sobre la Metaficción Virtual y coteja su presencia en cinco novelas de autores latinoamericanos de la última década del siglo XX: **Donde van a morir los elefantes** de José Donoso(1995), **La Ley del Amor** de Laura Esquivel (1995), **La Piel y la Máscara** de Jesús Díaz (1996), **El sueño** de César Aira (1998) y **La Ciudad ausente** de César Piglia (1992).

A través de esta obra, Carrera demuestra que los autores seleccionados, asumieron para la construcción de sus obras de ficción recursos propios de lo que ella denomina **Metaficción Virtual**: uso de la tecnología informática en la ficción literaria. Señala que *“los espacios de ficción literaria se han llenado de realidad virtual en el papel y han dado cita a la interactuación de los diversos componentes del hecho literario: personajes, narrador, autor y lector”* (p.8). Aun cuando Carrera, no toma en cuenta obras hipertextuales o digitalizadas, a través de los análisis realizados, de sus reflexiones y planteamientos, demuestra que el hipertexto ha aportado *“una nueva forma de interpretación del discurso literario y una manera otra de construir las matrices textuales de la narrativa ficcional”*. (p.7)

Sumados a los recursos propios de la tecnología, Carrera señala, además, como estrategias discursivas de los escritores postmodernos, el uso en sus obras de discursos alternos como: el discurso fílmico, el discurso fotográfico, el discurso musical, el discurso culinario, el discurso epistolar, el discurso femenino, el discurso policial y folletinesco. A su juicio, la narrativa actual, suele caracterizarse por saquear otros géneros. Esto es posible porque con la condición postmoderna, *“los discursos centrales han sido vistos como espacios de poder susceptibles al cuestionamiento, la burla, la ironía y la posible sustitución”* (p.24)

Sobre la base de estos nuevos discursos y los recursos o estrategias más utilizados por los escritores postmodernos, en el capítulo que sigue, se abordará la narrativa de ficción postmoderna en Venezuela a través de varios autores. Específicamente vamos a referirnos a la Novela Histórica y la Nueva Novela

Histórica, la Novela Metaficcional, la Narrativa Minificcional y la Narrativa Hipertextual, a fin de demostrar que la narrativa venezolana, a través de diversas voces, desde finales del siglo XX, y lo que ha transcurrido del siglo XXI, ha venido transitando el discutido camino de la postmodernidad.

Se cree conveniente acotar que los aspectos a tratar, constituyen apenas un esbozo de la diversidad de aspectos que matizan a las obras literarias postmodernas venezolanas. La renovación y riqueza de sus temas, los estilos particulares asumidos por los escritores actuales en sus discursos, la hibridez de los textos, el carácter transdisciplinario de algunos de ellos, se convierten en motivo factible de estudio, reflexión e indagación, sin embargo, por las limitaciones propias de esta investigación se desarrollarán solo los puntos indicados, a fin de presentar, una muestra de la diversidad de obras que conforman la narrativa postmoderna en nuestro país.

CAPÍTULO V

LA NARRATIVA DE FICCIÓN POSTMODERNA EN VENEZUELA A TRAVÉS DE VARIOS AUTORES

A pesar de las discusiones e imprecisiones surgidas en torno a la postmodernidad en Venezuela, en la literatura de fines del siglo XX y lo que va del siglo XXI, se observa una marcada tendencia en nuestros escritores a presentar en la estructura, temas y recursos de sus obras, aspectos propios de lo que se ha venido denominando **Discurso Postmoderno**. Entre las modalidades más usuales a las cuales se hará referencia en este capítulo tenemos la Nueva Novela Histórica, la Metaficción, la Minificción y la Virtualidad e Hipertextualidad. Para el estudio de cada una de ellas, se ha seleccionado, arbitrariamente, un autor venezolano y un texto representativo de la modalidad en cuestión, el cual será analizado desde la propuesta hermenéutica de Paul Ricoeur en su texto **Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido** (1995). Se soportará el desmontaje de cada uno de los textos seleccionados, de acuerdo a sus peculiaridades, con las bases teóricas que señalaremos seguidamente.

En función del abordaje de la Nueva Novela Histórica se ha escogido una de las últimas obras representativas de esta modalidad, de la reconocida escritora Laura Antillano: **Las aguas tenían reflejos de plata** (2002). Para el tratamiento y análisis de esta obra, nos sustentaremos en los aportes teóricos que sobre la novela histórica han dado escritores como Georg Lukács **La Novela Histórica** (1966), Alexis Márquez Rodríguez en **Historia y ficción en la novela venezolana** (1991), y **La historia como tema y como referencia en la literatura** (2006), Seymour Menton, **La nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992** (1993) y **La novela**

intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana (2000) de Luz Marina Rivas.

Para el abordaje de la narrativa Metaficcional se ha elegido la novela, **El rey de las ratas**, de Ednodio Quintero (1999). Para su estudio nos apoyaremos en las propuestas de Catalina Gaspar en **La lucidez poética** (1991), Carmen Bustillos en **El ente de papel** (1992) y **La aventura metaficcional** (1997).

Para la indagación de los aspectos propios de la Virtualidad y la Hipertextualidad como recursos utilizados en un texto de formato tradicional, no electrónico, estudiaremos las obras, **El huésped indeseable** (1998) de Edilio Peña y **Malena de Cinco mundos** (1992) de Ana Teresa Torres. Acudiremos para ello a las propuestas de George Landow en **Teoría del Hipertexto** (1997), **Hipertexto y Literatura. Una batalla por el signo en tiempos postmodernos** (1999), **Literatura, Posmodernidad y otras yerbas** (2000) de Jaime Alejandro Rodríguez y **La Metaficción virtual** de Liduvina Carrera (2001).

Finalmente, para el estudio de la narrativa minificcional se han seleccionado algunos textos de Armando José Sequera, como **Reductia** (2016), **Opus** (2018), **Un simple ocho** (2018). Estos textos circulan por la red en forma gratuita. Buena parte de estos trabajos, aparecidos en Caravasar, conjuntamente con otros textos inéditos, forman parte de un libro titulado **El último rastro de fuego**, que será publicado por el Taller Blanco, aproximadamente en febrero de 2023.

Para la revisión y análisis de estos textos breves, serán de gran ayuda las propuestas de Violeta Rojo en **Breve Manual para reconocer minicuentos** (1996) y **Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos** (2009). Armando José Sequera con su artículo **Apuntes sobre el minicuento en Venezuela**. (1990) y su ensayo (s/f) **En torno a la microficción y otros temas marginales**. Francisca Noguerol (1996) **Micro-relato y posmodernidad: temas nuevos para un final de milenio**. Lauro Zavala (2007) **La ficción posmoderna como espacio fronterizo**, así como también algunas propuestas que sobre el microrrelato nos ofrece Carlos E. Paldao y Laura Pollastri en su libro, **Entre el ojo y la letra. El microrrelato**

hispanoamericano actual. (2014) y Ana Calvo Revilla en **Microrrelato Hipermedial: hibridismo semántico en la obra de Patricia Esteban Erlés** (2020).

Para el desarrollo de este capítulo, se establecerán las conexiones que se consideren pertinentes con los aspectos teóricos sobre la postmodernidad y sus formas discursivas desarrollados en los capítulos anteriores. En este sentido, se considera oportuno señalar que esta parte se desarrollará metodológicamente hablando, de manera ecléctica, ya que se articula sobre una metodología que oscilará entre lo documental, y lo hermenéutico propiamente dicho.

Documental porque tal como indica el **MANUAL de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis de grado** (2011), esta investigación está referida al “estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos” (p. 20).

Para profundizar en el problema de estudio (la postmodernidad estética) nos apoyaremos en las consultas de fuentes escritas e informaciones de los trabajos que se ha señalado que serán utilizados para cada modalidad narrativa elegida: Nueva novela histórica, narrativa metafictional, narrativa hipertextual, narrativa minificcional, y lo hermenéutico propiamente dicho, en tanto que es el momento en el cual realizaremos los análisis de las obras señaladas, utilizando para ello la hermenéutica de Ricoeur como se señaló inicialmente.

5.1- Las Nuevas formas de Ficción Narrativa en Venezuela.

5.2- La Novela Histórica y sus variantes: la Novela Histórica Clásica, la Novela Histórica Contemporánea.

La Novela Histórica Clásica:

La novela histórica clásica, subgénero propio del Romanticismo, se configura en el siglo XIX, a través de la obra del escocés Walter Scott (1771-1832), quien ha sido considerado como el creador y máximo exponente de ese género. Sus obras: **Ivanhoe**, **Rob Roy**, **La novia de Lammermoor** entre otras, constituyen parte del

legado de este autor que hizo de la novela histórica, el género por excelencia, no sólo por toda Europa durante varias décadas, sino también en Hispanoamérica donde adquiere singular importancia y rasgos bien particulares

George Lukács, en su denso estudio sobre el género, **La novela histórica** (1966), sostiene que la novela histórica de Scott nos ofrece una continuación en línea recta de la gran novela social realista del siglo XVIII, ya que la verdadera fidelidad histórico-poética en sus obras se presenta como una repetición de los principios de plasmación de los grandes escritores realistas de ese siglo (XVIII) y su aplicación de la historia. Señala Lukács, que las llamadas novelas históricas del siglo XVII y XVIII, son históricas sólo por su temática, pero que la historia es tratada de manera superficial. A su juicio “*A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época, la excepcionalidad en la actuación de cada personaje.*” (p. 15).

Para Lukács, la historia se convierte en un elemento fundamental en las obras de Scott, pero sin constituir un hado transcendente. Por el contrario, representa en sus obras “*la compleja acción recíproca de circunstancias históricas concretas que sufren un proceso de transformación, una mutua influencia de hombres concretos que criados en esas circunstancias, reciben efectos muy variados y actúan en forma individual según sus pasiones personales*” (p.65).

Esta nueva manera de percibir y expresar la historia, tiene su base en una serie de cambios sociales e ideológicos sucedidos como consecuencia de la Revolución Francesa, la lucha revolucionaria y la caída de Napoleón. Estos hechos, y las consecuentes transformaciones que se suscitan en cada una de las naciones europeas, hacen que la historia se convierta en una experiencia de masas y no en “fenómenos naturales”. Scott, consciente de ello, perfilará una obra histórica de rasgos bien definidos y particulares que ejercerá su influencia en notables escritores como Pushkin (Rusia), Manzoni (Italia) y Balzac (Francia) entre otros.

Al respecto Lukács, en otro texto, ***Sociología de la literatura***, (1966) toma prestadas las palabras de Pushkin, quien dice lo siguiente:

La influencia de Walter Scott se nota en todos los campos de la literatura de su época. La nueva escuela de los historiadores franceses se ha formado bajo la influencia del novelista Scott. Este les ha mostrado unas fuentes completamente nuevas, desconocidas hasta entonces a pesar de la existencia del drama histórico creado por Shakespeare y Goethe” (p.402)

Entre los rasgos que Lukács destaca en las novelas de este autor, tenemos: el afán por mostrar poéticamente la realidad histórica, basándose en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa. El Héroe siempre presenta un *gentleman* inglés de tipo medio, tiene como función esencial, conciliar los extremos en pugna en la crisis social representada; de allí que los protagonistas por su carácter y destino pueden entrar en contacto con ambos campamentos. Las personalidades históricas aparecen en su real dimensión, aunque según señala el novelista, nunca muestra cómo surgen, sino que las presenta ya acabadas como universo real y tangible.

En sentido psicológico son figuras definidas que pueden cumplir con su histórica misión en la crisis. Pero no se detiene sólo en ellos, sino que da forma a la totalidad de la vida nacional, a los de arriba y a los de abajo, a las clases oprimidas y a los explotados. La vida auténtica y viva de la realidad histórica de Scott es el pueblo, de allí la presencia en sus obras de campesinos libres, de siervos, y de parias de la sociedad. Oigamos lo expresado por Lukács (1966):

La fidelidad histórica de Walter Scott está en la plasmación de esta gran necesidad histórica, que se impone a través de la apasionada actuación de los individuos, pero con frecuencia contra su psicología, así como en la fundamentación de esta necesidad en las bases económico-sociales reales de la vida del pueblo. (p.66).

Con relación a las características de la obra de Walter Scott, el reconocido escritor venezolano, Alexis Márquez Rodríguez (1991, p. 21), señala los siguientes elementos:

1.- Una especie de gran telón de fondo, de riguroso carácter histórico, construido a base de episodios ciertamente ocurridos en un pasado más o menos lejanos del presente del novelista. En tales episodios se percibe la presencia de figuras históricas muy conocidas que aparecen con sus propios nombres, y actúan conforme a su tiempo y a sus rasgos psicológicos y en episodios reales de su vida.

2. Sobre ese telón de fondo, el novelista sitúa una anécdota ficticia, es decir inventada por él, con episodios y personajes que no existieron en la realidad. Pero cuyo carácter y significación son tales, que bien pudieron haber existido, pues encajan a la perfección dentro del contexto histórico de fondo y no resultan extraños a los valores y demás elementos morales e ideológicos que forman la atmósfera, por supuesto histórica, que envuelve a los hechos narrados.

3.-Por regla general, las novelas de Scott, y todas las que han seguido su lineamiento, presentan-por lo común-pero necesariamente dentro de la anécdota ficticia-un episodio amoroso-, casi siempre desgraciado al correr de la novela, cuyo desenlace muchas veces puede ser feliz –como en *Ivanhoe*, de Scott, o *Los Novios de Manzini*-, pero de igual modo puede ser trágico como en *Salambó* de Flaubert.

4. La anécdota ficticia constituye el primer plano de la narración, y en ella se enfoca la atención central del novelista y del lector. El contexto histórico real es sólo eso, contexto, telón de fondo. Sin embargo, esto no quiere decir que tal trasfondo histórico sea de importancia secundaria, puesto que en él están los elementos primordiales que configuran la atmósfera moral del relato. De la relación entre los personajes centrales, ficticios y los colaterales, de carácter histórico, derivan algunas de las claves fundamentales de la trama novelesca que explican por ello mismo, muchos de los comportamientos de los personajes, tanto reales como ficticios, así como también las soluciones que se van dando a los conflictos que a lo largo del relato se han ido presentando, hasta culminar con la solución o desenlace final.

Afirma Márquez Rodríguez, que estos rasgos fueron adoptados por todos los novelistas, tanto en Europa como en Hispanoamérica, quienes a partir del esquema primitivo comienzan a introducir algunas modificaciones, especialmente a nivel de contenido. Estos cambios tienen que ver sobre todo con la manera de interpretar la historia de cada novelista, con la exotización del relato, y con un concepto de la historia fundamentado más en la individualidad que en lo colectivo.

Sostiene, que, en su evolución, en la novela histórica se ha ido ficcionalizando o deformando la realidad histórica y se han incorporado otros elementos como el humor, la sátira y lo fantástico, al tiempo que estructuralmente, también se producen modificaciones, entre las cuales señala: la simultaneidad no cronológica de planos, utilizado por Fernando del Paso en **Noticias del Imperio**, el misterio y la reconstrucción imaginaria en **Gringo Viejo** de Carlos Fuente. Lo ficticio y apócrifo junto a lo documental verídico en **Yo el Supremo** de Augusto Roa Bastos.

Todos estos cambios suponen el distanciamiento del modelo instaurado por Walter Scott, en pro de una novela histórica remozada que sin perder de vista las dos condiciones básicas del género: que sea novela y que se fundamente en hechos históricos, permitan que el novelista

Pueda emplear otros procedimientos, que aún sin alterar la esencia definitoria de los hechos históricos, vayan modificando algunos de sus elementos para adecuarlos mejor a la parte ficticia de la novela. Se trataría de una vía muy rica en matices y posibilidades (p.24)

Según Márquez Rodríguez, esta evolución, será inicialmente lenta, acelerándose hacia el siglo XX, alcanzando su evolución más grande en Latinoamericana. Seymour Menton, otro estudioso del tema en su trabajo, **La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992**. (1993), ofrece importantes y valiosas informaciones referidas a la novela histórica tradicional, aun cuando el eje de su texto se encuentra dirigido a demostrar que, en nuestra contemporaneidad, la historia ha sido representada de una manera diferente al modelo instaurado por Walter Scott, tanto en la obra de autores Latinoamericanos como de otras partes de Europa y los

Estados Unidos. A esta nueva forma de representación de lo histórico, Menton, la denomina **Nueva Novela Histórica**.

Con relación al punto que nos ocupa, es decir, la novela histórica tradicional o clásica, este autor en el texto referido (1993, p.p. 35, 36, 37,38), señala que la novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX, y que es inspirada no solo por Walter Scott, sino también por las Crónicas Coloniales y en algunos casos por el teatro del Siglo de Oro. Estas novelas se identifican principalmente con el romanticismo, pero luego en el siglo XX, fueron evolucionando dentro de otras formas estéticas como el modernismo, el criollismo, y el existencialismo. La novela histórica romántica se cultivó hasta finales del siglo XIX, incluso en la primera década del XX. Menton afirma que estas novelas,

Además de divertir a varias generaciones de lectores con sus episodios espeluznantes y la rivalidad entre los protagonistas heroicos y angelicales y sus enemigos diabólicos, la finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la creación de una conciencia nacional, familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del período colonial.(p.36)

Las novelas históricas que surgieron bajo el modernismo, a diferencia de las anteriores, tuvieron como objetivo encontrar alternativas al realismo costumbrista, al naturalismo positivista, al materialismo burgués e inclusive a la turbulencia revolucionaria como en México. Según este autor, el fin de estas novelas fue “*la recreación fidedigna a la vez que embellecida de ciertas épocas del pasado, en plan de escapismo*” (p.37). Mientras que, las que se escriben bajo el predominio del criollismo vuelven a preocuparse por lo nacional, pero con énfasis en lo contemporáneo.

Para Menton, en América Latina entre los años 1949, 1974,1975, o 1979, surge un subgénero de la novela histórica clásica al cual denomina, **Nueva Novela Histórica**, por una diversidad de razones que más adelante se señalarán. Lo

importante en este momento, es destacar la presencia inicial de una novela histórica de corte clásico, de gran auge e importancia en toda Latinoamérica y por ende, en nuestro país.

En cuanto al desarrollo y caracterización de la novela histórica clásica en Venezuela, Alexis Márquez Rodríguez, (1991), señala que la novela histórica es “*constante en el proceso de la narrativa desde sus comienzos hasta el presente*”.(p.8) y que este hecho se evidencia en los períodos de la Conquista y la Colonia, donde la historia ocupa un lugar importante en las Crónicas de Indias, en la **Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela** de José de Oviedo y Baños, en las crónica de Fray Pedro de Aguado y Fray Pedro Simón, así como también en la obra del padre José Gumilla **El Orinoco ilustrado y defendido y Descripción exacta de de la Provincia de Benezuela** de José Luís Cisneros.

A su juicio, durante el siglo XIX, la relación entre lo histórico y lo literario se mantiene, entre otras razones porque en este momento, se produce el establecimiento y fijación de la literatura venezolana. Como ilustración de lo indicado, Márquez Rodríguez, señala la obra de Andrés Bello; se refiere especialmente a dos de sus poemas **Alocución a la poesía** y **A la agricultura de la zona tórrida**, poemas en los cuales exalta la belleza y la historia americana. En la narrativa destaca **Los Mártires** (1842) de Fermín Toro, considerada la primera novela escrita en nuestro país y su narración corta **La viuda de Corinto**, (1837), la obra de Eduardo Blanco **Zárate** (1882) y **Peonía** (1890) de Manuel Vicente Romero García.

Señala el crítico venezolano, que entrado el siglo XX “*La tendencia persiste y se desarrolla aún más*” (p.353). Alude acá, la obra de Lazo Martí, Rufino Blanco Fombona, Alfredo Arvelo Larriva, representantes del modernismo en Venezuela y aficionados a cantar sucesos históricos tanto venezolanos como de otras partes. En la transición del modernismo al vanguardismo, señala poetas como Andrés Eloy Blanco, Antonio Arráiz, Enriqueta Arvelo Larriva, Vicente Gerbasi, Juan Liscano y poetas como Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano, José Tadeo Arreaza Calatrava, Ida Gramcko, Ramón Palomares, Gustavo Pereira entre otros.

Algo similar ocurre en la narrativa del siglo XX, donde la historia muestra su persistencia, **Ídolos Rotos** (1902), **Sangre Patricia** (1902) y **Peregrina** (1922) de Manuel Díaz Rodríguez, los cuentos de José Rafael Pocaterra y muchas de las novelas de Rómulo Gallegos como **Cantaclaro** (1934), **Pobre negro** (1937), **El forastero** (1942), **La brizna de paja en el viento** (1952), **Doña Bárbara** (1929), **Canaima** (1935) y **Sobre la misma tierra** (1943). El interés por este género, manifestado desde los inicios mismos de nuestra literatura, renace con más vigor a partir de la tercera década del siglo XX y a partir de allí, distanciándose de los cánones iniciales, la novela histórica cobra un auge inusitado entre nuestros narradores.

Arturo Uslar Pietri, (**La isla de Robinson, La visita en el tiempo**), Miguel Otero Silva, (**Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad, La piedra que era Cristo**), Francisco Herrera Luque, (**Boves, el Urogallo, La Luna de Fausto, Piar, Caudillo de dos colores**), Manuel Trujillo, (**El gran dispensador**), José Vicente Abreu, (**Se llamaba SN, Las cuatro letras**) José León Tapia(**Por aquí pasó Zamora, Maisanta, El último hombre a caballo, El tigre de Guaitó**), Denzil Romero(**La tragedia del Generalísimo, El Gran Tour, La Señora del Dr.Thorne, La Carujada**), Caupolicán Ovalles(**Yo, Bolívar Rey**), Alberto Rangel (**Gómez, el amo del poder, Junto al lecho del caudillo**), Raúl Agudo Freitas(**El albacea del benemérito**) y Vicente Ibarra (**De la Rotunda a la Calle Larga**), constituyen algunos de los nombre de nuestros escritores, señalados por Alexis Márquez Rodríguez como cultivadores del género en nuestro país.

A estos nombres, en un ensayo titulado **La Historia como tema y como referencia en la literatura** (2006), une los nombres de otros narradores y otras obras de data más reciente como: Ana Teresa Torres con sus novelas **Doña Inés contra el Olvido** (1991), **El Exilio del tiempo** (1992), **Malena de cinco mundos** (1995) y **Los últimos espectadores del acorazado de Potemkin** (2000). Victoria De Stefano con **El Desolvido** (1977), **La noche llama a la noche** (1984), José Santos Urriola con su novela **Tiempo de Honores** (1993) y José León Tapia con **Tierra de Marqueses** (1977), **La música de las Charnelas** (1980) y **La zaga de los Pulidos** (1992).

Alexis Márquez Rodríguez, en los textos reseñados, dice que a mediados del siglo XX tanto en Hispanoamérica como en Venezuela la novela histórica se distancia de los cánones clásicos introducidos por el modelo de Walter Scott, asumiendo otras formas como la ficcionalización de la historia, el remozamiento de las mismas a través de elementos como la individualidad, el humor, la sátira, lo fantástico, lo erótico, los juegos temporales y narrativos, lo apócrifo y lo ficticio.

Para la autora de este trabajo, los elementos señalados por Alexis Márquez Rodríguez conjuntamente con los aportados por Seymour Menton en su texto **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**(1993) y Luz Marina Rivas en **Tres miradas femeninas de la historia venezolana** (2000) en el marco de la potsmodernidad, demarcan las nuevas líneas que habrá de asumir la historia en nuestra narrativa contemporánea.

5.3-La Novela Histórica Contemporánea: La Nueva Novela Histórica, la Novela Intrahistórica

La Nueva Novela Histórica

Esta denominación la otorga el investigador y profesor de Literatura Española y Portuguesa de la Universidad de California, Seymour Menton. El nombre aparece en el texto ya señalado **La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992**, que como se indicó en líneas anteriores, además de informar sobre la novela histórica tradicional se detiene en una serie de disertaciones, que a su juicio dan forma a esta nueva modalidad.

Menton no llega por azar a estas conclusiones, sus ideas emergen de un riguroso y profundo estudio de la novela histórica latinoamericana contemporánea. Como bien lo señala en la introducción del texto, en el afán de mantenerse actualizado en estos trabajos, va descubriendo una serie de semejanzas que distinguían a un grupo de novelas (**El Arpa y la Sombra** (1979) de Alejo Carpentier, **El mar de las lentejas** (1979) de Antonio Benítez Rojo, **La guerra del fin del mundo** (1981) de Mario Vargas Llosa, **Los perros del paraíso** (1983) de Abel Posse

y **Noticias del imperio** (1987) de Fernando del Paso) de las novelas históricas anteriores o clásicas. Señala 1949, 1974, 1975 o 1979, como el año oficial de la **Nueva novela Histórica**, no obstante, la imprecisión, afirma que fue engendrada por Alejo Carpentier.

El reino de este mundo, publicada en 1949, constituye la primera novela de este subgénero y se unen a ella, los títulos señalados y otros de autores, tanto Latinoamericanos como Europeos y Estado Unidenses.

Afirma Menton, (1993, p.p.42, 43, 44, 45,46) que **La Nueva Novela Histórica**, se distingue de la novela histórica clásica o tradicional por seis rasgos que, no necesariamente, deben presentarse en su totalidad en dichas obras.

1.- La subordinación, en distintos grados de la reproducción mimética de cierto período de la historia a la representación de ideas filosóficas como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y lo imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y asombrosos pueden ocurrir.

2.-La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.

3.- La ficcionalización de los personajes a diferencia de los protagonistas ficticios utilizados por Walter Scott.

4.- La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

5.- La intertextualidad. Es decir, las alusiones a otras obras, a menudo explícitas, siendo el extremo de la intertextualidad el Palimpsesto, o la re-escritura de otro texto.

6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. Lo dialógico está vinculado con las diversas interpretaciones de los sucesos, los personajes y la visión de mundo. Lo carnavalesco, proveniente de la teoría desarrollada por Bajtín en sus estudios sobre Rabelais, se refiere a las exageraciones humorísticas, y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación. La parodia forma parte también de lo carnavalesco y conjuntamente con el humor son formas muy utilizadas en la **Nueva Novela**

Histórica. La heteroglosia tiene que ver con la multiplicidad de discursos, es decir, del uso consciente de diversos niveles o tipos de lenguaje.

Además de estos elementos, Menton señala como rasgo adicional, la variedad. En oposición a las novelas históricas clásicas, éstas son más imaginativas, suelen presentar alternancias de tiempo, anacronismos, elementos autobiográficos y detectivescos.

En cuanto al origen de estas novelas, (Nueva Novela Histórica), señala Menton que su florecimiento en los años setenta obedece a una diversidad de causas o motivaciones entre las cuales, la más importante es la aproximación del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Afirma que *“la importancia del quinto centenario se subraya aún más con la novela futurística de Carlos Fuentes, Cristóbal Nonato”* (p.48). Otra razón no menos importante para él, pero de gran valía para la autora de este trabajo, es el cuestionamiento de la historia oficial y en palabras de Menton, *“una mayor conciencia de los lazos históricos compartidos por los países latinoamericanos.”* (p.49).

Señala además que los congresos y todas las celebraciones referidas al Quinto Centenario del Descubrimiento de América, han contribuido al auge de la novela histórica, al cuestionamiento del papel de América Latina en el mundo después de 500 años de contacto Occidental; a su juicio, una interpretación pesimista de estos sucesos y la situación desesperada de América Latina ha suscitado a un subgénero escapista, *“Los autores de la NNH o se están escapando de la realidad o están buscando un rayito de esperanza para sobrevivir”*(p.52). De igual modo se observa una fascinación por la biografía, el redescubrimiento académico de la literatura colonial, de la crónica, vinculados a lo histórico, reflejando el *“cuestionamiento de las fronteras entre los géneros literarios en el período posmoderno.”* (p.55)

Después de transitar por los espacios de América Latina, Menton, se pregunta si en los Estados Unidos, Europa y otras partes del mundo se ha producido un auge de la **Nueva Novela histórica** y señala que sí existe la tendencia a la **Nueva Novela Histórica**, pero con menor intensidad y que además muchas de ellas reflejan la influencia de autores latinoamericanos, especialmente de Borges y García Márquez.

El antecedente europeo es **Orlando** (1928) de Virginia Woolf, lo que le identifica como precursora es el carácter carnavalesco, no obstante, sus epígonos aparecerán en los años sesenta, y en los ochenta constituirán una tendencia. Después de **Orlando**, Menton, señala la obra del norteamericano John Barth **The Sot-weed Factor** (1960), los escritores ingleses Anthony Burgess y Robert Nye, quienes enriquecieron la Nueva Novela Histórica de los años setenta con **Napoleón Symphony** (1974) y **Falstaff** (1976), sin embargo, será con la novela de Umberto Eco **El Nombre de la Rosa** en 1980, cuando florece como un universo recién nacido, abierto a todos los encuentros.

Entre otros autores señalados por Menton se encuentra Terry Eagleton con **Saints and Scholars** y Stephen Marlowe con **The memoirs Christofer Columbus**, una autobiografía, ambas de 1987. Sostiene Menton, que la **Nueva Novela Histórica** en Europa y los Estados Unidos constituye una minoría dentro del gran número de novelas históricas que se han publicado en las dos últimas décadas y que esa variedad es lo que Linda Hutcheon llama “*metaficción historiográfica postmoderna*,” afirma Menton que:

Ella sí comenta una variedad de novelas posmodernas auténticamente históricas que atestiguan la popularidad del subgénero: Doctor Copernicus (1976) y Kepler (1981) de Banville, The Return of Martín Guerre (“La vuelta de Martín Guerre) (1983) de Natalie Z. Davis y The French Lieutenant’s Womans (La mujer del teniente francés) (1969) y A Maggot (Un gusano) (1985) de John Fowles. (p.65)

Posterior a estos señalamientos, Menton se dedica al análisis de una serie de novelas como **La guerra del fin del mundo**, de Mario Vargas Llosa, **Los perros del paraíso** de Abel Posse, **Noticias del imperio** de Fernando del Paso, **El General en su laberinto** de Gabriel García Márquez, **La ceniza del Libertador** de Fernando Cruz Kronfly, **El último rostro** de Álvaro Mutis, **Respiración Artificial** de Ricardo Piglia, **La campaña** de Carlos fuentes y otros textos, los cuales analiza con gran profundidad desde los planteamientos que sobre la **Nueva Novela Histórica** ofrece, demostrando con ello la validez de su propuesta. Propuesta que habrá de ser de gran

ayuda para el análisis de la novela de Laura Antillano, **Las Aguas tenían reflejos de plata**, (2002) objeto de estudio en este apartado de la investigación.

No obstante, se considera oportuno señalar que, aun cuando Menton, no se declara abiertamente postmoderno, ni teoriza sobre la posmodernidad, su posición con relación a la historia se acerca mucho a la postura postmoderna. Esto se observa cuando señala la crisis de la historiografía como una de las causas de su propuesta sobre una nueva novela histórica, al indicar como rasgo de algunos de estos textos la mezcla de géneros, al presentar como rasgos característicos de la nueva composición narrativa histórica, elementos que la crítica postmoderna ha señalado como particulares en sus producciones: el dialogismo Bajtiniano, el carnaval, la heteroglosia, la intertextualidad, la metaficción, la ficcionalización y desmitificación de la historia, en la aceptación de que “ *no hay una sola interpretación verdadera de la historia o de la realidad; en fin que la realidad es inconocible*”(p.68).

Y al admitir en forma tácita una literatura postmoderna que se observa en señalamientos a autores y textos como tales, sin ningún problema. Ejemplo de ello puede ser, lo que dice de la escritora Linda Hutcheon en la nota citada anteriormente, cuando habla de la “metaficción historiográfica postmoderna” y el reconocimiento de textos como posmodernos como sucede con Bajtín.

En fin, para demostrar su teoría acerca de una nueva forma de representar la historia por autores latinoamericanos y entre ellos venezolanos, Menton, se vale de una serie de elementos que en el capítulo anterior ya se habían señalado y descrito como recursos propios de la literatura postmoderna. Por otra parte, para finalizar, es necesario señalar, que Menton tiene una postura frente a lo que es histórico completamente diferente a la mostrada por Alexis Márquez Rodríguez y por Luz Marina Rivas, próxima autora a la que se habrá de referir. Retomando algunas ideas se señalará que para Márquez Rodríguez (1991), la novela histórica debe poseer dos elementos básicos:

Que sea *novela*, es decir ficción, invención del novelista; 2) que se fundamente en *hechos históricos*, y por tanto *no ficticios*, no inventados. Esto a primera vista parece una contradicción. Lo es, y no

lo es. La *Novela Histórica* supone, en efecto, que el novelista trabaje con un material histórico, con hechos reales, veraces, ocurridos en la realidad y con personajes que han sido parte de esos hechos, pero una vez en conocimiento de éstos- resultado de una rigurosa investigación de los mismos-, el novelista va a *trabajarlos*, a *novelizarlos*, a *ficcionalizarlos*. Esta última operación puede hacerse de muchas maneras y convoca al genio del novelista, que es el que ha de resolver los problemas que la misma plantee. (p.24)

A diferencia del crítico venezolano, Menton, denomina novela histórica sólo “aquellas novelas cuya acción se ubica total, o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir un pasado, no experimentado por el autor” (p.32). Justifica y soporta su definición en el concepto de Anderson Imbert de 1951, que dice: “Llamamos “novelas históricas” a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (p.33). En consecuencia, quedan fuera de su clasificación, todas aquellas novelas que, a pesar de su dimensión histórica, abarcan períodos vivenciados por el autor, señala como ejemplos: **La muerte de Artemio Cruz** (1962) de Carlos Fuentes, **Sobre héroes y tumbas** (1962) de Ernesto Sábato, **Conversación en la Catedral** (1969) de Mario Vargas Llosa, **El recurso del método** (1974) de Alejo Carpentier y **La novela de Perón** (1985) de Tomás Eloy Martínez.

Se excluyen también las novelas que versan sobre varias generaciones de la misma familia como **Cien años de soledad** de Gabriel García Márquez y **Los Capelli** de Yolanda Camarano de Sucre, ambas de 1967, y considera de problemática clasificación de Nueva Novela Histórica, aquellos otros textos donde lo histórico se recrea, pero los narradores o personajes están anclados a un pasado o presente reciente, o el personaje del presente se obsesiona por conocer un pasado, relativamente lejano, o los sucesos del presente son tan importantes como los del pasado. Entre los textos que menciona dentro de estas modalidades se encuentra **Solitaria Solidaria** (1990) de Laura Antillano, escritora cuyo texto, **Las aguas tenían reflejos de plata** (2002), se habrá de analizar desde los enfoques de **Nueva Novela Histórica** planteados por Seymour Menton.

Otra investigadora que se ha dedicado a las novelas de corte histórico en nuestra contemporaneidad ha sido, Luz Marina Rivas. Profesora de Idiomas Modernos en la Universidad Central de Venezuela y apasionada estudiosa de la narrativa escrita por mujeres, con las propuestas sobre lo histórico en su obra, **La novela intrahistórica: Tres miradas femeninas de la historia venezolana** (2000), ha proporcionado una nueva forma de abordar la historia, o un subgénero dentro de este tipo de narrativa denominada: Novela intrahistórica. Debido a su importancia, la propuesta de Rivas va a ser referida seguidamente, para luego ser tocada tangencialmente en relación con la novela analizada, **Las aguas tenían reflejos de plata**.

La novela Intrahistórica.

El término como lo señala la escritora, pertenece a Miguel de Unamuno, para quien la intrahistoria está asociada con la historia de hombres y mujeres comunes, cuyas historias no cabrían en la Historia con mayúscula, es decir la historia política. Otras escritoras como Biruté Cipliauskaitė (1998), da Cunha-Giabbi (1994), Bóves Naves (1995) y ella (1997) se lo han apropiado y resemantizado para *“caracterizar a las novelas que re-crean el pasado desde una perspectiva ajena al poder y a los grandes acontecimientos políticos y militares”* (p.39).

Utilizado en la actualidad, generalmente para hablar de las novelas escritas por mujeres, no es privativa de ese género en tanto que autores masculinos también suelen emplearlo, no obstante, Rivas (2000) enfatiza en la idea de que la Novela Intrahistórica,

Aparece, más bien, como una vía para narrar el pasado desde las perspectivas de los marginados del poder, del pueblo, según Unamuno, de los vencidos, los que no han participado en el hacer de la gran Historia, con mayúscula, entendida como la historia de la política, escrita desde el punto de vista del príncipe de Michel de Certeau. (p.40)

La historia anónima, desde abajo, desde la matria, en oposición a la historia oficial; la historia desde lo subalterno, desde el otro, desde aquellos que no tienen voz, constituye la intrahistoria. De allí que Rivas, afirme que:

La intrahistoria, es una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonista a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o habitus y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distintos a los de la historia oficial. (2000 p.58)

A juicio de la escritora, la novela intrahistórica es una forma particular de la novela histórica, caracterizada por el privilegio de las subalternidades y de la historia cotidiana. Llega a esta conclusión después de haber estudiado y analizado las posturas que sobre la historia y la novela histórica ofrecen otros críticos anteriores como Lukács, Alexis Márquez Rodríguez, Menton, David Cowart, Carlos Rama, Linda Hutcheon y Hayden White entre otros. Para Rivas la novela histórica es,

Aquella novela que re-crea el pasado en el interior de la ficción desde la distancia que le confiere una conciencia de la historia, presente en el texto como instancia de evaluación, reorganización, e interpretación de los hechos del pasado, bien sea en el marco de lo público, o de lo privado y que para su construcción se vale el autor indistintamente de la incorporación de géneros discursivos diversos o hasta de hibridaciones genéricas de acuerdo con el material elegido. Esto da pie a distinguir como novelas históricas textos que formalmente pueden ser descritos como testimoniales, epistolares, diarios, biografías y autobiografías, “bildungsroman, etc, que asumen en definitiva la forma de textos de ficción histórica (p.33).

En este sentido se hace necesario reconocer, la amplitud del concepto de novela histórica que ofrece Rivas frente a los demás autores, especialmente el modelo reduccionista de Menton que deja por fuera una gran cantidad de textos importantes, de igual modo se reconoce la coincidencia o similitud en parte de las características

de los textos señaladas por la escritora con las señaladas por Menton en su trabajo como lo intertextual, lo metaficcional, el humor.

Sin embargo, Rivas, amplía también estas características al señalar como rasgos particulares de la intrahistoria formas de las contraliteraturas que constituyen parte de lo popular: fotografías, relatos míticos orales, canciones populares, refranes, *graffitis*, textos publicitarios, publicaciones periódicas, etcétera y las apropiaciones de géneros menores relacionados con la intimidad como los diarios, la epístola, el relato autobiográfico, la confesión íntima y el testimonio.

Otro aspecto importante a destacar es que aun cuando Rivas no teoriza sobre la postmodernidad, da por sentado que esta forma de ver la historia o de mostrar la historia a través de la novela, (la intrahistoria) constituye una manera de representación propia de la postmodernidad; incluso ella afirma que la metaficción, la intertextualidad, lo dialógico y lo carnalesco propuesto por Menton como rasgos característicos de la Nueva Novela Histórica, pueden “*estar presentes en novelas que no sean novelas históricas, puesto que son más bien rasgos de una estética postmoderna.*”(p.234)

De Igual modo afirma que el pensamiento posmoderno ha producido algunas herramientas de análisis interesantes para los textos literarios producidos por mujeres, al tiempo que asume, tácitamente, una postura postmoderna al darle importancia a la pequeña historia, a la historia que surge desde los márgenes, desde lo subalterno y no a la historia oficial; desde esta mirada su escritura cuestiona la historia oficial y se inscribe en una de las propuestas fundamentales de la postmodernidad: El fin de la historia.

Presentado el corpus teórico de su propuesta, Luz Marina Rivas da inicio a la aplicación y desde ella analiza las novelas **Perfume de Gardenia** (1982), **Solitaria solidaria** (1990) y un cuento, **La luna no es pan de horno** (1988) de Laura Antillano. **La casa en llamas** (1989) y **Memorias de una antigua primavera** (1989) de Milagros Mata Gil y **El exilio en el tiempo** (1990), **Doña Inés contra el olvido** (1992) y **Malena de cinco mundos** (1997) de Ana Teresa Torres.

Afirma que hay claros antecedentes de la novela intrahistórica entre las escritoras venezolanas y señala como ejemplo de ello, las obras **El desolvido** (1971) de Victoria De Stefano, **No es tiempo para rosas rojas** (1975) de Antonieta Madrid, **Aquí no ha pasado nada** (1973) de Ángela Zago, **El llanto americano o (crónica de los nosotros)** (1988) de Ana Rosa Angarita y **La última Cena** (1991) de Stefanía Mosca.

De igual modo, al realizar el excelente desmontaje de las obras señaladas desde lo intrahistórico señala que:

Estas novelas buscan contar mediante discursos otros, lo no contado por las visiones monocéntricas oficiales: la historia de las mujeres en su marginación como sujetos históricos, la historia de los subalternos, la historia de lo cotidiano, de las imágenes culturales. (p.256)

Señala, además, que las novelas venezolanas analizadas, no son producciones aisladas en el marco de América latina y del Caribe, sino que *“forman parte de un amplio espectro de novelas que se produce desde finales de los años ochenta a lo largo y a lo ancho del continente y de las islas del Caribe”* (p.257).

5.4. La nueva novela histórica: Las aguas tenían reflejos de plata

La novela histórica contemporánea difiere notablemente de los modelos tradicionales. Una nueva postura, una nueva manera de ficcionalizar la historia se ha impuesto. La novela histórica de finales del siglo XX, en nuestro país no sólo se ha visto remozada, sino que ha disfrutado de un florecimiento particular. A su vez, la crítica, ha ofrecido nuevos enfoques que han permitido acercarnos a estas “nuevas maneras” de contar la historia.

La teoría de Seymour Menton sobre la Nueva Novela Histórica y la propuesta de Luz Marina Rivas sobre la intrahistoria desarrollada con antelación, dan cuenta de ello. En la sección que nos ocupa, serán utilizadas para el abordaje de lo histórico y el reconocimiento de la nueva estética del discurso histórico, en la novela **Las aguas tenían reflejos de plata** (2002) de la reconocida escritora Laura

Antillano, cuya lectura con base en las conceptualizaciones antes señaladas, desarrollaré a continuación.

Las Aguas tenían reflejos de Plata (2002), es el nombre de esta novela donde la historia y la ficción se fusionan para sumergir al lector en un mundo en el cual la aventura, el amor y el ansia de libertad, se convierten en núcleos centrales de la historia de tres generaciones que ha manera de red se entretajan y se extienden en un mar siempre cercano a sus destinos. Once capítulos precedidos de un preámbulo y un epílogo sirven de marco a la historia de Gerardo, la historia de sus padres y la historia apenas esbozada, de su hijo Cristóbal.

A través de diversas técnicas narrativas, a la vez que conocemos la vida de los personajes se nos van develando también acontecimientos de la historia nacional. Comienza la novela en 1770, con un real y dramático suceso que marca a su vez, el inicio de la historia de los padres de Gerardo: la procesión de los flagelantes en Maracaibo, ordenada por el Vicario del lugar, para aplacar la cólera divina que se había manifestado en *“una sequía de meses que había dejado secos a los aljibes y un vapor de fiebre inundaba el aire”* (p.11). Este hecho, la procesión de flagelantes, históricamente comprobado, sirve de detonante a la historia de los padres de Gerardo y del mismo Cristóbal Martín, quien narra esta primera parte de la novela titulada **Tuna de mar**, y que constituye el preámbulo de la obra.

Por la vía de la ficción, Laura Antillano, va a recrear ahora, la piratería como una actividad propia de esa época, creando a su vez un mundo mágico, rico en acciones que emerge con el mismo dinamismo propio de la conversación. Mediante técnicas propias de la oralidad, junto con Gerardo, nos enteramos de que él, es hijo de Ana María, apodada “La Tuna,” una prostituta que trabajaba en el burdel de Diómedes, “La reina del Caribe,” y Juan David Nau, un pirata, hijo a su vez de una panameña y del pirata más temido en ese tiempo: el Olonés.

Bajo el pretexto de la confesión, ante nuestros ojos se recrean las acciones más viles, llevadas a cabo inicialmente por el Olonés y luego por Juan David, como parte del código propio de la piratería. Producto de este código, vemos como Cristóbal Martín pierde su mano izquierda en un enfrentamiento con Juan David,

siendo a su vez condenado a seguirlo, mientras que la Tuna, la madre de Gerardo vestida de hombre, se hace pasar por un pirata y se convierte “*en un personaje temido por la tripulación, lo que impedía que la molestasen demasiado por su “amaneramiento”.*” (p.26).

Rápidamente se nos va trasladando de un lugar a otro, de una situación a otra. Frases como: “*Volvamos a la noche de 1770,*” (p.16). “*hablemos de lo que le contaste a Juan David,*” (p.17). “*Volviendo al Vicario y sus frailes,*” (p.19) entre otras, dan cuenta de las digresiones, propias de la oralidad, en esta parte que finaliza con el asalto al bergantín de Juan David por parte de la escuadra española, quienes desde hacía tiempo lo buscaban. Como consecuencia, la Tuna, que estaba embarazada, da a luz a Gerardo, muere en el parto y Cristóbal Martín huye con el niño, de quien se ocupa hasta que se muere.

A partir del capítulo I, titulado **De cómo el hijo del pirata y la Tuna comienzan a vivir su propio destino. De enamoramiento a primera vista y de inicios como orfebre y Pardo**, hasta el capítulo IX, **De la llegada de extraños al puerto, de un niño que crece y descubre misterios** (p.119), la narración se centra en Gerardo, y la voz o el punto de vista pasa de Cristóbal Martín a un narrador omnisciente, que sabe y conoce todo lo ocurrido. Develada la historia de sus padres, muerto su padre adoptivo vamos a conocer ahora, la historia de Gerardo y junto a ella pasajes de nuestra historia de incalculable valor, trazados con maestría y una gran belleza.

De esta manera, a través de una conversación que sostiene Gerardo con Doña Solange, antigua amiga de Cristóbal Martín, dama extrañamente ilustrada y liberal para la época, casi una madre para él, nos enteramos de las actividades de la Compañía Güipuzcoana, del monopolio económico y de las crueldades que en nombre de la Corona se realizaban, al tiempo que esta dama cuenta su historia.

De igual modo, problemas sociales propios de la época son abordados abiertamente en esta novela. Mediante situaciones específicas se ilustran las injusticias cometidas en nombre de una marcada diferenciación social y racial. Así, Juvencia, una negra libre, servidora de Doña Solange, en su juventud, fue encarcelada

por haberse puesto un manto de punta, prohibido en las mujeres indias, negras y hasta pardas.

Gerardo al igual que su compañero Vicente, a pesar de las habilidades y destrezas en el arte de la orfebrería, no puede ejercer el oficio de maestro, porque es pardo; lo que hace que a los dieciséis años deba trasladarse a Caracas, y con la ayuda de José Manuel Tablante, un joven orfebre como él, pero que ha logrado obtener el título de Don, a través del ayuntamiento, tiempo después logrará instalar un taller llamado “Tablante y Martín orfebres- plateros,” sin embargo la posibilidad de ocupar el cargo de “Maestro Mayor y contraste de platería,” le es negado por esta razón y es otorgado, tras repetidas pruebas e interrogatorios *“a un tal Salvador del Hoyo, quien recién bajaba del barco y había sido enviado por la propia corona española”(p.86)*. Entonces, José Manuel, decide presentarse ante las autoridades y pedir que lo nombren adjunto al recién llegado.

Con la llegada del amor a la vida de Gerardo en los ojos como lagos de Ana María, el matrimonio y la espera del primer hijo, al margen de los avatares propios de estas situaciones, la escritora nos va a mostrar ahora, de forma más abierta, otro aspecto que veladamente, se había señalado en los apartados anteriores: el levantamiento de los esclavos y la difusión de las ideas de la Revolución Francesa, en pro de la libertad, la igualdad y la fraternidad. Los capítulos VI, VII y VIII, dan cuenta de este proceso de cambios.

En un juego dialógico, la verdad histórica se va subordinando a la fantasía novelesca: José Leonardo Chirinos, Francisco de Miranda, Don Pedro Gual y Don José María de España se confunden con los personajes de ficción de la novela, permitiéndonos visualizar de manera cercana y conmovedora el período independentista de Venezuela. La violencia y la persecución de unos días en los cuales se perdía hasta la propia identidad, para poder conservar la libertad, la vida misma. Por eso, Gerardo ahora es Aquiles, y Ana María es Isabel Teresa.

Severas sentencias son dictadas por el Presidente, Regente y Oidores de la audiencia:

Al Reo José María España se le dispone: sea sacado de la cárcel, arrastrado a la cola de una bestia de albarda y conducido a la horca, publicándose por voz de pregonero su delito: que muerto naturalmente en ella por mano de verdugo, le sea cortada la cabeza y descuartizado (p.133).

Ana María y Gerardo, que viven con tristeza esos días, al conversar sobre lo ocurrido, saben que resultará imposible “*devolver el agua al mar*” (p.133). Mientras tanto, “*la vida continúa en medio de sus circunstancias y Cristóbal nace con la misma dimensión de sus sueños y la protección y la ternura de sus padres tan soñadores como él*” (p.134).

Con estas palabras cierra el capítulo X, y con él, la historia de Gerardo, para abrir en breve capítulo, lo que pudiera ser la historia de Cristóbal, el hijo de Gerardo y Ana María. Desde sus ocho años, Cristóbal, asumiendo la narración, nos cuenta que vive en Cumaná, capital de la Provincia de Nueva Andalucía, en la Capitanía General de Venezuela, que su tía, la hermana gemela de Ana María, su madre, tiene una escuela por la vía del río Manzanares y que de regreso, ella le permite caminar por las piedras; actividad que resulta interesante porque el niño percibe en las aguas, reflejos del cielo y le va dando nombres; pero ausculta también, la transfiguración de sus abuelos y de sus tíos en esas aguas, como presagiando su futuro, casi de la misma manera que su padre “mirando el mar, descubrió el color de plata en sus olas.”(p.111). Nos cuenta también que Solange murió y que su mamá le tenía guardado un cofre con un legado donde ella escribió la historia de sus padres y de sus abuelos, para que los conociera cuando se hiciera mayor.

Se cierra el capítulo, aludiendo a las actividades que las personas estimadas del lugar realizan por las tardes: reunirse en el río a fumar y conversar sobre cosas triviales. Con el epílogo termina la novela. Se nos ubica en la mañana del 19 de abril de 1810, cuando en el Cabildo de Caracas, el Capitán Juan Vicente Emparan, es

repudiado públicamente y como señala la escritora “*con su retiro, un largo nuevo proceso de sucesos llenará el nacimiento de la República,*” (p.139) y Gerardo y Ana María, José Manuel y Rosa Ramona, contemplan a sus hijos, Manuel y Cristóbal que en ese momento tiene dieciocho y veinte años.

Al igual que en sus novelas anteriores, **Perfume de Gardenia** (1982) y **Solitaria Solidaria** (1990), Laura Antillano, acude a la Historia como elemento sustentador del relato, adquiriendo unos alcances que, de acuerdo a lo planteado por Seymour Menton en su texto, **La Nueva Novela Histórica de América Latina 1979- 1992**, nos permite catalogarla como tal, es decir como una nueva novela histórica. Como se indicó antes, Menton señala seis características que permiten diferenciar la novela de corte histórico tradicional o clásico, de la historia contemporánea o Nueva novela histórica, agregando además que no es necesario que en una obra aparezcan todas las características.

- 1.- Subordinación en distintos grados de la reproducción mimética de la historia.
- 2.- Distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
- 3.- Ficcionalización de los personajes históricos.
- 4.-La metaficción, o los comentarios del narrador sobre el proceso de la creación.
- 5.- La intertextualidad, de la cual el ejemplo extremo sería el palimpsesto, o la reescritura de otro texto.
- 6.-Los conceptos bajtianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (multiplicidad de discursos, es decir el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje)

En esta novela, con mayor o menor intensidad se observan estas características, siendo las más evidentes las referidas a la ficcionalización de lo histórico con prevalencia de lo intertextual y lo dialógico. En lo que se refiere a **la ficcionalización de la historia** se observa que arbitrariamente, la escritora elige acontecimientos de un período de la historia, en este caso la Independencia, y los recrea. Personajes de la historia patria: Francisco de Miranda, Manuel Gual, Vicente Emparan entre otros, aparecen fabulados en esta novela para dar veracidad a lo

narrado y de igual modo se inscribe en un tiempo que para Menton constituye lo verdaderamente histórico, “*un pasado no experimentado por el autor*” (p32) que en este caso va, de 1770 a 1810.

La intertextualidad constituye el soporte de la obra, en tanto que **Las aguas tenía reflejos de plata**, está construida sobre la re-escritura de otro texto de la misma autora, **Tuna de Mar** (1991), siendo la parte inicial de la novela, un auténtico palimpsesto; no obstante, intertextos menores se observan como las referencias al poeta Villón y Juana de Arco:

Hablemos de Diómedes, regente y señor del lugar, asiduo lector de Francois Villón, un fulano del siglo XV, quien había escrito cosas extrañas, las que finalmente aparentaban ser premoniciones de todo lo que pasaba en La Reina del Caribe. Entre las cosas que añoraría la Tuna, de esa su casa estarían esos poemas de Villón y el relato que solía hacerle Diómedes de la vida de Juana de Arco, con quien ella soñaba una y otra vez imaginándosela en la escena de la quema, pero con su propio rostro, mártir incomprendida para el reconocimiento en la cúspide de la fama. (p.19)

La carta de Manuel Gual a Miranda:

En la Isla de Tridad- Puerto España

Julio 12/ 1799

Amigo mío: yo no escribiría a U. si me fuese posible pasar a verle. ¡Miranda! Si por lo mal que le han pagado a U. los hombres; si por el amor a la lectura y una vida privada como anunciaba de U. un diario, no ha renunciado a estos hermosos climas y a la gloria pura de ser el salvador de su patria, el pueblo americano no desea sino uno: venga U. a serlo, ¡Miranda! Yo no tengo otra pasión que la de ver realizada esta hermosa obra, ni tendré otro honor que ser un subalterno de U... (p.130).

La carta de Don Francisco de Miranda al Ministerio de Guerra, Henry Dundas, de quien es amigo:

Londres, septiembre 13 de 1799 Don Francisco de Miranda presenta sus respetuosos saludos al muy honorable Henry Dundas Tiene el honor de enviarle copias y traducciones de los documentos adjuntos, los cuales recibió hace tres días y como la importancia del asunto es perfectamente obvia, dirá solamente unas pocas palabras respecto a la persona que los escribió...

*Muy respetuosamente
Francisco de Miranda (p.133)*

Otras formas intertextuales, se generan a través de la alusión o referencia a personas o textos importantes, como por ejemplo cuando se alude a las conversaciones que escuchaba Gerardo en la casa de la culta señora, Doña Solange:

En estas extrañas conversaciones había escuchado Gerardo de la suspensión de un profesor que regentaba en la Universidad de Caracas de nombre Baltasar de los Reyes, por haber nombrado en su clase a un filósofo llamado Descartes, y del cual Doña Solange guardaba con especial cuidado un libro entre sus cosas más preciadas, llamado El Discurso del Método. (p.58).

De igual manera, resultan interesantes los nombres de los capítulos, que en su construcción nos recuerdan los títulos de los capítulos de la obra de Miguel de Cervantes, **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha**, así como también las fotografías, alusivas a objetos de la época como calzados, joyas, barcos, armas, monedas, entre otros y la alusión a la estampa de San José pisando al dragón en la mesita de noche del cuarto de Don Cristóbal (p.39).

La heteroglosia se refiere a la diversidad de voces, de estilos del discurso o puntos de vista en una obra literaria. Esto se puede apreciar en la obra que estamos leyendo, en los discursos o voces diferentes que se observan en manuales sobre la orfebrería, y las recetas de cocina:

Juvencia preparaba una receta de báquiro o cochino de monte que era la delicia de todos. La parte del báquiro mejor para el plato es el muslo trasero, limpiaba el muslo (unos 4 kilos de carne) con jugo de limón y luego le hacía unas incisiones en el grueso de la carne con un cuchillo puntiagudo, ahí introducía jamón cortado en trocitos, rayaba cebolla y la mezclaba con ajos machacados sal y panela, con esta mezcla adobaba todo el muslo tratando de que penetrara en todos los cortes hechos, entonces lo dejaba tapado por dos o tres horas en un recipiente de barro, y luego lo metía en el enorme horno de barro de la cocina, Cleobaldo la ayudaba con la leña y el traslado de los enseres, cuando llegaban los muchachos se deleitaban sólo con el olor, y después era servido con vegetales, yuca y plátano asado.(p.60).

La Corona Española había establecido algunas normas con relación al trabajo de orfebres y plateros, el que resultaba muy delicado dado que su materia prima consistía en metales y piedras preciosas. Entre las cosas reglamentadas aparecía que el tiempo de un aprendiz era el de seis años con su maestro, la ley decía también que el maestro debía darle hospedaje, ropa para vestir y al cabo del tiempo establecido el otorgamiento del legajo de herramientas constituía la aprobación definitiva de su pericia en el oficio. (p. 61)

Se observa también en el manuscrito con la lista de bienes elaborada por Don Cristóbal, para ser dejados a Gerardo al morir:

Bienes dejados a la muerte de Cristóbal Martín:

Tres pares de hebillas de plata con peso de 12 onzas a 5 reales.

Una vinagrera de plata con incrustaciones en oro con precio de 4 pesos.

Un espadín de oro con un valor de 5 pesos-

Una Cajita para polvos labrada de plata con un valor de 1 peso.

Una diadema, herencia de su madre, cuyo valor no puede valerse en moneda alguna.

Una bolsa con las herramientas necesarias para la labor de platería (las que fueron otorgadas a raíz de haber trabajado durante seis años para el maestro Jacobo José de la Caridad Vásquez Coronado, Maestro de maestros de quien aprendiera el oficio)

Seis trajes de los cuales Gerardo debe elegir los que querrá conservar para sí y los que tendrá a bien entregar a Cleobaldo o/a alguno que lo requiera.

Y con todo esto: mi bendición porque su vida sea próspera y le dé alegría y reposo.

Firmando:

Su amante padre: Cristóbal Martín. (p41).

El carnaval como recurso literario empleado con maestría, puede identificarse con el juego de disfraces que se presenta en algunas partes de la novela: la Tuna se disfraza de hombre para poder ser pirata. Yeanette, la hermana de Ana María, se hace pasar por ella para ayudar a su hermana y su cuñado a salir de un problema. Ana María y Gerardo cambian de nombre, asumen otra identidad que, a su manera, viene a ser también un disfraz; sólo que aquí el disfraz no tiene un sentido cómico o grotesco. Más bien adquiere una dimensión trágica, en tanto que son las vías que encuentran para solucionar conflictos de alto riesgo, donde incluso la vida está en juego.

Otra manifestación auténtica del carnaval en el discurso narrativo, se observa en el espectáculo que contempla Gerardo cuando llega al Guaira: las fiestas por la coronación de Carlos IV en España, celebrado en nuestro territorio por ser Colonia y por tanto territorio español.

Gerardo caminó por calles cubiertas de banderines, bambalinas y cintas, todo muy colorido y alegre, se apresuró a dejar el equipaje en la posada Venezuela en la cual Doña Solange tenía amistad... Aquello era sencillamente sensacional. Sus ojos no sabían a que poner atención, el desfile, el decorado de las calles, los rostros de la muchachas en la ventana, la guardia oficial vestida de gala, todo resultaba parte de la festividad.....Pasado el incidente les tocó a los estudiantes de la Universidad y el Colegio y Seminario, muy vestidos de gala, en caballos enjaezados, los que fueron aplaudidos por la multitud; tras ellos y también a caballo venían “Las nuevas musas” acompañadas de “Mercurio, y “Fama” y continuando la alegoría griega les seguía un carro alado por caballos que representaba al Parnaso y podía distinguirse el caballo Pegaso, Apolo y Minerva.(p.66).

Lo metaficcional, apenas si aparece esbozado en un comentario sobre el amor y su expresión en la literatura, a propósito del encuentro de Gerardo con Ana

María. Pero, evidentemente, no ocupa un lugar importante en esta novela. El texto en cuestión dice así: *“De manera que este encuentro de enamorados se selló como todos los enamoramientos convencionales desde que el mundo es mundo y la literatura intenta ser más que eso”* (p.76).

En líneas generales, por las características del texto como se señaló antes, esta novela de Laura Antillano se adscribe al modelo de Seymour Menton, pudiéndose identificar como una auténtica **Nueva Novela Histórica**, no obstante desde otra lectura, la que nos ofrece Luz Marina Rivas, la novela se puede considerar como **intrahistórica**. Porque tal como ella lo indica se cuenta la historia desde la subalternidad, representada inicialmente por la Tuna que es una prostituta y el Olonés, un pirata, y luego desde la mirada de las minorías (Cristóbal Martín, Doña Solange, Juvencia, Gerardo, Cristóbal el hijo de Gerardo y Ana María).

Aun cuando la historia se nutre de retazos de acciones ocurridas en nuestra historia patria (la procesión de los flagelantes en Maracaibo, la piratería, la independencia), no es la historia oficial lo que aquí interesa, lo que cuenta acá, es la historia vista desde la perspectiva de los marginados, la historia con h minúscula. El texto recrea la historia, pero la ficcionaliza.

Sin embargo, quien la escribe posee una conciencia histórica. Por otra parte, en la construcción de esta ficción, la escritora, acude a los recursos que Luz Marina Rivas en su trabajo denomina Contraliteratura, entre ellos tenemos la oralidad, las fotografías, las recetas de cocina los géneros menores como las cartas y la confesión, que se corresponden en este caso con lo que Menton denomina heteroglosia, intertextualidad y carnaval, y cuyas ilustraciones se consideran pertinentes también para este enfoque. Al tiempo que, como se señalara en su momento, Rivas, considera a estos tres últimos rasgos como característicos del discurso postmoderno. De igual modo, si acercamos el texto a las propuestas que sobre novela histórica nos ofrece Alexis Márquez Rodríguez, la novela se nos abre a otra interpretación.

Al realizar el análisis hermenéutico de la novela, no sólo pudimos precisar cada uno de los elementos que conforman internamente la estructura de la obra, sino que, al interpretar la obra, cumpliendo con lo que Ricoeur llama el “arco

hermenéutico”, encontramos que el mundo representado en la novela de Laura Antillano, es un mundo ajustado a los nuevos paradigmas estéticos implementados por la posmodernidad. En este caso el referido al fin de la historia.

Las Aguas tenían reflejos de Plata, se inscribe dentro de los discursos propios de la postmodernidad. En esta obra, bajo la modalidad de Nueva Novela histórica o Novela Intrahistórica, acudiendo en su construcción a los elementos propios de dicho discurso, señalados en el capítulo III y representados específicamente por el carnaval, resultan expresados por la ambivalencia de los personajes, a través del juego con el doble mediante los cambios de identidad, de sexo, de traje, la transformación, del folklore tradicional antiguo o medieval, representado en las fiestas por la Coronación de Carlos V.

La intertextualidad, que de acuerdo a la categoría de Gérard Genette, se representa por la vía transtextual, ya que el texto se relaciona con otros, tanto en forma manifiesta como ocurre con, **Tuna de Mar**, de la misma autora, y la alusión a autores y obras dentro de la novela y de forma secreta, a través de la relación tácita con otros textos como los de Cervantes, resultaría explícito al señalar esta luz de la intertextualidad presente en el texto.

Dentro de las relaciones Transtextuales se observa la presencia de Paratextos, Metatextos e Intertextualidad. El Paratexto está representado por los títulos alusivos a los utilizados por Cervantes en **El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha** y las ilustraciones que acompañan el cierre de cada capítulo, así como también la referencia al poeta Villon, Juana de Arco y Descartes. El Metatexto se encuentra en la relación que tiene la obra con los textos cervantinos sin siquiera nombrarlos, y la Intertextualidad por la presencia efectiva de un texto en otro. En este caso representada plenamente por la presencia de **Tuna de mar** en la novela.

Otro rasgo distintivo de la obra postmoderna que se observa en la novela de Antillano, es el disfrute en oposición a la austeridad característica de las obras de la Modernidad. La historia en esta novela, nos es contada de manera sencilla y amena, haciendo agradable su lectura tanto a jóvenes como adultos. No obstante, por la diversidad de recursos utilizados en su elaboración, como señala Jaime Rodríguez

Ortíz (2000) se requiere de un lector participativo, con nuevas competencias capaz de crear sus propias reglas de interpretación.

Este tipo de lector es de suma importancia en la estética posmoderna, ya que las nuevas formas narrativas no solo por sus nuevos formatos, digitales o simulación de ellos, sino también por su construcción interna basada muchas veces en la intertextualidad, la fragmentariedad, la brevedad como sucede con los microrrelatos, requieren de un lector avizorado, altamente participativo que “reconstruya” la historia y genere sus propios trayectos de lectura.

Alejandro Gamero (2013) en un artículo titulado “Lectura en la era digital: la literatura Ergódica”, afirma que la nueva manera como nos acercamos a los libros y a la palabra escrita representa uno de los muchos cambios que ha traído la tecnología, y que estos cambios son tal vez mayores que los establecidos por la invención de la imprenta en el siglo XV. Esto ha propiciado una diversidad de posturas. Para algunos este tipo de lectura es perniciosa, ya que afecta nuestro cerebro y hace que perdamos la concentración, para otros este tipo de textos es favorable y se vincula con el lector activo, propuesto por Umberto Eco en su ensayo **Opera abierta** en 1962. El cibertexto y el hipertexto tienen mucho que ver con este nuevo tipo de lector, no obstante, también se puede encontrar en textos de formatos tradicionales. Estos libros que requieren de una participación activa del lector han recibido el nombre de Literatura Ergódica. Al respecto Gamero (2013) señala lo siguiente:

En 1997 Espen Aarseth desarrolló este concepto en un ensayo titulado **Cibertextos: perspectivas sobre la literatura Ergódica**. El término deriva de las palabras griegas *ergon* y *hodos* que significan respectivamente >>trabajo>> y >>camino>>. La definición de literatura ergódica es casi tan compleja o más que la propia literatura ergódica. En ella el lector tiene una participación tan activa que prácticamente se construye un texto y un lector distinto en cada proceso de lectura. (Párrafo 4)

Este concepto resulta de gran utilidad, para la comprensión y valoración del lector en las novelas y microrrelatos que analizaremos en este trabajo, ya que todos los textos analizados, requieren de la participación activa del lector, independientemente de que estén elaborados en formatos tradicionales como **Las aguas tenían reflejos**

de Plata, El Rey de las Ratas, El huésped indeseable, Malena de cinco mundos, o circulen de manera digital en la red como los textos seleccionados de Armando José Sequera: **Reductia, Un simple ocho y Opus**.

5.5. La narrativa metaficcional:

Otra forma narrativa, considerada de gran interés tanto para los críticos como para los creadores en la actualidad es la Metaficción. Linda Hutcheon, citada por Gaspar (1991) define la Metaficción como *“aquella que constituye su propio comentario crítico sobre su estatuto como ficción y su lenguaje, e inclusive sobre su proceso de producción y recepción.”* (p.8). Representa a su juicio, la forma más característica de la literatura postmoderna. No obstante, la Metaficción, es un recurso de antigua data.

Sus orígenes se encuentran en obras como **La Odisea, Las Ranas, Las Mil y una noches, El Decameron, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Tristram Shandy, Tom Jones y Jacques le fataliste** en el siglo XVIII. Durante el siglo XIX, sufre un declive debido a los cambios sociales que se están produciendo y a la aparición del Realismo como forma literaria, que hace imperativo nombrar la realidad tal como se la percibe o se la ve. Como señala la crítica venezolana Carmen Bustillo en el texto **La aventura metaficcional** (1997), *“surge con renovados bríos en el XX, haciéndose eco de los vientos de crisis que marcan los comienzos de la contemporaneidad”* (p.10).

Para esta escritora, la Metaficción, se corresponde con narcisismo narrativo, autoconciencia, autorrepresentación o autorreflexividad y la define como *“la ficción que habla de sí misma, en el mismo sentido que da Jakobson al metalenguaje. La ficción que sistemáticamente se centra en su propia categoría de artificio para replantear la problemática relación entre ficción y realidad”* (p.11). Para ella, las fuentes más antiguas de la Metaficción se encuentran en el mito de Narciso y sirve de base para nociones tales como reflejo, espejo y el valor de la apariencia y la

construcción del sujeto y su capacidad para diferenciarse del mundo objetual y de nombrarlo como alteridad. Para Bustillo, el narcisismo significa:

Una crisis del sentido de la realidad pues la pérdida del objeto de amor arrastra consigo la pérdida de toda la realidad exterior, y porque en su esencia más profunda reposa el cuestionamiento sobre la confiabilidad de la percepción de lo visible. (p.14).

En **La Aventura Metaficcional** (1998), Bustillo presenta un denso estudio sobre la metaficción. Sustenta su proposición en el análisis de la obra de cinco autores latinoamericanos: Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Felisberto Hernández, Álvaro Mutis y Alfredo Brice Echenique, proporcionando, a su vez, propuestas teóricas sobre el tema en cuestión. Entre las diversas formas de presentarse la metaficción que distingue Bustillo, en este texto, tenemos:

1.- La representación de un creador que utiliza el territorio de la ficción para discutir su proyecto estético ideológico. Un autor ficcionalizado comparte con sus posibles lectores la aventura de leer lo que éstos están leyendo, o comenta con sus interlocutores la inserción de tal escritura dentro del contexto de producción, recepción del género, exigiendo una competencia lectora cómplice. (p.150).

2.- El narcisismo como recurso de construcción, la invención autorreflexiva y como producto la figura del doble. No se trata de un personaje que vuelve, una y otra vez, sobre su propia imagen, sino del juego especular que se establece en el diálogo de un narrador lúdicamente auto consciente, que tras ofrecer la ficcionalización de una figura familiar para el lector, hace que de ella misma proliferen otras caras, otras posibilidades.

Los personajes narcisistas, al igual que los autores que los diseñan desde sus propias dinámicas especulares y al igual que los textos que los acogen en su autoconciencia de ficciones-necesitan-al contrario del solipsismo que se les podría imputar del otro donde verse y con quien dialogar para poder existir. De allí la necesidad de autorrepresentarse. (p.164).

3.- Las formas refractadas: la mise en abyme. Bustillo dice que fue elaborada teóricamente por Lucien Dällenbach en un estudio de 1977: *La récit Spéculaire*, sobre la obra **Los Falsos Monederos (1927)** de Gide, cuyo tema es un personaje escritor, escribiendo una novela que se llama **Los falsos monederos** sobre un personaje escribiendo...Dice, además, que el término viene de la heráldica y se refiere a:

Cierto tipo de diseño en el que se ofrece la reproducción de la totalidad del escudo en el interior- en uno de sus cuadrantes-, reproducción en miniatura de sí mismo que a su vez se reproduce en el interior del segundo y así *ad infinitum* (p.165).

A través del análisis de varios textos como **La vida Breve** (1952) de Onetti, **Ojo de pez** (1990) de Antonieta Madrid, **El obsceno pájaro de la noche** (1981) de José Donoso, Carmen Bustillo presenta diversas estrategias para representar las duplicaciones de la historia dentro de la historia, no obstante la escritora afirma que eso es lo que menos importa “ *el sentido y su transcendencia se hallará probablemente en refracciones entretajadas, en medio de redes de significación que desafían la competencia del lector*” (p.173) .

4.- Los juegos referenciales: aluden fundamentalmente, al análisis de la parodia y sus relaciones con la auto-conciencia narrativa. Señala Bustillo que aun cuando parodia y auto-reflexividad no son sinónimos, un número importante de textos de la narrativa contemporánea participa de ambos fenómenos y recrean o caricaturizan y exaltan otros discursos, pero sobre todo en la autoconciencia de una resignificación productiva.

5.- El lector espejo. Asociado con la participación de lector en la historia que se cuenta, se refiere a la ambigüedad que se produce en los roles prefijados por convención donde el autor es diferente al narrador, es diferente al personaje, y es diferente al receptor poniendo, justamente en duda “*los fundamentos del acuerdo ficcional entre obra y lector*” (p.184) Como señala Bustillo:

El lector se hace espejo de lo narrado, se adentra en la acción y se convierte-alternada o simultáneamente- en personaje, narrador y narratario: toma conciencia de su carácter ficticio, a la vez que incorpora la imaginería ficticia a las dimensiones de la realidad. (p.186).

6.- Imaginarios en dialogo: se refiere Bustillo en este apartado, *a las imágenes que conforman el imaginario finisecular de Occidente en esa dinámica refractaria de lo cultural y lo estético, del pensamiento y la representación ficcional, para referir las formas nuevas de representación de lo real en nuestros días, donde los patrones o modelos establecidos por la modernidad se han derrumbado y en oposición, sobre la base de un nuevo pensamiento (Postmoderno), otras formas de representación se han impuesto. Estamos frente a una crisis de la representación y en este sentido el narcisismo, la autorreflexividad, el caos, son las imágenes por excelencia de la crisis de la representación, ellos son los portadores de una decadencia que ya no puede hablar sino de sí misma. En este sentido como afirma Bustillo, “la metaficción responde a una autorrepresentación metafórica de la postmodernidad.” (p.193).*

La Metaficción no se traduce pues, en una simple moda: surge como la expresión de una crisis epocal que nos compete a todos y que, en el caso de Latinoamérica, aún dentro de su situación imprecisa, no ha completado la modernidad. Por lo tanto, según algunos, no puede ser postmoderna, o en su defecto deviene antipostmoderna, para otros. Conformado el imaginario que, en palabras de Bustillo, “*nos define ante nosotros mismos y ante el resto de Occidente*” (p.200).

En otra obra titulada **El ente de papel** (1992), esta misma autora nos presenta una indagación con relación a la configuración de los personajes como “*portadores de significación de los universos ficticios en esa línea que va del autor y su referente al texto y de allí al lector, cuya recepción siempre implica un proceso de resemantización*” (p.19). A su juicio, tres categorías constituyen una tipología no restrictiva, de las formas de representación de los personajes, en momentos en los cuales se produce un distanciamiento de los modelos de la novela clásica, donde los personajes eran diseñados desde una posición en la cual, el mundo como referente, es proclive a su reproducción mimética. A diferencia de eso, los personajes de la

novelística de hoy, devienen en un reflejo “*del desencuentro y la insatisfacción con el entorno; del afán de cambio; de las dificultades internas; del fracaso como constante*” (p.35). Estas tres formas de mostrar los personajes que la narrativa contemporánea suele presentar son: la arbitrariedad, la ambigüedad, el narcisismo.

1.- **La arbitrariedad:** se corresponde con la tendencia actual de los escritores de presentar en sus novelas personajes contrarios a aquellos que responden a la idea de persona. Es decir que sus actantes sean verosímiles de acuerdo a ciertas normas de la realidad. Estos personajes al igual que el mundo representado por los escritores contemporáneos en palabras de Bustillo, “*no son más que **constructos** sobre la realidad*”. (p.194). Entre los diversos matices que conforman esta categoría, Bustillo señala la presencia de personajes que incorporados o no a la voz narrativa:

Signarán desde su arbitrariedad, la arbitrariedad del funcionamiento de otros elementos en su interrelación: tiempos históricos superpuestos, espacios geográficos deformados o des-referencializados, voces narrativas que mezclan perspectivas, saltan encarnándose en una u otra figura confundiéndolas o enfatizando su ambigüedad o incorporan inopinadamente una voz autoral que reclama derechos sobre sus criaturas. (p.191).

Señala, además, que los personajes de la novela de hoy, “*no tienen ya rasgos físicos, carecen de antecedentes y ofrecen un futuro incierto, transitan a placer espacios y tiempos distantes. La única coherencia que ostentan es con la autorreferencialidad del mundo.*” (p.191). En el caso de la producción literaria latinoamericana apunta que esos matices de arbitrariedad vienen dados, generalmente, por la construcción de personajes muertos/ vivos, reales/imaginarios, los seres monstruo/lenguaje, los grotescos, los carnavalizados, los fantásticos, los inasibles, los evanescentes, los hiperbólicos. “*Todos estos personajes conforman una galería de seres que afirman su categoría ficcional a través de la obliteración o la transgresión de las normas que lo prefiguran.*” (p.2001).

2.- **El Narcisismo:** configura una categoría con frecuencia unida a la arbitrariedad, pero independiente. Afirma la autora que se refiere a la invención de

personajes que se asumen como inventados desde el propio tejido de la ficción y que se relaciona con recursos propios de la Metaficción. En este caso se refiere a:

La ficción dentro de la ficción o *mise en abyme*, el desdoblamiento del texto en su propio comentario crítico o en las claves de su desciframiento, la explicitación de los procesos de edificación de los mundos representados, la invención de unos personajes por otros al interior de la historia, el narcisismo como determinante neurótico de la caracterización de esos mismos personajes. (p.202).

Como indica la escritora estos personajes no solo responden a una construcción metaficcional, sino que parten de una urdimbre esencialmente arbitraria, o como bien lo señala Nelson Suárez en su texto, **Las imágenes reflejadas: un estudio de la novela “Entre el Oro y la Carne” de José Napoleón Oropeza** (1996):

Los personajes de las novelas narcisistas son “autorreferenciales, “es decir rompen con la “ilusión referencial” de la que habla Barthes. Los personajes ficticios ya no son <representaciones> de personas o caracteres reales son constructos emanados en la incertidumbre de la prosa metaficcional. (p.21).

3.- **La ambigüedad:** se produce cuando en la obra como producto de su condición metaficcional y arbitraria, los personajes, se alejan de las figuras hechas o verosímiles y se facilita la incorporación del lector como constructor del texto, y de los personajes como conductor de la anécdota. Se trata, como dice Bustillo, de “*la participación activa de lector en la práctica del significante que ofrece el texto como reto, sin que con ello se contamine necesariamente el mundo ficticio con elementos extratextuales.* “(p.212).

Acota la autora, además, que la arbitrariedad y la autorreflexividad resultan determinantes en la configuración de personajes posibles, y que tanto la arbitrariedad como la reflexividad conllevan a una ambigüedad que como principio que la sustenta, genera incertidumbre. Propone como ejemplos las muñecas de **Las Hortensias**, el juego entre Narciso Espejo y Juan Ruíz como escritores del cuaderno apócrifo, en **El**

falso cuaderno de Narciso Espejo, la complicidad al leer **¿Quién mató a Palomino Molero?** textos analizados por la autora, para dar cuenta de la ambigüedad de los personajes en obras donde lo que se intenta es crear reglas nuevas de verosimilitud en un campo de complicidad entre texto y lector. *“campo en el que todas las arbitrariedades devienen coherentes y en el que la reflexividad metaficcional las refuerza como propuesta consciente que defiende los derechos de su peculiar espacio”* (p.221).

América latina ha visto un sostenido desarrollo de este tipo de narraciones en autores como Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Jorge Luís Borges, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso, Manuel Puig, Carlos Fuentes entre otros. En nuestro país, la Metaficción tiene sus antecedentes en cuatro textos fundamentales: **Ifigenia** (1924) y **Memorias de mamá Blanca** (1929) de Teresa de la Parra, **Cuento ficticio** (1927) de Julio Garmendia y **Cubagua** (1931) de Enrique Bernardo Nuñez.

Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba, supone la ruptura del patrón literario de la época demarcada por el realismo, cuyo emblema habrá de constituirlo la figura del insigne escritor, Rómulo Gallegos, cuyas preclaras obras se adscriben al proyecto realista de marcado sentido de redención social, en boga para la época. Esta novela, de tono femenino y banal en apariencia, que cuenta las penurias de una señorita rica venida a menos, intrascendente para los críticos de la época, adquiere su real sentido, como señala Suárez *“en las pretensiones literarias de su diario escribir.”* (p.27).

En *Ifigenia* se nos presenta una obra con acotaciones metaficcionales- un metatexto-desgraciadamente en su época, los lectores sólo se quedaron en la búsqueda de la referencialidad de personajes y acciones narradas; otros más cultos en la lectura del sacrificio simbólico de María Eugenia y posteriormente se ha ido leyendo la novela como uno de los precursores de la contemporaneidad narrativa, de la literatura narcisista. (Nelson Suárez.1996, p.28).

Lo que fue simple pretensión en **Ifigenia**, se convierte en clara conciencia del poder de la escritura, en la magistral novela, **Memorias de Mamá Blanca**. Texto de evocación y nostalgia, de la recuperación de la infancia a través de la escritura, esta novela mediante el fingimiento ficcional, el manuscrito como pretexto de la escritura, la historia dentro de la historia se convierte en auténtico modelo metafictional. Ambos textos, más allá de lo metafictional, suponen para su época el cuestionamiento de valores y cambios de tipo social y político que se estaban gestando en nuestro país, al tiempo que demarcaron las sendas y caminos para un nuevo espacio narrativo en nuestras letras.

Una obra de igual o mayor envergadura, que ha sido considerada por la crítica como una de las muestras más representativas de los inicios de la Metaficción en Venezuela es el **Cuento Ficticio** (1927) de Julio Garmendia. Auténtica defensa de la literatura ficcional, ataque irónico de la literatura realista, texto metafictional inicial de nuestra narrativa breve, al igual que **Ifigenia**, no encontró lectores capaces de comprender la naturaleza y magnitud de la obra en su tiempo, ya que, como sostiene Suárez, (1996) *“El lector venezolano de esa época buscaba en cuentos y novelas las recodificaciones de sus circunstancias sociales, económicas y políticas”* (p.30).

Posterior a estos textos, aparece **Cubagua**, del grande entre los grandes escritores venezolanos, Enrique Bernardo Núñez. Con su carga de ensoñación y magia, pero también de historia y desencuentros, constituye uno de los textos precursores de la metaficción en nuestro país. Escrita en el año 1929, publicada en 1931, no corrió mejor suerte que los textos anteriores. No obstante, quedaría para la posteridad reivindicar una obra que por su calidad e importancia ha sido considerada como clave en el desarrollo de nuestra narrativa.

La novela **Cubagua** supone el giro novedoso hacia la construcción de una nueva forma de narrar en la cual, sin desdeñar lo histórico, la ficción se abre a plenitud para configurar un texto colmado de realismo y fantasía al mismo tiempo. Un mundo mágico, cargado de ensueños y resonancias de épocas lejanas, se abre a los ojos del lector, desde sus primeros párrafos, creando incertidumbres con relación a la historia que se cuenta y a sus personajes. ¿Cuántas historias realmente existen en

la novela? ¿Es la historia de la isla, de Leiziaga o de Fray Dionisio o de Lampugnano? ¿Son todas acaso? La novela en su urdimbre, teje y desteje su historia como una tela de araña. Los personajes transitan las páginas desde tiempos distintos y sus voces se confunden, se cruzan, se interpolan.

El sol hostiga. Los valles, los cardones, las palmeras se cubren de un vapor cálido. Sobre la ciudad pasan las horas de bochorno lento, agobiadoras. Ahí sentado frente a él hay un hombre pálido que sonríe plácidamente. ¿Lampugnano? ¿Es Lampugnano? Y era el mismo. La barba del intruso es rubia y la suya negra. – Te ruego te apartes de mí. Somos uno mismo, realmente no tengo necesidad de verte. (p.113).

Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto. Leiziaga le ofreció un cigarrillo y acercó su vaso. Por cierto –continuó en tono más familiar que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay sin embargo una cosa que olvidan: el secreto de la tierra. Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plan de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálize, Ocampo, Cedeño. (p.40).

Confusas y borrosas resultan también para el lector desprevenido, estas páginas llenas de sugerencias y de ambigüedades. Para el otro, el más avizorado, sabe que todo es producto de la metaficción. Esta técnica narrativa que, siendo tan antigua, es tan nueva y sorprendente al mismo tiempo. Gracias a ella, la magia se hace presente y de la pluma del escritor, surgen historias sobre historias que se hacen y deshacen sobre ellas mismas; personajes muertos que transitan y se confunden en el mundo de los vivos, tiempos que se cruzan y se alternan como redes, en ese gran acto metaficcional que atraviesa la novela, donde el mise en abyme y la ambigüedad coquetean, socarronamente, frente a los ojos del lector.

Como otra gran muestra magistral de la metaficción venezolana de mediados del siglo XX, sumamos otro espejo: **El falso Cuaderno de Narciso Espejo** (1952) de Guillermo Meneses, elogiada por la crítica por la novedad de su técnica y su distanciamiento con formas anteriores de contar. Supone no solo la plenitud del

escritor, sino también de gran albor de la madurez de nuestra narrativa. Antinovela, novela especular, **El falso cuaderno de Narciso Espejo**, constituye una obra paradigmática de la Metaficción en nuestro país, que preanuncia que ya nuestra novelística no será la misma desde el punto de vista formal.

Carmen Bustillo (1998), señala que esta novela en cuanto a personaje narcisista se refiere es un ejemplo ideal porque cumple con tres elementos fundamentales: *“el narcisismo como recurso de construcción, la invención autorreflexiva y, como producto, la figura del doble.”* (p.161). Aunados a estos elementos, Meneses conjuga, magistralmente, otros recursos metaficcionales tales como la novela dentro de la novela, las memorias falsas, la ambigüedad de la autoría, el juego especular con los personajes, con lo cual hace de esta novela, un texto emblemático, no sólo de la narrativa metaficcional, sino también de una nueva dirección en la narrativa venezolana, el auténtico instante del juego especular, el espejo contra el espejo.

Posterior al trabajo de Meneses, la metaficción ha sido retomada con vigor en la obra de otros escritores, ya como recurso, ya como centro estructural de la composición. Un paradigma lo constituye la novela **Piedra de mar** (1968) de Francisco Massiani, quien utiliza la metaficción como un recurso en la construcción de esta obra, en la cual el tema de la adolescencia y sus conflictos conforman el soporte de la narración.

Como ilustración de la Metaficción utilizada como elemento estructurador del relato, podemos señalar, además, dos excelentes trabajos de finales del siglo XX: **Entre el oro y la carne** (1990) de José Napoleón Oropeza, y la novela objeto de estudio en este apartado **El Rey de las Ratas** (1994) de Ednodio Quintero. De igual modo se considera necesario acotar que la Metaficción se ha convertido en uno de los recursos escriturales más representativos de la narrativa venezolana de finales del siglo XX, y comienzos del siglo XXI, utilizado tanto en cuentos como en novelas. En el marco de la postmodernidad, la Metaficción ha significado una forma expedita de mostrar la crisis de representación de la modernidad, por una parte, y, por otra parte, el desencuentro entre el hombre y la realidad.

El Rey de las Ratas, novela ganadora del premio Miguel Otero Silva en 1994, constituye una muestra magistral de la narrativa metaficcional de los últimos tiempos escrita en nuestro país. Su autor, el ingeniero forestal, profesor y reconocido escritor, Ednodio Quintero, además del significativo premio, ha recibido de la escasa crítica del texto, elogiosos comentarios donde se le vincula con Jonathan Swift y se le señala como continuador de los tradicionales bestiarios.

La novela narra la historia de un monarca de un reino de ratas, quien después de haber pasado por una serie de complots y vicisitudes, tras el incendio de la biblioteca del palacio, por confusión, lo dan por muerto. Él, aprovechando la situación, por decisión propia y arbitraria decide concluir su reinado. Huye y se hace ermitaño.

En su exilio voluntario, después de pasar por varias enfermedades y una fuerte depresión que casi lo lleva al suicidio, conoce por azar, a una rata pintor que se había extraviado en la cordillera, con quien después compartirá su choza. Esta rata pintor, decide pintar la vida de su admirado rey, sin saber que la rata dueña de la choza donde se hospeda es el mismísimo rey, y a su vez lo provee de lo necesario para que él, el rey de las ratas, escriba sus memorias; manuscritos a través de los cuales, nosotros los lectores, conocemos la turbulenta vida de esta rata rey, y su oprimido pueblo de ratones.

Tres cuadernos constituyen los manuscritos donde el rey de las ratas ofrece sus memorias. A través de estos cuadernos, de manera disgregada, conocemos su vida como monarca, al tiempo que se va conociendo también su presente de exiliado, la condición precaria de su vida y de su salud. Días y semanas transcurren entre una escritura y otra. La escritura es interrumpida por ataques de tos, de fiebre, de malestar, hasta que la muerte lo sorprende dormido, y con el hocico hundido entre los cuadernos, sueña que se convierte en murciélago.

Estos cuadernos, a su vez, vienen precedidos por una nota del editor, quien pone en duda la autoría de los manuscritos. Señala el editor que el manuscrito fue encontrado en el morral de J.H Martin, el pintor admirador del rey, quien murió sepultado en un alud de nieve, pero que el autor afirmaba ser el desaparecido

monarca. No pone en duda la capacidad de la rata pintor para impostar el relato y señala que incluso pudo haberse suicidado. Dice, además, que él decidió publicarla como obra de ficción, que suprimió y corrigió algunos párrafos, que decidió dividir el material en capítulos breves y que fue él quien le dio el título a la obra.

Estructuralmente, toda la novela se sostiene en la metaficción, desde la advertencia del editor, la configuración del texto en cuadernos, los personajes, hasta los comentarios que sobre el arte de escribir se encuentran diseminados en la obra, nos revelan la importancia de este recurso en la conformación de la novela. Es como si en este texto, Ednodio Quintero, hubiese querido llevar a su más alto nivel lo metafictional. Como si este elemento se reduplicara dentro de la novela, se enroscara como una gran espiral.

Desde la propuesta de análisis que plantea Carmen Bustillo para la novela metafictional señalada al comienzo de este apartado, la novela analizada coincide con varias de las formas presentadas por ella. En primera instancia nos encontramos con un autor ficcionalizado (en este caso pudiera ser el editor, o la rata pintor o el rey de las ratas) que comparte con sus lectores la aventura de leer lo que éstos están leyendo y comenta con sus interlocutores la inserción de tal escritura en el contexto de producción, exigiendo competencia del lector. Inicialmente se observa en el comentario de la nota del editor, cuando explica su postura con relación al origen del manuscrito y todas las modificaciones que introduce al material, cerrando con la siguiente frase *“Luego de barajar más de una docena posible de títulos, me decidí por uno bastante obvio. Los lectores juzgarán.” (p.11).*

En los cuadernos propiamente dichos, con frecuencia se observan situaciones similares, pero en este caso, es el rey de las ratas quien introduce los comentarios. En el cuaderno uno, abundan los pasajes donde el rey de las ratas muestra su postura inicial frente al acto de escribir. Acto que se hace inmediato, tanto para él como escritor como para los lectores.

No deja de resultarme extraño, en consecuencia, el arrebato senil que me ha impulsado a procurarme tinta, pluma y papel para dar forma a este manuscrito acerca del cual no abrigo ninguna esperanza, y cuyo

destino, a falta de un ilusorio lector, tendré que confiar al fuego. (p.24).

Releo el párrafo anterior y me doy cuenta de que he incurrido en una digresión. Pero no voy a ensuciar este manuscrito con borrones y tachaduras. Sería malgastar tinta, que no es mucha la que me queda para completar mi relación. (p.34).

Ah, ya caigo, estaba escribiendo y me quedé dormido con la pluma apretada entre mi garra. La tinta se reseca. ¿Hasta dónde llegué con la historieta de las doncellas? Veamos... queso de cabra... (CUADERNO UNO. p.37).

A pesar de que he llenado un montón de páginas con mi letra menuda y casi ilegible, no me considero escritor. Creo que me falta el don ¿y el estilo? En este escrito que mezcla el delirio y las lamentaciones, el estilo está ausente, tal vez diluido. Ojalá que a mi albacea no se le ocurra publicarlo, pues los críticos lo volverían trizas.” (p.47).

El cuaderno dos, supone la toma de conciencia de la escritura por parte del monarca, y al margen de los acontecimientos que de su vida va narrando y que el lector va también descubriendo, se observan frases como las siguientes:

Supe que el deseo de escribir era más fuerte que otro sentimiento... (p.64).

Escribo para mí mismo, como si susurrara en voz muy baja frente a una pared... (p.65).

¿De dónde saco la conclusión de que seré leído alguna vez? ¿De mi ego congelado? (p. 83).

Ahora soy ermitaño y finjo ser escritor. Sólo esta última ilusión me mantiene con vida y cuando acabe quiero morir.” (p. 98).

Pero ahora sí, la página se acaba. El sueño me hace cabecear. Lo lamento, señor. Buenas noches y hasta mañana. Nos veremos en el otro cuaderno.” (p.105).

El cuaderno tres es un verdadero diálogo con el lector, el cual es increpado continuamente a seguir o dejar la lectura:

Ya me estoy hartando ¿y usted? No recuerdo haberle prometido ninguna diversión. Creo incluso, que le advertí a tiempo que este relato - o divagación- no tenía visos de mejorar. Si aún persiste en

seguirme hasta aquí, tal vez picado por la curiosidad de asistir a una espectacular cacería pues venga, acompáñeme... (p.109).
Noches en blanco satén. La fiesta se acaba, amigo mío. El último en salir que apague la luz... (p.136).

A través de estos tres cuadernos, bajo la forma de memorias, recurso ampliamente utilizado en la narrativa metafictional, conocemos con lujo de detalles y digresiones, el mundo de intrigas y traiciones del palacio de este rey de las ratas, el monarca más insigne de su tiempo. Su espíritu lujurioso, su enamoramiento de Lucy, el incendio de la biblioteca del palacio donde lo dieron por muerto, el asalto y saqueo del palacio y su huida, no sin antes llevarse el anillo con sus iniciales, su posterior vida de ermitaño, su muerte.

Las memorias al igual que las formas epistolares, las cartas, los diarios y las biografías son subterfugios a los cuales acude el escritor con el fin de crear la doble ficcionalización: la novela y la escritura del diario, o la memoria dentro de la misma. Por otra parte, texto- autor- lector se funden en una sola entidad que obliga al lector a participar del proceso creativo. Se establece una relación cómplice entre el escritor y el lector quien es copartícipe de la producción literaria. De allí la necesidad de un lector activo, que conozca los códigos y convenciones necesarios para poder re-escribir el texto. Se observa acá el carácter ergódico del texto, al cual hicimos referencia en páginas anteriores.

En segunda instancia se observa la presencia del narcisismo. En esta novela, como bien lo indica Bustillo, no se trata del doble o de un personaje que vuelve una y otra vez, sino del juego especular en el cual a partir del narrador autoconsciente, quien narra los hechos, se declara autor o niega ser el autor o muestra posibles autorías del texto, produciendo la ambigüedad en la novela, representadas en este caso, por el espejeo existente entre el editor, la rata pintor y el rey de las ratas como posibles autores del manuscrito.

Como verán desde la primera línea el autor afirma ser el desaparecido e insigne monarca, nuestro último rey. Este hecho sin duda, le confiere al escrito un interés particular. Yo como editor

responsable, no me voy a hacer eco de las afirmaciones temerarias de un autor anónimo. Y para curarme en salud ante cualquier demanda por difamación, expongo aquí una hipótesis a título personal. Nadie conoció las habilidades de escritor de J.H. Martín, y aún cuando los expertos grafólogos sostienen con autoridad que la letra de los cuadernos no es la suya, me atrevo a sugerir que el pintor, que era un artista por demás imaginativo- observen con cuidado la serie de grabados titulada “Cacería de un piojo al amanecer,” expuesta en el Museo Real, y verán lo que quiero decir- tenía el talento y la audacia suficientes para escribir una historia cuyo protagonista fuera su admirado rey. (p.10).

El apartado XVI, del cuaderno dos, es una verdadera muestra de este juego de espejos y de la ambigüedad. En esta sección, el rey de las ratas, además de contar lo referido al incendio de la biblioteca y cómo en la confusión, tomó por asalto su habitación privada y se apoderó del anillo con sus iniciales; elabora toda una disertación sobre la autoría del escrito, la cual se inicia con la posibilidad de sellar con el anillo la parte superior de cada página, a fin de que no queden dudas de su condición de rey, y las posibles reticencias del editor al publicar el manuscrito. *“ya imagino la reacción aireada del editor. Si se decide a publicar el manuscrito, se cuidará de redactar un prolegómeno que le sirva de escudo ante cualquier demanda por difamación”* (p.92). Frente a esta afirmación, comienza a presentar posibles notas del editor:

Nota del editor:

Usurpación de identidad o delirio senil. El lector podrá elegir cuál de estas formas de insania mental motivó al autor anónimo del relato que ofrecemos a continuación... (p.93)

Advertimos que la astucia y habilidad del autor, puestas al servicio de la narración, alcanzan a veces cuotas tan elevadas de verosimilitud que hasta un lector avezado puede abrir espacios de duda... (p.93)

Quisiera dejar claro que el asunto de las marcas reales en las páginas del manuscrito no es un ardid fácil de desmontar... (p.94)

Presten oído a lo que voy a plantear en las líneas siguientes: si el anillo es auténtico, y si el rey está muerto- y convertido en cenizas-

como en efecto lo demuestran los más autorizados testimonios, ¿quién entonces hizo las marcas en el manuscrito?

Los lectores fieles de mi editorial recordarán aquella versión novelada de los últimos días de Su Majestad, que circuló profusamente hace unos diez años. El título tenía un nombre que hoy me parece horrible: “Un rey mutilado”. El autor, un tal J.K Lee- que no se atrevió a revelar su verdadero nombre-, planteaba la hipótesis de que el rey momentos antes del incendio de la biblioteca, había sido ajusticiado por un anónimo vengador... (p.95).

Estas notas van mostrando tantas y tan variadas posturas en torno a la autoría del texto, que al final, el rey termina siendo acusado de raticidio y la ambigüedad en torno al posible autor se hace mayor que la presentada en el ejemplo anterior, que es la nota del editor con que se inicia la novela.

En tercera instancia, tenemos las formas refractadas, representada por la mise en abyme, la historia dentro de la historia contada. La ficción que habla de sí misma, que construye sus propios comentarios. Como se señaló anteriormente, en esta novela el recurso utilizado es la memoria, asentada en forma de cuadernos. En conjunto, los cuadernos permiten conocer en forma disgregada la vida del monarca, pero también a través de ellos se conoce su acercamiento a la escritura y su postura frente al arte de escribir. De manera dispersa en cada uno de los cuadernos encontramos una multiplicidad de anotaciones y comentarios sobre el arte de escribir, como los que se mostrarán seguidamente:

Lo que en verdad me importa- en la escritura quiero decir- es la capacidad de las palabras para alterar la percepción del mundo. (Cuaderno 1 p.47).

El escritor como zombie: sería éste un tema excelente para un ensayo. La escritura como actividad vicaria, el escritor: muñeco articulado al servicio de un ventrílocuo... (Cuaderno 2 p.74).

No quiero decir con esto que antes de escribir tuviera un plan preciso o un diseño estructural. Pero la forma que ha tomado el manuscrito, la falta de estilo, la trama descosida y las bruscas interrupciones de algún episodio que parecía haber despertado cierto interés, en fin, las

torpezas de un principiante convierten las buenas intenciones en un camino hacia ninguna parte. Qué le vamos a hacer. No introduciré ninguna corrección, pues un diario no admite rectificaciones... (Cuaderno 2. p82).

La cuarta instancia está referida a los juegos referenciales: la parodia y sus relaciones con la autoconciencia narrativa. Bustillo, después de presentar un somero recorrido en torno a la parodia, fundamentándose en las propuestas de Genette, Bajtin, Linda Hutcheon y Margaret Rosse concluye señalando que la parodia puede entenderse como:

La relación de un hipertexto con un hipotexto (en una acepción ampliada que incluiría las convenciones del género), dentro de la que se realiza una transformación intencional de los materiales de referencia que, en este caso, vienen mediatizados por textos anteriores. Dicha transformación puede ser lúdica o seria y tiene como uno de sus objetivos principales, la búsqueda de nuevos significados; se sustenta inevitablemente sobre el juego metaficcional en su cualidad de reescritura (que es siempre un comentario explícito o tácito sobre sí misma) e implica la utilización de ciertos recursos de base como la distancia irónica y la inversión ambigua y proliferante a la vez, que requiere, para completarse, la cooperación del lector. (p.100-1001).

Según Bustillo, lo que diferencia la parodia postmoderna, de la de otras épocas es justamente “la deliberada combinatoria de lo cómico y lo metaficcional” (p.100). Tomando en cuenta estas aseveraciones, en **El rey de las ratas**, la parodia se presenta a través de la utilización de formas narrativas anteriores, entre las cuales se pueden señalar las fábulas, la novela de aventuras y la novela autobiográfica, predominando el sentido cómico y metaficcional.

La novela toma en préstamo de la fábula, la exposición de un relato protagonizado por animales con un sentido didáctico. Como se puede evidenciar en el texto, todos los personajes son animales, en este caso ratas, cuyo comportamiento, pensamiento y forma de comunicación es la propia de los seres humanos. La figura emblemática de la novela está representada por el monarca, en

quien parecen confluír, a pesar de su linaje, más que las virtudes de su raza, mayoritariamente, las debilidades, que son “coincidentalmente,” vicios y defectos propios de los seres humanos: la ambición y abuso del poder, la lujuria, el amor, las pasiones desenfrenadas, el irrespeto por el prójimo, los caprichos, la desidia, la abulia. En fin, una serie de perversiones que al final irán en detrimento de su persona, hasta conducirlo a una vida solitaria y miserable que culmina con su fallecimiento en las condiciones más precarias.

Desde esta perspectiva, el didactismo de la obra parece estar, precisamente, en mostrar al lector, por una parte, la diversidad de aspectos negativos que pueden cobijarse en un ser y hacia dónde le pueden conducir sus excesos, pero puede considerarse, además, como una alegoría del poder, ya que como señala Julio Ortega (1994):

No se trata de la fábula que viene de Esopo como ser razonado, y adquiere sobretonos moralizantes en la lección del neoclasicismo; sino también del fabulario moderno donde el discurso del progreso es rebajado y satirizado. Ya darle palabra a los animales convoca a una escena satírica. (p.241).

Visto así, **El rey de las ratas**, es un texto que más que imitar la fábula tradicional, la retoma, con el fin de cuestionar en forma humorística, valores y posturas propias del hombre de nuestra época, al tiempo que, como dice Bustillo “*se sustenta inevitablemente sobre el juego metaficcional en su cualidad de reescritura*” (p.101).

El vínculo con la novela de aventuras, proviene de la presencia de algunos rasgos propios de este género narrativo, como las aventuras extraordinarias, presentes en algunos episodios, el carácter impulsivo y hasta temerario del protagonista, los viajes y el exotismo del paisaje. En cuanto a las aventuras, se puede decir que desde que el monarca decidió huir, su vida se convirtió, prácticamente, en una aventura. Pasó de rey a jornalero y finalmente a ermitaño. En este espacio, se suscitan una

variedad de sucesos que extrañan riesgos o peligros, entre los cuales, los de mayor importancia son los siguientes:

1.- La aventura amorosa con Lucy, la ratita esposa del granjero con quien el monarca trabajó durante un tiempo. De quien se enamoró y vivió un apasionado y acalorado romance.

2.- La maravillosa aventura vivida con una tribu de ratas montañeses de la frontera occidental, durante una cacería a la que fue invitado. La presa, de nombre Nntz, era una especie de *“piojo gigante, cuadrúpedo y gris de lomo estriado y escamoso. Debía pesar no menos de doscientas libras.”* (p.115) Este episodio es, tal vez, el más fantástico y asombroso de toda la novela. La cacería es descrita en detalles. Un sentido épico recorre la narración y tras la victoria, después de dar sepultura a los compañeros caídos en esa cacería, que más bien parecía una batalla, vuelven a la aldea donde son recibidos *“con un abundoso y exquisito banquete. Seguido de un festín que duró, si mal no recuerdo, catorce días con sus noches.”* (p.119).

3.- Lo acontecido en el Monasterio de UX. Después de haber participado en la cacería el monarca es adoptado por la tribu, pero, huyéndole a María la bizca, una ratita presumida y enclenque que lo quería seducir, partió al Monasterio de UX donde fue aceptado. Durante siete años vivió allí. Alimentándose con *“magras raciones de queso podrido y migas rocosas de pan.”* (p.128), durmiendo en el piso lleno de pulgas y desempeñándose en el lamentable oficio de porquero. Por azar, un día descubre lo que ocurría *“detrás de los altos muros del monasterio”* (p.128) y que era un enigma para él. Un cerdo se le escapó y él que lo perseguía, sin proponérselo, fue a dar en la sala principal donde sorprendió a los monjes de UX en plena jarana.

El espectáculo que se desarrollaba delante de mis ojos negaba todas y cada una de las cualidades que – creía yo- deberían distinguir a los miembros de una orden religiosa, consagrada- creía yo- a la honra y alabanza del murciélago mayor. Obesos y mofletudos, sentados alrededor de una mesa oval, los monjes se atiborraban de carnes grasientas, bebían vinos de arroz, en copas que parecían propias de

gigantes, eructaban y dejaban escapar sonoros pedos hediondos como el azufre. (p.132).

Tras golpes, insultos, palabras soeces, restos de comida que le lanzaban y hasta un lechón que le dio en el medio del lomo, partió:

Y me alejé silbando bajito, arrastrando mi cola sobre las baldosas llenas de polvo y suciedad, rubricando con ella como un signo elocuente del hastío y soledad que vislumbraba en el futuro mi despedida. Pobres criaturas pensé, no saben lo que hacen, que Dios los perdone. Y trastumbé el cerro, dispuesto a no dejar que mi espíritu se contaminara con las trazas impuras de aquella singular y decepcionante experiencia (p.133).

En cuanto al personaje central, el rey de las ratas, se puede decir que, evidentemente su carácter favorece la aventura como tal. Por poseer un carácter fuerte, temerario y muy voluble e impulsivo; la imprudencia, la aventura y el capricho, animan su espíritu. Su toma de decisiones, que abarca desde los castigos distribuidos al azar por una máquina, el destierro de su madre, hasta su propio exilio, es determinada por estos impulsos y contribuye con la diversidad de sucesos extraños, maravillosos, fantasiosos que le ocurren a lo largo de su existencia.

Otros rasgos vinculados con la novela de aventura que se observan en esta obra son los viajes y los paisajes exóticos. El viaje está presente a lo largo de la novela. Después de abandonar el palacio fingiéndose muerto, el monarca se va desplazando de un lugar a otro. Sin embargo, la geografía no se describe con precisión. En algunos casos apenas si aparece esbozada, no obstante, da la idea de ser un lugar extranjero, antiguo, medieval posiblemente.

Un país donde hay cuatro estaciones y por ende el paisaje se presiente exótico. Cuando huye de Lucy, menciona un valle entre montañas, cuando permanece con las ratas de la tribu se refiere a las montañas de la frontera occidental, inclusive se hacen observaciones sobre una lengua extraña. Cuando se refiere a la caza de la bestia gigante, da la impresión de que se encuentra en la selva, que bien pudiera ser la

venezolana. Cuando se relata la aventura de Monasterio de UX, se observa mayor precisión en la descripción del lugar. Así cuando llega al monasterio dice: “*Corría el mes de Mayo, los campos estaban alfombrados de diminutas flores blancas*” ... (p.125) y más adelante dice lo siguiente:

El Monasterio de UX era uno de los más difíciles de hallar. Para llegar hasta aquel apartado e inhóspito lugar de relieve intrincado y clima enfermizo, había que enfrentar una serie de dificultades y peligros que al más paciente de los mortales le causarían ataques de vértigo y desazón. (p.127).

Al respecto julio Ortega (1997) señala lo siguiente: “*Este país imaginario parece empezar en Suiza y terminar en la Gran Sabana.... Es al mismo tiempo un país feudal y un país de ciencia ficción*” ... (p.245).

De la novela autobiográfica, contiene esencialmente, la intención de relatar las vivencias de un personaje que no es real como en la autobiografía, sino un ente ficcional. En este caso, la rata monarca, quien deliberadamente en su exilio voluntario, incitado por la rata pintor, cuenta su vida a través de los tres cuadernos que conjuntamente con la nota del editor, constituyen la totalidad de la novela.

Cuando el pintor me sugirió un poco al desgaire que utilizara la escritura para dar cuenta de mis experiencias, tuve una reacción alérgica. Algo se había despertado en mi interior, supe que el deseo de escribir era más fuerte que cualquier otro sentimiento. No obstante, la presencia del pintor me inhibía. Y comencé a ver en su ausencia mi liberación. El día de su partida, antes de que hubiera remontado el sendero que lo alejaba de mi cabaña, me precipité sobre el cuaderno y escribí de un solo tirón las primeras páginas de este manuscrito. Que estas memorias- o como quiera llamárseles- sean verosímiles o no, me tiene sin cuidado. En ellas no pretendo demostrar nada. Escribo para mí mismo, como si susurrara en voz muy baja frente a una pared. (p.65).

Estos cuadernos, como se señaló anteriormente, además de mostrar las experiencias del rey de las ratas como monarca, exiliado y ermitaño, exhibe su gusto

por la escritura y su postura frente al arte de escribir, al tiempo que se convierte en la técnica o recurso principal utilizado por el escritor, Ednodio Quintero, para crear la doble ficcionalización: la novela y la escritura del diario o la memoria dentro de la misma.

En cuanto a los personajes, siguiendo la clasificación de Bustillo se puede observar que los personajes de esta novela, en especial el rey de las ratas, participan de los tres elementos señalados por ella en **El ente de papel**. En primer lugar, son arbitrarios, en tanto que no responden a la idea de persona, son ratas con características humanas, en segundo lugar, son ambiguos, ya que se observa la presencia de una voz autoral reclamando la propiedad del texto, y son narcisistas, en tanto que son producto de la invención misma de la historia como consecuencia de su carácter metaficcional. A estos rasgos debe sumarse el hecho de que el monarca por su carácter indiferente, abúlico, superficial y desencantado representa al sujeto débil de la postmodernidad.

Desde esta perspectiva se puede observar que la novela, en su totalidad se aviene a las propuestas indicadas por Bustillo en los textos señalados inicialmente. No obstante, en el espíritu de establecer conexiones con los teóricos postmodernos citados con antelación en este trabajo, se puede observar, además, la correspondencia con las propuestas de Steven Connor, Linda Hutcheon y Jaime Alejandro Rodríguez, para quienes la Metaficción es uno de los rasgos distintivos de la narrativa postmoderna.

En cuanto a los recursos discursivos, obviamente el más importante en la novela es la Metaficción, que como se ha señalado configura y sostiene toda la obra, no obstante, se observa la presencia de otros recursos en el texto como la intertextualidad, lo carnavalesco y el pastiche. Siguiendo las categorías de Genette, referidas anteriormente, se encontramos en la novela tres, de las cinco relaciones transtextuales señaladas por él: la intertextualidad, el metatexto y la architextualidad.

La intertextualidad *“relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (ob.ci. p.10)* se encuentra en la alusión que percibe el lector de modalidades

anteriores en el texto como la novela de aventuras, la novela autobiográfica y las fábulas. De igual modo en el texto se observan otras formas de intertextualidad provenientes de una gran alusión a refranes populares:

El muy ladino que no tenía un pelo de tonto, puso su bigote en remojo (p.18).

Muerto el rey, viva el rey. (p.19).

El que a hierro mata, a hierro muere. (p.38).

Como decía una vieja costurera: no dan puntada sin dedal. (p.39).

Dicen que la rata es el único animal que tropieza dos veces con el mismo escalón. (p.42).

De entrada, dijo un lugar común: madre, Señor Rey, hay una sola. (p.56).

Nadie sabe para quién trabaja (p.134).

El metatexto, es decir la relación que une a un texto con otro sin citarlo, se observa en la frase que estuvo tentado de decir el rey a sus centuriones cuando se sintió decepcionado por el diagnóstico que le dio un famoso psiquiatra en un momento de depresión: “*Que le corten la cabeza*” (p.57) y que alude indirectamente al texto de Lewis Carrol, **Alicia en el país de las maravillas**.

La architextualidad, considerada la más abstracta por Genette, referida a una relación muda que articula una mención paratextual (títulos, subtítulos, taxonomía), se observa en los nombres de los capítulos que en este caso se denominan cuadernos: cuaderno uno, cuaderno dos, cuaderno tres, que le permiten al lector identificar su cualidad genérica: las memorias.

El otro recurso, muy bien utilizado por el escritor en esta novela, es el **pastiche**. Ese recurso novedoso, proteiforme definido por Genette como “*la imitación de un estilo sin función satírica*” (p. 38). Se observa en el texto, en la adecuada imitación que hace Ednodio Quintero del estilo propio de la fábula, la novela de aventuras, las memorias, referidas anteriormente.

Valioso por demás, para la construcción de esta novela resulta **el carnaval**, representados por la mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, los géneros intercalados, lo sagrado y lo profano. De allí la presencia de los objetos al revés, la

risa la parodia. El texto está atravesado por estos elementos. El rey es rey y mendigo al mismo tiempo. Bajo su reinado se suscitan acciones que van desde serias conspiraciones de palacio hasta los absurdos castigos emanados arbitrariamente por una máquina. Profanas resultan las acciones realizadas por los monjes en el monasterio de Ux, y no menos la lujuria del rey, cuando dispuesto a satisfacer sus bajos instintos da la orden de que le lleven novicias internas de un colegio de religiosas.

Las niñas según palabras de la madre superiora – una rata agria y avejentada-no habían visto un macho en los años de su breve existencia, pues todas eran expósitas, abandonadas apenas al nacer en la puerta del convento. Las reglas de aquel internado constituían un ejemplo de intolerancia y severidad, el mismo obispo estaba impedido de entrar. (p.33).

De gran comicidad resultan los encuentros amorosos con Lucy, la esposa de su patrón, de quien el rey o el mendigo se enamoran perdidamente.

Tratarme como un rey formaba parte de su estrategia, un juego ambiguo que manejaba a su antojo y que parecía llenarla de satisfacción. Varias veces, y estando su marido a una distancia peligrosa, me rozaba con su cola gris y aterciopelada, al tiempo que volteaba como una santa en pleno éxtasis sus ojitos inyectados en sangre, y en el punto culminante de su exhibición surgía de su hocico puntiagudo un insulto o una muestra de complicidad- nunca supe cuál era el verdadero sentido de las palabras de Lucy. “vete a la mierda, reyecito de pacotilla”, ordenaba, con los dientes trabados, sólo para que yo me enterara. Contrariarla hubiera sido una temeridad. Obedecía sumiso y me iba a la mierda, pues en el establo, de sol a sol, cumplía yo mi jornada y allí la mierda abundaba. (p.70).

Los géneros intercalados (memoria, fábula, aventura), conjuntamente con la Metaficción soportan estructuralmente, de principio a fin, esta novela donde la realidad aparece invertida, trastocada. No se evidencia en el autor, singular interés por copiar fielmente la realidad. Crea otra realidad tomando como base la ficción y la autoconciencia y, a través de ellas, se cuestiona el mundo real. Un ejemplo de ello

puede ser observado en el **Cuaderno I**, cuando el monarca, al referirse a los humanoides dice lo siguiente:

Éstos no sólo carecían de moral, sino que la aparentaban. Pero en su torpeza y arrogancia no caían en la cuenta de sus contradicciones. Es bien sabido que cualquier norma de conducta debe ser consecuente con las premisas básicas que la sustentan. El libre albedrío, por ejemplo, del cual los humanoides hacen tamaña alharaca, es un fraude total, pues sólo puede ser ejercido en condiciones de privacidad- puertas adentro, para decirlo con una expresión doméstica. Cuando traspone el umbral es considerado como una extravagancia, se le persigue y se le acosa, pierde sus cualidades de vehículo liberador de la energía de la conciencia. Y para neutralizarlo y sofocarlo se inventan cárceles y manicomios. Parece ser que los humanoides no distinguen colores, su registro óptico salta del blanco al negro y ni siquiera se detiene en los matices del gris. Son en consecuencia miopes y maniqueos. ¿Dónde reside la causa de tal desarreglo? Quizá en el cerebro hipertrofiado. Entre nosotros ese órgano- al igual que la glándula, exclusiva de las hembras, que segrega almizcle- no ocupa ningún lugar de privilegio, simplemente cumple su función. En cambio, los humanoides lo han convertido en su razón de ser. Lo elevan a la quinta esencia, serían capaces de tasar su precio en oro si pudieran comerciar con él. (p.49, 50).

De esta manera, la novela se aviene a ese otro postulado postmoderno referido a la crisis de las representaciones de la modernidad solipsista. A diferencia de ésta, centrada en la representación de la realidad, en la mimesis, la racionalidad, la verdad, lo que se busca ahora, implica cuestionar los fundamentos mismos de la representación. Como bien lo señala Bustillo en la **Aventura metaficcional** (1997):

La episteme de nuestra época ha cuestionado sin retorno la existencia de una realidad objetual independiente de la percepción individual y colectiva. No se trata ya de la defensa de una subjetividad enfrentada al mundo por el estilo de los románticos, sino de la certeza del relativismo que impregna todas las relaciones del hombre con su entorno: desde las diferencias que marcan la mirada personal y desde la impronta de imaginarios culturales que condicionan la percepción y el lenguaje. (p.148).

La novela al centrar la acción en su propio proceso de creación, crea su propia realidad. Más que imitar la realidad, niega la referencialidad inmediata. De esta manera la metafictionalidad se presenta como indagación de la realidad, como metáfora del desencuentro entre el hombre y la realidad, al tiempo que reclama un nuevo lector. Un lector cuyas competencias le permitan realizar tal como señaló Jaime Alejandro Rodríguez (2000) “una lectura capaz de convivir con la inestabilidad y la catástrofe” (p.66) Nuevamente, estamos frente a una novela que, al ser examinada desde la hermenéutica, nos revela una nueva forma de pensamiento: el de la posmodernidad.

5.6 La narrativa hipertextual

Los hipertextos, textos digitales, libros electrónicos, producción multimedia, sin lugar a dudas constituyen en el espacio denominado postmodernidad, las formas de creación literaria más recientes e innovadoras. Vinculadas con el amplio desarrollo tecnológico, representan un modo de escribir acoplado o ajustado a un nuevo modo de pensar que supone todo un reto. Innegable resulta el impacto que las nuevas tecnologías han infringido en la aparición de nuevos códigos, y de nuevas formas de lenguaje, que permiten una visión más amplia de los sistemas de expresión entre los hombres y las mujeres a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Como bien lo señala la investigadora del CIC-UCAB, profesora Caroline de Oteiza (2002) “*La tecnología digital obliga a una nueva percepción del texto y del libro que abarca desde su concepción misma, pasando por su escritura, edición, publicación, distribución y lectura.*” (p.50) Sostiene Oteiza que, en los últimos 20 años, la oferta de libros se ha diversificado, así como también los géneros: libros prácticos y profesionales, guías, revistas, comics.

Se ha abaratado el costo de producción con la creación de ediciones de bolsillo, ha aumentado el desarrollo de bibliotecas públicas y redes de lectores. La capacidad de acceso a los libros impresos ha aumentado, no obstante, ha disminuido el hábito de lectura, al tiempo que han aparecido otros soportes por donde llegan

contenidos, informaciones y relatos, tales como la radio, la TV, el video y los juegos. Se suman a ellos la computadora y los libros electrónicos, así como también el incremento del número de librerías y bibliotecas digitales, y las prácticas de lectura, escritura, distribución y venta de libros a través de medios informáticos.

En Venezuela, esta modalidad en el marco de la postmodernidad, ha sido tal vez la más polémica y la que más desconfianza, e inseguridad ha suscitado. Múltiples y disimiles han sido las posturas de los críticos, escritores, lectores e investigadores, sobre estos aspectos y sin lugar a dudas, la de mayor reserva ha sido la referida a la escritura digital en nuestro país. No obstante, pese a la reticencia, resultan innegables los esfuerzos que aún en pequeña escala, se han realizado. Gracias a esos esfuerzos, de manera pausada y sostenida nuestro país, se ha incorporado al mundo de la publicación multimedia. Entre estos grupos preocupados por el avance y desarrollo de la tecnología y su relación con las nuevas modalidades expresivas, se puede mencionar al Centro de Investigación de la Comunicación de la Universidad Católica Andrés Bello. (CIC-UCAB), quienes conjuntamente con investigadores del ININCO-UCV (Centro de Investigaciones de la Comunicación de la Universidad Central de Venezuela), escritores, periodistas, diseñadores de publicaciones digitales en nuestro país y el editor de Comala, la primera editorial venezolana por demanda, se realizó un seminario dirigido a reflexionar sobre la escritura multimedia, y las diversas interrogantes que han surgido en torno a la incorporación de las tecnologías informáticas a la escritura, lectura, creación y publicación de textos.

Este espacio, sirvió a su vez de marco para la presentación y análisis de la primera novela multimedia o cibernovela en nuestro país, **Tierra de Extracción** (2000) del escritor y periodista Doménico Chiappe. Este hipertexto como bien lo señala el mismo Chiappe en su ensayo titulado, **La novela multimedia. Tierra de Extracción y el oficio de vender un lenguaje multimedia con muy poco uso en Los desafíos de la Escritura Multimedia** (2.000)

Cuenta historias que se entretajan sutilmente y que suceden en el pueblo zuliano Menegrande, donde existe el primer gran pozo petrolero de Venezuela: el Zumaque I, que inauguró la era comercial

de la explotación en 1914. La narración transcurre en tres tiempos básicos: comienzos del siglo XX, finales de ese siglo y un lapso comprendido entre ambos. La trama tiene un argumento común: la búsqueda. En algún momento, que puede ser el principio o el final según el camino electo por el lector, las historias se componen con el patrón tiempo y se encuentran en el mismo espacio. (p.21)

Esta cibernovela apareció en dos versiones: la versión 1.0 que puede ser recorrida a través de la música, compuesta por 16 canciones, divididas en 44 partes, cada una con un arreglo especial para ambientar el relato o puede ser navegada por los capítulos textuales que son 67, escritos de manera que puedan ser leídos por separado. Todos tienen un principio, un final y se vinculan por el protagonista, pero no sigue un orden temporal. La segunda versión, realizada conjuntamente con Andreas Meier, se profundiza en la tecnología. *“En esta nueva edición, la retórica multimedia, no tiene lugar específico, porque es su deber estar presente en toda la obra, incluso en sus mínimos gestos.”* (p.20).

El texto, dividido en capítulos independientes para que el lector elija libremente por donde comenzar, se compone además de fotografías de Humberto Mayol, de Edgard Galindo y del Archivo Fotográfico de Shell del CIC-UCAB y de la Fundación Andrés Mata, de obras plásticas de Ramón León y Manuel Gallardo, así como también de música compuesta por Doménico Chiappe y producida por Raúl Alemán. *“En fin, un conjunto de elementos que inducirán al lector a una asociación libre de pensamientos.”* (p21).

Los capítulos, como bien lo señala Chiappe, deben ser como eslabones de mercurio: concisos y circulares. Es decir, deben ser independientes, para que el lector elija donde comenzar, pero al mismo tiempo deben permitir ser encajados y que se les encaje en cualquier otro capítulo sin que exista contradicción. La narración se construye en varios planos, un mismo evento se puede representar de diversas maneras. En este sentido, señala Chiappe, el hipertexto favorece la superposición de elementos y significados. *“Esta escritura por planos debe conservar la misma concisión y rigurosidad que los “eslabones de mercurio”. No deben ser considerados*

como complementos ni aliños, sino piezas indispensables para el buen funcionamiento de los engranajes.” (p.26).

Afirma también que el texto formado por imágenes visuales, auditivas o textuales, favorece el enlace con el subconsciente del lector, ya que su impacto es rápido y permite que aflore el recuerdo y la propia experiencia. En cuanto al diseño, Chiappe sugiere que sea sencillo y con modestas instrucciones. Dos aspectos que se observan en **Tierra de Extracción**. En la versión 1.0, se presentan cuatro formas de navegar con sus respectivas instrucciones. Navegación por la Mata de Mango, Navegación Musical, Navegación por Locaciones y Navegación Tradicional. Mientras que en la versión 2.0, los elementos hipertextuales aparecen sólo cuando la curiosidad del lector lo solicita.

El relato se va construyendo de múltiples maneras, avanza como en laberinto de acuerdo a los requerimientos del lector, produciéndose la verdadera interactividad. El lector hace su camino, se convierte en ente que decide el camino a seguir. Esto es lo que Chiappe denomina construcción lúcida.

Esta novela, compuesta de diversos elementos: literatura, música, pintura, electrónica, programación y diseño, como lo señala el mismo Chiappe, constituye sin lugar a dudas un buen inicio en la elaboración de novelas electrónicas en nuestro país y un buen ejemplo de una auténtica escritura multimedia. No obstante, la acogida y aceptación de esta novela por el público lector no ha sido muy favorable.

Son escasas las notas críticas que sobre ella existen. En la práctica, se puede observar que cuando se asigna o se sugiere su lectura a estudiantes de pregrado o postgrado, éstos se muestran reticentes frente a este nuevo tipo de texto. Hay resistencia en los lectores por el nuevo modelo, sobre todo en aquellos que, por estar habituados a los textos impresos, no se sienten preparados para su lectura o decodificación. Sin embargo, se puede decir que, más allá de una preparación previa del lector, la dificultad mayor reside en el modo moderno de pensar.

Actualmente se puede advertir que existe una fuerte resistencia a los nuevos modos de pensamiento implementados por la postmodernidad, y los cambios que ella ha suscitado. Los nuevos lenguajes y sus correspondientes hechuras no escapan a esta

situación. Mientras tanto, con los textos tradicionales está ocurriendo algo bien singular. Las producciones literarias en formato habitual de los últimos tiempos, han incorporado en sus ficciones elementos, propios de la informática como la hipertextualidad o la virtualidad, enriqueciendo con ello, la producción narrativa de finales del siglo XX en nuestro país. A estos trabajos nos vamos a referir seguidamente, en tanto que suponen importantes cambios y novedades en nuestras letras. Se acudirá para ello a las novelas **El huésped indeseable** de Edilio Peña (1998) y **Malena de cinco mundos** de Ana Teresa Torres (1995).

El huésped indeseable, la primera novela del conocido dramaturgo, Edilio Peña, constituye un auténtico modelo de la virtualidad usada como recurso narrativo en un texto de formato tradicional. Esta novela de género híbrido, utiliza como soporte de buena parte de la historia, este elemento. Una virtualidad recreada, en tanto que no se trata de un texto digitalizado. Esta virtualidad utilizada como estrategia textual, a diferencia de la empleada en los textos digitalizados, es lo que Liduvina Carrera (2001, p.39) denomina, Metaficción Virtual.

La novela cuenta las vicisitudes de un excomisario, que, al ser expulsado del cuerpo técnico de Policía judicial por averiguar más de la cuenta, en su jubilación, decide vivir en una modesta habitación de un hotel de baja categoría y dedicarse a la tarea de investigar los casos no resueltos por él mismo, cuando trabajaba como detective adscrito a la policía. Estructurado en 14 expedientes y un juicio, la novela se debate entre lo policial y lo metafictional.

El expediente inicial, además de proporcionar información referida a la situación del comisario una vez jubilado, narra el primer caso que el Comisario decidió resolver, referido al crimen cometido en la casa pastoral, caso por el cual se le llamó a retiro y tuvo que jubilarse por exigencias de la propia Comandancia General de la policía. Este apartado resulta interesante no solo por lo que desde el punto de vista policial o detectivesco contiene, sino porque, de entrada, el autor pone al lector en contacto con un mundo alterno donde se recrea, virtualmente, en las primeras páginas de la novela, la ciudad de su estancia anterior y donde ocurrieron los hechos.

Como un pequeño Dios, el Comisario va construyendo la ciudad: en cera metalizada esculpió a cada uno de sus habitantes, con sus características y rasgos particulares y con un motorcito manejado a control remoto les infundió la vida. *“Con ayuda del mapa turístico de la ciudad, logró construir avenidas, calles, fachadas, zaguanes y recovecos ocultos”* (p.149).

Simuló los cambios del tiempo desde una tramoya. A veces, sol incandescente, algodónadas nubes, lluvia lenta y torrencial; otras neblina tenue y espesa, noche de luna y estrellas. Dotó de iluminación cada edificio, cada iglesia, cuartel, academia, universidad y con un pequeño ventilador, dotó de olores y aromas el ambiente diurno y nocturno de la ciudad, *“y así, cuando el camión del aseo urbano pasaba recogiendo los tambores de la basura, los muñequitos de cera se tapaban las narices o se alejaban presurosos huyendo del mal olor”* (p.15).

En esa ciudad y a través del control remoto, en el papel, virtualmente, el Comisario revive los hechos pasados. Una enrevesada historia de homosexualismo clerical. Toda la escena se acompaña con música de un reproductor (elemento sonoro), el mismo Comisario se ve representado en uno de los muñequitos, (elemento visual) quien, a su vez, ocasionalmente, lo interpela y sostienen cortos diálogos (elemento interactivo).

El Comisario real lo aconseja y le dice que no cometa la misma estupidez que él cometió. El Comisario real puede ver a través de la interpretación del otro, que fue lo que realmente ocurrió. Cómo había tratado de convencer a su esposa de lo ocurrido, infructuosamente, y cómo ante esta situación, el Comisario virtual intenta prenderse fuego. El Comisario virtual pide su compasión al Comisario real y éste, le dice que no, que debe realizar el acto que él quiso ejecutar en su desgracia, entonces el diminuto Comisario se prende fuego, gritando que no quiere morir y su cuerpo termina derretido en un charco de cera.

El primer caso ha quedado resuelto para el Comisario, y para el lector, todo ha sido mostrado a través de una virtualidad recreada, que aun cuando no es esencialmente digital, el lector tiene la sensación de presencia, de interactuar con distintas personas, en otros espacios, donde hay olores, luces, cambios climáticos

entre otros, sin necesidad de dispositivos adicionales o agentes cibernéticos. Esto ha ocurrido porque como señala Liduvina Carrera, (2001),

Con la presencia de la metaficción virtual, los protagonistas construyen su propia imagen mientras permutan su rol y la de los demás entes ficcionales, en otras palabras, desde la matriz textual, surgen seres que interactúan con otros personajes proyectados en un espacio virtual, formado ante la vista de los cibernautas ficcionales, capaces de organizar la quimera desde su propia navegación por el texto. De esta manera, el lector (operador ficcional) será capaz de organizar el caos aparente de la obra literaria y buscará una respuesta entre la realidad y el delirio que ha experimentado. (P.40)

El personaje principal, el Comisario, interactúa con su alter ego y otros entes ficcionales, en un ciberespacio, es decir un mundo que simula la realidad: la ciudad que construye. Un espacio simulado, un entorno artificial, reducido, en este caso es la maqueta de la ciudad, donde se perciben olores, colores, luces, sonidos, superpuesto al espacio textual de la novela: la habitación del hotel donde vive el Comisario y otros espacios donde los personajes de la ficción, en general, se movilizan.

El Comisario comenzó a representar, en el escenario de la maqueta de la ciudad, la presunción más probable (toda la escena era ilustrada con la música de un radio reproductor): *“el hijo adoptivo entró a la casa pastoral, se dirigió presuroso a la habitación del difunto, abrió la puerta de madera repujada y allí encontró a los dos hombres, en una trepidante acción sexual”*. (p.17).

Y allí, frente al territorio de la simulación de lo posible e imposible, un llanto ahogado sumergió a la humanidad obstinada del Comisario en la alegría de haber resuelto lo que parecía impensable. *“Su rostro se volvió pálido y gelatinoso. Transpiró copiosamente. Quiso hablar, pero de la fosa de su garganta no brotó ni una palabra*. (p.21).

En el expediente seis, se puede observar la fusión entre la realidad virtual y la realidad real. Habiendo resuelto, todos los casos, el Comisario, desconsolado al darse cuenta que *“el delito como pasión investigativa, había terminado para él, y*

seguramente, a partir de ese momento tampoco habría realidad con la cual rivalizar”. (p.64) le prendió fuego a la ciudad de la maqueta. “ya no sólo dejarás de existir en la realidad sino también en mi propia imaginación” (p.64).

El Comisario activa el control remoto, activa la vida de la gente, quienes salen despavoridos por las pequeñas calles de la ciudad, *“en el torbellino la maqueta se desplomó, junto con la mesa que la exhibía, y con ella, mutilados, incinerados, deformes y muertos.” (p .64),* pero al mismo tiempo, el fuego se expande por el edificio realmente, los huéspedes huyen despavoridos, la habitación del Comisario arde completamente, y sólo se escucha el llanto de un niño, un llanto que ya antes el recepcionista había percibido.

Este episodio es clave en la narración, no sólo porque nuevamente vemos hacer presencia a la virtualidad, en ese instante en el cual el detective activa la vida de la gente en la maqueta para aniquilarla después al prenderle fuego, sino porque además introducirá o llevará al lector a otra forma de virtualidad, a través de un nuevo personaje que el recepcionista del hotel descubre en la habitación del Comisario cuando se produce el incendio.

Oyó el llanto triste y dolorido del niño; se estremeció de nuevo. Y allí frente a él, en el umbral de la puerta de la habitación, apareció el muñeco que escondía el Comisario dentro del escaparate; debajo de su único brazo sano, llevaba un manojo de cuadernos escolares; los dedos de una mano sostenían un lápiz de filosa punta. El fantoche se quedó mirando al joven con los ojos de un ser demasiado triste e indignado; abrió su boca cocida de hilos y alambre; gritó desde el cenit de la desesperación de la escritura. - ¡Nunca más ¡(p.65).

En el expediente siete y catorce se desvela el misterio de este muñeco quien termina siendo el hijo virtual del Comisario y su esposa Sara, por sugerencia del psiquiatra que por años la atendió. Sara, divorciada antes de casarse con el Comisario había tenido un hijo, el cual había muerto decapitado en un accidente de tránsito. Este fatal acontecimiento no sólo la deja traumatizada, sino que es la causa por la cual ella va postergando el momento de tener un hijo con el Comisario. Esta situación, fractura

su relación de pareja y su equilibrio emocional. Ante el evidente descontrol de Sara, el psiquiatra sugiere inicialmente, que adopten un niño, y ante la negativa de Sara *“la mente del psiquiatra fue iluminada por una fabulosa idea: concebirme a mí. Un muñeco llenaría el vacío del hijo que jamás los dos podrían tener”* (p.131).

Soy hijo de ambos, pero en el fondo encarno la idea terapéutica del psiquiatra que por años condujo la existencia dolorosa de mi madre. Yo no nací, me concibieron. Por eso soy amasijo mal estructurado de alambres, retazos de telas, cables, yeso, metras y botones, por mis venas no circulaba la sangre y por mis ojos nunca había llegado a brotar una lágrima. Sé que mi padre hubiese querido otro hijo; lamentablemente, la suerte no lo acompañó en la consecución de su más ferviente deseo de hombre enamorado. Cuando se marchó de la casa de su crianza, acarició el sueño de la adolescencia, una familia prodigadora de cariño y afecto; ausencias típicas de una infancia traumáticamente accidentada. Y así, yo terminé siendo la metáfora de ese sueño que jamás vería realizado mi padre. (p.69).

Se llamaba Dolores, como él mismo lo dice, no se sabe si en homenaje a los dolores de la madre o a Dolores del Río. Nueve meses duró la gestación artesanal y como la misma Dolor lo cuenta, diariamente le preparaban el tetero, la madre fingía darle de mamar y con el tiempo creció y el psiquiatra sugirió que lo llevaran al preescolar. El abuelo, un viejo jubilado que se dedicaba a la mecánica, decidió colocarle un motorcito en la espalda para que ejecutara movimientos. Cuando cumplió un año, en la celebración, un niño intentando derribar la piñata, le arrancó la cabeza de un batazo. La madre, que desde hacía tiempo mostraba signos de locura, tuvo un ataque y el padre enfurecido comenzó a golpearla. En este instante para sorpresa de todos:

desesperado, yo me puse de nuevo mi cabecita y le grité con todas mis fuerzas: - ¡No le pegues a mi madre ¡¿Me oyes?¡Nunca más ¡Mi padre no lo pudo creer y se quedó mudo en el círculo atónito de los adultos que me observaban. En cambio, los demás niños rieron, y alguno soltó el comentario que todos callaban: el muñeco también puede hablar... Encerrado en el escaparate, supe entonces que también yo podía llorar y sangrar, como creo que puedo emborronar cuartillas. (p.p.133, 134).

El hijo del Comisario es un muñeco animado, hecho de retazos, sufre y comparte el destino doloroso del Comisario quien decide, tras la larga búsqueda del papá y el dueño del hotel, después de haber propiciado el incendio, enterrarse con él: *“el hijo que no tuve también se irá conmigo.”* (p.138). Entonces, mientras el Comisario desciende a la sepultura, Dolores, desde el interior de la maleta en que se encuentra, sólo dice: “Nunca más”. Frase que repetidamente dice y que, abiertamente, nos refiere y traslada, inexorablemente, al famoso poema, **El Cuervo**, de Edgar Allan Poe.

La dolorosa historia familiar del Comisario al no poder tener hijos, la locura de la esposa, los intentos por cubrir sus vacíos en el alcohol y en las lujurias nocturnas con la sirvienta, son contados por Dolores quien le acompañará también en su jubilación desde un escaparate. Desde la voz de ese muñeco animado, llega a nosotros, los lectores, el otro lado de la vida del Comisario, la cotidiana, la vida doméstica con todas las luchas internas signadas por el maltrato, la envidia y la locura. Dolores con su voz, simulará esa realidad. De igual modo habrá de acompañar al Comisario en su final, cuando éste decide sepultarse en vida junto con él.

De acuerdo a lo señalado por Liduvina Carrera (2001), en la Metaficción virtual, los personajes *“están creados como proyecciones, esto es, no poseen corporeidad.”* (p.109). El personaje narrativo en la virtualidad se puede asociar en cierta forma con robots, muñecos mecánicos o cyborgs, y pueden ser creados a partir de diferentes objetos o partes del cuerpo. Acota además que el término que más encaja con su definición es el de *“ciberpersonaje, porque combina la apariencia humana con el simulacro proyectado por el agente cibernético que las reproduce”*. (p.112). Esta noción de personaje se ajusta perfectamente bien tanto a Dolores, el hijo del Comisario, como a los miembros de la maqueta de la ciudad.

En la primera parte de la novela, nos encontramos con unos ciberpersonajes en forma de muñecos mecánicos, contruidos en cera metalizada y activados por un control remoto:

Uno de los muñequitos, en el rol interpretativo de él mismo, recibió la asignación del caso en el que había perdido la vida el joven estudiante de la academia policial. El Comisario reprodujo en los labios de su pequeño intérprete la misma sonrisa que se asomó en los suyos, en la fecha aciaga de su historia. (p.16).

En esa ciudad en miniatura, se encuentran representadas y animadas, no sólo las personas que convivieron con el Comisario antes de jubilarse, sino también, algunas de las que conviven con él, en el presente. Un ejemplo lo tenemos en el recepcionista del hotel, quien espiando con unos binoculares en la habitación del Comisario da con el hallazgo de la ciudad y para su sorpresa, se ve representado en ella:

La pequeña ciudad cubría el marco visual del mirón. Una inesperada circunstancia se iluminó en una de las diminutas calles de la diminuta metrópolis. El muchacho ajustó la lente y comenzó a seguir a distancia, lo que ocurría en el allá de la simulación...el joven recepcionista descubrió una diminuta figura con unos binoculares, idéntica a la de él, observando todo lo que estaba ocurriendo en ese momento” (p.40).

Ya hacia el final del texto, nuevamente, se sumerge al lector en una realidad otra, creada, ficticia, virtual a través de un muñeco animado. Un muñeco que tiene una historia, que tiene voz propia y nos va contando desde su gestación hasta su muerte. Lo más interesante en ambos casos estriba en el hecho de que la simulación, no surge producto de agentes cibernéticos. El entorno artificial no lo genera ningún elemento (computadora, ratón, audífonos, cascos...) que el lector deba manipular. La virtualidad se representa en el texto escrito, a través de dos elementos que sirven de estrategia textual, sostenidas sólo en la palabra escrita: una maqueta de la ciudad con sus habitantes y un muñeco.

Desde una crítica tradicional, este texto, puede ser visto simplemente como fantástico o como una proyección teatral del autor por su condición de dramaturgo. Pensemos en la locura, la muerte, las máscaras como elementos recurrentes en las obras dramáticas de Edilio Peña. En este sentido, la maqueta de la ciudad pudiera ser interpretada como un pequeño teatro donde se representa una parte de la vida del

Comisario. El muñeco también pudiera ser captado desde esta óptica y no ser más que una especie de marioneta o recurso dramático para dar cuenta de la historia. Pudiera también considerarse como un elemento fantástico en la novela. Desde allí se explicaría o justificaría por qué habla, por qué escribe, por qué se le asume en la familia como un niño normal, sin sorpresa alguna.

Todo esto es posible, sin embargo, en el contexto de la postmodernidad, como apuntamos antes, estos elementos pudiesen ser interpretados como un artificio virtual, ya que, ante los ojos del lector, (un lector que conoce o domina la tecnología digital, acostumbrado a la navegación, a comunicarse por correo electrónico, a la animación y la virtualidad) ello encarna la representación de la historia sin ningún elemento electrónico. Una realidad creada de manera artificial, mediante la ciudad y el muñeco. Impera la necesidad de mostrar una nueva realidad emergente, donde lo mediático juega un papel fundamental, representado en este caso por una virtualidad simulada o recreada.

Simplemente nos situamos en presencia de una nueva manera de configurar lo fantástico. En ello los medios y la tecnología juegan un papel bien importante en la construcción de su ficción. Esto no debe sorprendernos, puesto que vivimos en la era digital o mejor dicho estamos totalmente inmersos.

Si **El huésped Indeseable**, constituye un modelo de Virtualidad en un formato de texto impreso de manera tradicional, **Malena de cinco mundos** de Ana Teresa Torres, próxima novela a analizar, ofrece un verdadero modelo de Hipertexto en la misma modalidad. Esta extraordinaria novela, catalogada de histórica, feminista y carnavalesca, más allá de contar en sus 268 páginas, las vicisitudes por las cuales Malena pasa en las distintas vidas que le toca vivir:

Giulia Metella en la era cristiana, Juana Redondo en el siglo XVIII, Isabella Bruni en el siglo XVI, Malena en el siglo XIX, Malena en el siglo XX, y su nacimiento en el siglo XXI, tras el reclamo que hace ante los Señores del Destino de que no le ha gustado ninguna de las vidas que le tocó vivir y la promesa que ellos le hicieron de tener una vida de mujer moderna, constituye un verdadero modelo de hipertexto, en tanto que todas y cada una de las vidas de Malena conforman archivos

de un gran Archivo de Destinos que subyacen en computadoras y que son revisados por los cinco Señores del Destino, quienes se ocupan de procesar la caída de los humanos.

Cada historia que aparece de manera fragmentaria ante los ojos del lector. No es más que la representación en la pantalla de la computadora, de la información solicitada por alguno de los señores del destino, con el fin de comprender la situación real de Malena, el por qué de la solicitud, y verificar si es viable su petición. Frases como las que se mostrarán seguidamente, y que forman parte de los diálogos sostenidos por los Señores del Destino al final de cada vida, dan cuenta de ello:

- *“El segundo señor pulsó el tablero hasta que en la pantalla apareció el archivo de Giulia Metella” (p.29).*
- *“Los cinco señores del destino prometieron al unísono no volver a tomar decisiones sentimentales e inconsultas. Y acto seguido, pasaron a leer el archivo de Juanita Redondo.” (p.85).*
- *“El tercer señor no quiso seguir la conversación. - Descansemos un rato- propuso- antes de seguir con el archivo en reclamación”. (p.165).*
- *“¡Qué casualidad que también haya sido en el Caribe ¡- comentó el Cuarto Señor abriendo el archivo de Malena de 1992”. (p.247).*

Cada intervención de los Señores del Destino vendría a ser como el equivalente de un hipervínculo que le permite al lector- sin utilizar ningún elemento electrónico- establecer la conexión con alguna historia referida a las vidas de Malena. Cada historia de vida supone una historia fragmentada, cerrada en sí misma y de una gran belleza. Cada historia puede inclusive, ser leída de manera independiente. Cada historia tiene a su vez su estilo y particularidad. Así, la historia de Guillia Metella, se muestra intensa y terrible. Esta mujer encarna la maldad, la dureza. Es el lado masculino de lo femenino y su carácter se desborda al tener por marido un esposo frágil y sensible que sería su opuesto.

Siempre me atrajeron el conocimiento y el estudio, pero con mucha razón, tú no querías un esposo sabio, querías un esposo notable, hábil en la política y agudo para merodear entre los patricios. Fuiste Giulia

Metella, una romana, y la sabiduría te parecía cosa de griegos pederastas y de árabes andrajosos. Querías un ejecutor y te encontrabas con un esposo melancólico que te buscaba para ver juntos el crepúsculo o leer algunos versos. (p.36).

Juanita Redondo, por el contrario, representa la aventura, la alegría, la picardía, la astucia, la ambición. Encarna en sus acciones, al pícaro y a la trotaconventos, al mismo tiempo, en su accionar. No tiene tabúes, no tiene vergüenza. Termina ahorcada, a los 25 años, en la plaza del pueblo, inculpada de un crimen que no cometió:

Quise mucho a Diego., fui su mujer, y con eso digo todo. Tanto me gustaba que un día le prometí que haría por él cualquier cosa y él me tomó la palabra. Me propuso independizarnos. Iríamos de pareja, él de rufián y yo de buscona. Llegaríamos, cada uno por su cuenta, a los garitos y las tabernas; yo a mi arte, para entretener al jugador, y él con los ojos en la apuesta, para hacer las trampas mientras me miraban a mí. (p.91).

Isabella Bruni, a diferencia de las anteriores, resulta ser una mujer extraordinaria. “*Fue médica notable en su época*” (p.128). De gran inteligencia y sabiduría, Isabella encarna el conocimiento y a la vez, el humanismo. Su preocupación por la medicina le lleva a la investigación de un tema bien ambicioso para la época: el descubrimiento del mecanismo de la fecundación. No obstante, es una mujer sensible y amorosa. Estudiosa, escritora y gran defensora, para le época, de los derechos de la mujer.

Su cultura humanista y su amor por los clásicos y griegos y árabes le hacía concebir el amor como la unión máxima entre los seres, en la que al placer del cuerpo debía unirse el del espíritu, y criticaba a Platón porque éste concebía el placer del encuentro con la bella alma del amado como un asunto de hombres. (p.145).

Para Isabella la condición de la mujer requería de una significación, y le irritaba sobremanera que solo las mujeres de alto renombre pudieran ejercer sus

deseos con libertad, mientras que “*las hijas de burgueses, como ella y más aún, los pobres, debían guardar una moral estrecha, para no ser injuriadas.* (p.145).

Malena (siglo XIX), es una mujer enferma, desequilibrada. Neurótica, según el médico que la atiende. Voluntariamente decide mantenerse acostada o en un diván, durante diez años, tras la prohibición que le hiciera su padre de casarse con el Conde Santa María de Regla, poderoso propietario de una central en la isla de Cuba. Muerto el padre, Malena va a Cuba y se casa, pero enviuda rápidamente, regresa a Venezuela y vuelve a postrarse en su diván. Dada la situación, fue enviada a Europa para ser sometida a un tratamiento, nada más y nada menos que con Sigmund Freud.

Tengo la emoción profunda de encontrarme en el continente de las luces, de ser la primera, porque sin duda soy la primera mujer que inicia el psicoanálisis para América, y será así penetrada por el conocimiento de la mente más fabuloso del siglo. Quisiera corresponderle a su invitación, doctor Freud, queridísimo profesor, inaugurando también mi espíritu y explicándole todos los sufrimientos de mi intimidad por tanto tiempo... (p.230).

Malena (siglo XX), como bien la define al comienzo de la obra uno de los Señores del Destino “*es una mujer normal y corriente. Clase media, divorciada, un hijo. Trabaja en una empresa de seguros*”. (p.11). Sin titubeos ni vacilaciones, reclama otra vida por no sentirse a gusto con lo prometido, y por tener siempre la sensación de haber tenido otras existencias. Su vida sentimental se ve fuertemente afectada por una relación amorosa inestable con Alfredo Rivero, el hombre de quien siempre estuvo enamorada y que, de alguna manera. Es causante de su trágico final.

Malena tenía treinta y cinco años. Alfredo Rivero cuarenta. El proceso había empezado cuando Malena tenía diecinueve y Alfredo Rivero veinticuatro. En el entreacto ella se había casado, se había divorciado, había tenido un hijo, era vicepresidenta de la compañía de seguros más ágil y dinámica del país, tenía un pretendiente dueño de las empresas textiles más avanzadas de Suramérica, un futuro de villa en Santa Caterina y varios años de soledad irremisible de proceso en

proceso. Alfredo Rivero tenía que llegar a una definición concreta del futuro de su proceso, o desaparecer por completo del mismo. (p.257).

Malena (siglo XXI), es apenas un óvulo que va a ser fecundado por el espermatozoide, quien nuevamente es Alfredo Rivero y utiliza las mismas palabras que le dijo en su existencia pasada o anterior.

-¿Estoy en Grecia? ¿Es el 2052? - preguntó el óvulo.

-Es el 2052 pero estamos en Venezuela. Y, por cierto, ¿Dónde estabas tú metida que yo no te conocía? -se insinuó, seductor el espermatozoide.

-Algo en ti me resulta conocido-emitió el óvulo.

-Adivina de quien es mi programación cromosómica-susurro el espermatozoide enigmático.

-No me hace falta- concluyó el óvulo-. Siempre he sabido que los Señores del Destino son unos hijos de puta. (p.268).

Cada vida, cada existencia aparece en la computadora, y son brevemente comentadas por los cinco Señores del Destino, especie de Dioses o Semidioses que tienen la potestad de otorgar la vida a los mortales y hasta modificar o alterar su rumbo o destino. De sumo interés resulta la conversación que sostienen estos señores sobre la muerte de Malena en el siglo XX, y las acciones que acometen cuando ven en la pantalla del computador cómo muere Malena.

Malena muere en un accidente vial, cuando al regreso de un viaje con Martín, su novio actual, trata de encontrarse con Alfredo Rivero, el hombre que ama de manera obsesiva y que siempre la abandona. Cuando los señores del destino ven lo ocurrido, tratan de evitarlo:

- ¡Tratemos de evitar que se muera ¡- gritaron al unísono los cinco Señores. - ¡Rápido¡¡ pulsa el sistema de reconversión temporal ¡- apremió uno de ellos. Los Señores del Destino se lanzaron frenéticamente a los botones del tablero de la computadora, pero era muy tarde. - Se nos fue. No hay nada que hacer- exclamaron desolados mientras intentaban retroceder el tiempo y veían en la pantalla del monitor a los de la ambulancia recogiendo el cadáver. -

Bien creo que hemos llegado al final del archivo. No habrá más remedio que decidir el reclamo- consideró el primer señor (p.261).

Frente a la imposibilidad de salvarla, deciden revisar su archivo y otorgarle una nueva vida, que ella sugiere sea en el año 2052, en Grecia y bajo la figura de Diotima, no obstante, los Señores del Destino, nuevamente le hacen una jugarreta y no sólo la ubican en Venezuela, sino que el espermatozoide que la va a fecundar es Alfredo Rivero, el mismo que la ha hecho sufrir en su vida anterior.

Los Señores del Destino, a pesar de su condición superior y rasgos de deidades, no difieren mucho de las características de los humanos a quienes cuestionan cada vez que pueden. El desorden reina en su trabajo, las decisiones inconsultas, la hostilidad injustificada y la marcada ira de algunos de ellos afectan las decisiones que se toman y no tienen reparo alguno en admitirlo.

-Esta idea del psicoanálisis, ¿fue tuya también? -preguntó el Quinto señor mirando duramente al Segundo Señor.
-Fue mía- confesó el Primer Señor.
- ¿La consultaste en Consejo Directivo? Le interpeló el Cuarto Señor mirándolo con más dureza todavía.
-No hubo tiempo. Ese fin de siglo tuvimos mucho trabajo explicó el Primer Señor lleno de remordimiento. (p.228).

A nivel laboral, el desorden parece reinar también en las alturas. No se trata sólo de que en las oficinas desde donde operan, como en una oficina cualquiera de nuestro país, los equipos no funcionan o son insuficientes, *“Así como vamos no podemos seguir. Se necesitan más computadoras, más personal, o modernizamos la oficina o esto se va a poner imposible. ¡Cómo quieren que procesemos tantos destinos sin los equipos al día”* (p.9)! Sino que además los Señores del Destino, incumplen con sus deberes y se dejan llevar por sus sentimientos y pasiones de manera muy similar a como lo hace un mortal común, tomando justicia por sus propias manos, alterando el destino de los humanos e incumpliendo con sus funciones:

Aquí no hay un coño de deberes. Aquí todo el mundo hace lo que le da la gana y yo estoy harto de esta situación. Exijo saber por qué se ha producido esa filtración de recuerdos. –Bien, fui yo mismo-aceptó el Quinto Señor-No pude resistir la tentación. Cuando la dama feudal se iba a morir, me daba mucha rabia pensar que se iría de la esfera terrestre olvidando para siempre su mal comportamiento. Quise que al menos recordara la acusación, que eso le pesara siempre en la conciencia. - Pero Malena no recuerda por qué fue acusada. -No. Quise que quedara como una acusación indefinida, para que le produjera más culpa-confesó el Quinto Señor, en el colmo de su maldad. –Nosotros no somos jueces- recordó el Primer Señor-Somos señores del Destino, pero no tenemos la función de premiar o castigar a los humanos. (p.181).

Esta manera de presentar a los Señores del Destino como dioses degradados, injustos y hasta perversos, en oficinas donde el progreso parece no haber llegado del todo, donde las informaciones se modifican de acuerdo a las conveniencias e intenciones retorcidas de cada cual, pueden considerarse como expresión del pensamiento postmoderno, al negar el progreso con su proyecto de emancipación humana y la posibilidad de un futuro mejor. No hay destino, no hay Dioses, no hay historia. Todo intento de transformar la realidad resulta inútil. No existe legitimidad en los relatos, puesto que pueden ser modificados o alterados en el ciberespacio de la computadora. Todo se presenta bajo la lupa de la desconfianza. No se puede creer en el destino. No se puede creer en la historia. No se puede creer en el progreso.

Desde el punto de vista del estilo, **Malena de cinco mundos**, nos entrega una excelente muestra del eclecticismo. Una amalgama de elementos se conjuga en sus páginas magistralmente. El carnaval, la polifonía, la intertextualidad, la parodia, lo fragmentario conjuntamente con los cambios y alternancias de narradores constituyen los recursos más usados, en esta novela donde la hipertextualidad ha servido de estrategia, no sólo para construir su ficción, sino que ha servido de base para remozar el género histórico al cual, inicialmente, puede vincularse.

Adicionalmente, la novela podría ser revisada como una novela feminista, carnavalesca y polifónica. Efectivamente, la temática femenina ocupa el centro de la novela. Sus páginas contienen datos e informaciones muy variadas sobre la situación

de la mujer, sus luchas a través de la historia, su situación de minusvalía frente a lo masculino que hacen de ella un texto emblemático, en tanto que la postmodernidad, reivindica lo femenino. Estos aspectos abren un camino para otras investigaciones, lo que constituiría un gran acierto, en tanto que son pocos los trabajos realizados sobre esta excelente novela.

En conjunto, cada una de las novelas referidas, muestra una forma diferente de presentarse el uso de la tecnología en nuestra literatura. Con **Tierra de extracción** estamos frente a un auténtico **Hipertexto** y por su naturaleza, la tecnología constituye un todo en la novela. En, **El Huésped indeseable**, la virtualidad recreada de espacios, en este caso representada por la maqueta de la ciudad (ciberespacios) y de personajes: los muñecos de cera de la maqueta y Dolores, el hijo del Comisario (ciberpersonajes), soportada estructuralmente en lo metaficcional, en este caso mediante los expedientes policiales, se adscribe a lo que denomina Liduvina Carrera, Metaficción virtual, mientras que en **Malena de cinco mundos**, lo que existe es una **recreación** de los hipertextos como base de la ficción en un formato tradicional sin alusiones, referencias o estrategias autorrepresentativas o metaficcionales.

Por otra parte, se observan en el texto, elementos que Rodríguez señaló como característicos de la novela postmoderna: la cita, lo fragmentario, la antidiscursividad, siendo el uso de la **hipertextualidad**, la base para la creación de la ficción y el elemento más relevante y novedoso de esta novela. En cada una de las obras señaladas, se observa una intención deliberada por parte de los escritores de incorporar en sus novelas la tecnología. Nuestros escritores se han apropiado de los avances tecnológicos y cibernéticos y a partir de ellos, han logrado en su ficción, reconfigurar la realidad y crear nuevas formas de arte, cónsonas con la estética literaria instaurada por la postmodernidad.

Al margen, producto de los avances de la tecnología y con ellos la aparición de nuevas formas de estética narrativa, tal como lo señala Nana Rodríguez: (2009)

Es frecuente encontrar en la red, los llamados cibertextos, páginas de creación literaria; la llamada literatura interactiva, en la que participan varios escritores en la construcción de un relato virtual,

cada uno de ellos creando un fragmento de la historia. De esta manera, se podrán observar diversidad de estilos, visiones de mundo, imaginarios, usos de lenguaje ect; esto, como un ejercicio de escritura, que, sumado a la velocidad de la internet, es un recurso que puede llegar a calentar la mano y la imaginación de los navegantes. (p.116).

5.7. La narrativa minificcional

La narrativa venezolana de finales de siglo XX, no sólo ha visto modificaciones sustanciales en sus novelas, también el cuento ha sufrido innovaciones importantes, siendo la Minificción la forma más significativa de este período y lo que va del siglo XXI. El apartado que desarrollaremos seguidamente, está dirigido a dar cuenta del desarrollo de la Minificción o el microrrelato en Venezuela a través de los trabajos realizados por uno de los autores más representativos del género: Armando José Sequera.

Para ello vamos a revisar algunas de sus microficciones como él las llama en la actualidad o microrrelatos como las llamaremos en esta investigación, de sus libros, **Reductia** (2016), **Un simple ocho** (2018) y **Opus** (2018). Se ha elegido el término microrrelato por ser uno de los más aceptados actualmente y porque, además, es el nombre que le dieron los pioneros del tema David Lagmanovich y Dolores Koch. Hoy en día estudiosos relevantes como Francisca Noguerol, Fernando Valls, Irene Andrés- Suárez entre otros, lo han utilizado para designar estas formas brevísimas de narrar una anécdota.

Para el acercamiento o abordaje de los microrrelatos, haremos uso de las propuestas de algunos teóricos del género como Violeta Rojo en **Breve Manual para reconocer minicuentos** (1996), **Breve Manual (ampliado) para reconocer minicuentos** (2009). Armando José Sequera (s/f) **En torno a la microficción y otros temas marginales**, Francisca Noguerol (1996) **Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio** y Lauro Zavala (2007) **La ficción posmoderna como espacio fronterizo**

Cada uno de los autores nombrados han expuesto sus ideas sobre el tema, dejando ideas esclarecedoras sobre esta “forma contemporánea mas no reciente” (Rojo, 1996, p.7), tan cambiante y tan vigente al mismo tiempo. Violeta Rojo, en sus

textos **Breve manual para reconocer minicuentos** (1996), y **Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos** (2009), ofrece una valiosa información sobre esta modalidad narrativa breve que abarca desde el nombre, su origen, características y desarrollo en nuestro país, hasta la presentación de una muestra de minicuentos donde se evidencian las características señaladas por ella. En estos trabajos, Rojo, al referirse a la minificción señala como elementos característicos, lo siguiente:

- La brevedad extrema. Pueden tener diferentes longitudes, desde una frase en adelante. No llegan a dos páginas comenta la autora, aunque frecuentemente tienen una. Para ella la longitud máxima de un minicuento debe ser de una página impresa, ya que se puede ver el texto completo de una ojeada.
- Pueden tener o no argumento definido. Es decir que existen minicuentos que conforman narraciones completas y otras no. En estos casos, la anécdota aparece sugerida y el lector debe completarlo. La reconstrucción de los mismos dependerá del nivel de cultura, la enciclopedia, las competencias y el nivel de análisis del lector. De allí su importancia en este tipo de trabajo. No se trata de una interpretación arbitraria, sino de completar un texto a partir de elementos que el escritor ofrece de manera sugerida en el mismo texto.
- Lenguaje cuidadoso, exacto, preciso, comprimido, “*que signifique exactamente lo que se quiere decir*” (Rojas, 1996, p.8) Esto supone como bien lo dice Rojas, una labor de expertos, de conocedores del lenguaje y es lo que hace que sean difíciles de escribir. Entran acá también los juegos de lenguaje, los neologismos y juegos de palabras, usuales en los minicuentos.
- Estructura proteica o ambigüedad genérica. Se refiere a que los minicuentos pueden poseer características propias de otras formas literarias: ensayo, poesía, cuento tradicional, fábulas, palíndromos, instrucciones, fragmentos biográficos, apólogos, aforismos, el chiste, la receta de cocina, el poema en prosa, entre otros. Por esta particularidad, Rojo dice, que son textos degenerados. Es decir que mantiene vínculos con muchos géneros, pero no pertenecen a ninguno.

- El uso de cuadros o marcos de conocimiento entre otros. Tiene que ver con el uso de referencias o datos que favorecen la representación o proporcionan información de algo. Existen los cuadros intertextuales y los cuadros situacionales. En cuanto a los cuadros intertextuales se explican por la erudición constante de que hacen gala los escritores, ya sea falsa o verdadera. Es común la relación de conocimientos con la música, la pintura, el folklore, la historia. Estos elementos se utilizan también para hacer humor.
- Anécdota comprimida. La historia se narra de manera sucinta. Nada sobra. Se elimina todo lo superfluo. Para la concisión de la anécdota se hace necesario el uso de cuadros o marcos y las relaciones intertextuales. Lo interesante acá, sostiene Rojo, es de qué manera se condensa la historia. De todas estas características, la más importante radica en la brevedad, ya que, tal como señala el crítico, ese el rasgo diferenciador más evidente y es el que genera todas las demás características. Todas son causa y efecto de la brevedad extrema. De igual modo, el carácter proteico o des-generado del minicuento es un aspecto, sobre el cual Rojo profundiza, afianzando sus explicaciones en otros estudiosos del género como Dolores Koch, Antonio Fernández Ferrer, Juan Armando Epple, Armando José Sequera, quienes aportan sus ideas sobre este aspecto, señalando además las relaciones entre los minicuentos y diversos géneros. Así, de acuerdo a lo planteado por Rojo, Koch lo vincula con el ensayo, la viñeta, la ocurrencia, el poema en prosa, las anotaciones del diario y el chiste. Juan Armando Apple con el chiste, la reelaboración de mitos, la parodia, la fábula, el relato satírico, la greguería. Fernández Ferrer con la parábola tradicional, el cuento popular brevísimo, los tantanes, la fábula. Armando José Sequera con el poema en prosa, el chiste, el juego de palabras, la receta de cocina, las instrucciones de manual, el aviso clasificado, la carta, el correo sentimental.

En cuanto al nombre, Rojo, señala que existe una variedad de términos para referirse a ellos:

Cuento breve, cuento corto, cuento rápido, ficción súbita, microficción, minificción, minicuento, microrrelato y hasta formas peyorativas como: relato enano, embrión de texto, cagarruta narrativa o chistecitos entre otros. Dice además, que *“este tipo de narrativa tiene tantos nombres porque no se han determinado sus límites genéricos y hay incertidumbre sobre dónde ubicarla”* (2009, p.26).

De todos los nombres mencionados, Rojo, prefiere utilizar el nombre de minicuento, por dos razones que caracterizan a este tipo de narraciones: es muy breve y es un cuento. En su texto **Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos**, (2009) señala: *“El minicuento es un subgénero narrativo, que a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento y por tanto, puede incluirse dentro del género”* (2009, p.27) Sostiene Rojo, que el minicuento.

Tiene características similares a los del cuento tradicional del que se desprende, pero no iguales. Tiene variantes porque es una forma Narrativa nueva y como todas las formas literarias recién formadas, Posee rasgos del género del que nació y otros nuevos. Es otro tipo de cuento. (2009, p.53).

Cierra su disertación sobre este aspecto, con la siguiente definición global del minicuento:

El minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa) de carácter ficcional, en la que los personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee un carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto en la literatura (especialmente con formas arcaicas) como formas de escritura no consideradas literarias. (2009, p.94).

En cuanto a los orígenes, Rojo señala que, en la literatura mundial, desde siempre, han existido los cuentos breves, entre los cuales se encuentran: los del género gnómicos, la hagiografía, la leyenda, el mito, la sentencia, el enigma, el chiste, el aforismo, la parábola, el proverbio. Muchos de ellos, según la autora son formas arcaicas, sin embargo, algunas son utilizadas ahora, en forma paródica.

Rojo sostiene que, en América Latina, los orígenes no son claros, pero considera como sus precursores a tres importantes poetas: Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro. Afirma que en los años treinta, cuarenta y cincuenta, la escritura breve fue algo opcional de parte de los escritores, coincidiendo en esto autores como: Julio Torri, Jorge Luis Borges y luego Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert. Hacia finales de los años sesenta y principio de los setenta, hubo un cultivo mayor, consciente del género breve, siendo sus representantes Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante. Bajo la influencia de **El Dinosaurio** de Augusto Monterroso, hacia los años setenta se produjo un gran auge del minicuento y de acuerdo a lo señalado por Rojo, a partir de allí, las formas breves se van incrementando, más por imitación que por coincidencia.

En Venezuela, Rojo señala como precursor del minicuento a José Antonio Ramos Sucre, con algunos textos breves de sus libros: **La torre de Timón** (1925), **El cielo de esmalte** (1929), y **las formas del fuego** (1929) y como su iniciador, a Alfredo Armas Alfonzo, con su hermosa y mágica obra, **El Osario de Dios** (1961). El minicuento tendrá su apogeo en los años setenta, y será en los ochenta cuando más cuentos se publican. Entre los trabajos más importantes de este momento, señala los siguientes: **Rajatabla** de Luis Britto García (1970), **Imágenes y conductos** de Umberto Mata, **Ejercicios narrativos** de José Balza (1976), **Andamiaje** de José Gregorio Bello Porras (1977), **Textos de anatomía comparada** de Mariela Álvarez (1978), **Los caminos borrados** de Earle Herrera (1979), **Zona de tolerancia** de Benito Yradi (1978). Cabe destacar que de todos estos libros, Rojo solo distingue como minicuentos: **Los dientes de Raquel** de Gabriel Jiménez Emán (1973), **La muerte viaja a caballo** de Ednodio Quintero (1974) y **Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta**, de Armando José Sequera (1976).

En los años ochenta, estos escritores le dan continuidad a sus trabajos minificcionales con los libros: ***Los 1001 cuentos de 1 línea*** (Jiménez Emán), ***Escena de un espagueti Western*** (Armando José Sequera) y ***La línea de la vida*** (Ednodio Quintero). Señala, además, la presencia de una serie de textos de cuentos de mayor extensión, donde la minificción también aparece algunas veces. Es el caso de Luis Barrera Linares, ***En el bar la vida es más sabrosa***, (1980); Chevige Guayke, ***Faltrikera y otros bolsillos*** (1980); Luis Britto García, ***La orgía imaginaria*** (1983); y Oswaldo Trejo, ***Una sola rosa y una mandarina*** (1985). Los años noventa serán de gran auge para la minificción la cual seguirá disfrutando de aceptación y difusión hasta nuestros días.

Armando José Sequera además de escribir microrrelatos, también ha expuesto sus ideas sobre los cuentos muy breves, a los cuales él llama ahora, microficción. En su ensayo ***En torno a la microficción y otros temas marginales***, (s/f) señala que los cuentos ultra breves han existido siempre; datan casi de la invención de la escritura, y que fue en la sociedad Sumeria (Mesopotamia) donde por primera vez, se presentó un relato escrito de este tipo. Señala que las tablillas sumerias referían diversos aspectos de la vida diaria, himnos, leyes, astronomía, medicina, entre otras, así como chismes, rumores y narraciones imaginativas. Las fábulas entran dentro de estas últimas, las cuales categoriza como microficciones. Al respecto dice:

Las fábulas sumerias eran tan breves que más bien parecían aforismos. De hecho, algunos antropólogos las han consignado en sus apuntes como proverbios y no como lo que en realidad son: pequeñas narraciones. La mayoría de las que se han conservado en nuestros días eran anónimas, carecían de estilo y estaban protagonizadas por animales humanizados. Por su contenido se deduce que tuvieron su origen en la solidaridad de los escribientes con los animales esclavizados y en la observación de los hombres y mujeres contemporáneos. Estas fábulas no tenían moralejas (p.7)

Sequera señala que, con el tiempo, estas fábulas parten de sumeria a la India y China. Regresan luego a Asia menor y a Europa, en un período de más de 1500 años,

mientras que en Occidente, serán cultivadas por Esopo, el primer autor de fábulas de quien se conservó su nombre.

Las narraciones de Esopo son todas breves. Su extensión igual a la sumeria, es similar a la de las microficciones actuales. Ello ha consolidado mi idea de que la primera forma que adoptó la narrativa fue la fábula y que la misma, por su exigua extensión, debe catalogarse como microficción (p.9)

Aun cuando la microficción surge en tiempos remotos será durante el desarrollo de la segunda mitad del siglo XX y las dos décadas que llevamos del XXI, cuando empieza a ser consideradas como un género narrativo con vida propia. No obstante, a pesar del auge que han cobrado en los últimos tiempos, la microficción ha sido marginada. Para algunos no posee estatus literario por algunos rasgos que la caracterizan: final sorpresivo, humor, brevedad, y porque, además, las consideran como chiste u ocurrencia. Por otra parte, como señala Sequera, porque no tiene un nombre definitivo y ni si quiera los autores se ponen de acuerdo en ello.

Sequera reconoce que, aunque él, inicialmente, los llamaba minificción, prefiere ahora el término microficción, porque este vocablo alude tanto a la brevedad como a lo ficcional y lo imaginario, mientras que minicuento se refiere no a un tipo de escritura, sino a un derivado del cuento. Para Sequera, una microficción es *“un texto con sentido completo, breve, conciso, en el cual se presenta cuando menos una acción, con una extensión no mayor a 250 palabras”* (p.14)

En cuanto a su extensión, considera que en estos tiempos, lo más idóneo es el conteo de palabras y no la cuartilla. Porque el tamaño de la hoja, el interlineado, el tipo de letra, la tipografía, generan confusión, mientras que el conteo de palabras, resulta más acertado para establecer los límites. Al igual que para Rojo, la brevedad resulta ser uno de los rasgos más importantes de este tipo de textos, así como la intertextualidad y el rol del lector en la reconstrucción e interpretación de los textos. Para Sequera, la intertextualidad es indispensable en gran parte de las microficciones por razones de economía literaria y el lector, por el papel que juega en la

reconstrucción e interpretación de la microficción. Sobre todo en aquellos casos en los cuales la anécdota está cargada de sugerencia o el argumento de la narración no es completo. Con relación al lector, señala lo siguiente:

Es lícito reconocer que la identidad del minicuento resulta difícil de determinar por los lectores poco avezados, puesto que se le puede confundir con subgéneros literarios o periodísticos tales como el chiste, el “breve” de prensa, el juego de palabras, la prosa poética, y después de Ramón Gómez de la Serna, Julio Cortázar y Juan José Arreola, con la greguería, el aviso clasificado, la oración, el apunte, la definición de diccionario, el rótulo de museo, el relato de una anécdota, el epitafio, la receta de cocina, la literatura de los medicamentos o las instrucciones para poner en funcionamiento cualquier objeto, entre otros. También la noticia de prensa, la carta al correo sentimental o el horóscopo pueden suscitar confusiones. (p.12).

Otros aspectos que señala Sequera, importantes para entender la microficción son los siguientes:

- 1.- La microficción, no debe tener necesariamente un final sorpresivo o humorístico, así como tampoco deben contener humor negro.
- 2.- El objetivo de la microficción no es hacer reír.
- 3.- Su fin es estético y por lo tanto no debe estar subordinado o dependiente de la política, la economía, la sociología, la filosofía o cualquier otra disciplina.
- 4.- Su fugacidad la aproxima al verso, a la imagen fotográfica, a la nota musical.
- 5.- El vacío tiene cabida en la microficción. Equivale, dice, *“al pestañeo entre imagen e imagen, al silencio que sucede al trueno, al espacio en que se mueven los pensamientos. Es el vacío que completa la plenitud.”* (p.35).

En cuanto al origen y desarrollo de la microficción en nuestro país, Sequera, coincide con Rojo al reconocer como precursor a José Antonio Ramos Sucre y como iniciador consciente del subgénero a Alfredo Armas Alfonzo. Señala que con **El osario de Dios**, Armas Alfonzo independizó la microficción de los textos más

extensos que dominaban la literatura venezolana y que además, *“esta obra contiene más de cien microficciones, ejecutadas con absoluta maestría.”* (p.20).

De igual modo reconoce la década de los setenta, como un período de cultivo y desarrollo de la microficción, que resulta interesante porque sin acuerdos previos y sin ser algo premeditado, los escritores trabajaron en ellos, intentando descubrir todas las posibilidades que el cuento breve pudiese ofrecer. Britto García, Orlando Araujo, Jiménez Emán, Ednodio Quintero, Armando José Sequera, son los escritores más representativos de esta década. En un período posterior, incluye a Antonio López Ortega y Wilfredo Machado con tres obras, consideradas por él como importantes en la microficción venezolana y continental: **Contracuerpo** (1988), **Libro de animales** (1994) y **Poética del humo** (2003).

Afirma que hacia la última década del siglo XX, la microficción se traslada a México y España por ser *“dos de los centros editoriales en lengua española, que han tenido mayor cobertura lectora y crítica que la de los autores venezolanos* (p.22).

Consideramos pertinente acotar, que ni Violeta Rojo ni Armando José Sequera, establecen vínculos entre la minificción o microficción y la posmodernidad. Sin embargo, otros estudiosos del tema como Francisca Noguero, Nana Rodríguez, Lauro Zavala e Irene Andres Suárez en sendos trabajos, apuestan por el tema, y los enfoques que ellos realizan de estos textos breves o ultra breves, son desde la posmodernidad.

Francisca Noguero, en su ensayo, **Micro- relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio** (1996), afirma que el pensamiento posmoderno, ha abierto un espacio para la teoría y la creación artística y que la literatura, refleja esta nueva episteme como expresión de su época. Sustentándose en las propuestas de Jean-Francois Lyotard, Fredric Jameson y Linda Hutcheon sobre la posmodernidad, asevera que *“el estatuto posmoderno es paradójico, ambiguo y ambivalente, reflejo de una doble codificación, pues supone tanto una contestación como una complicidad, una crítica como un homenaje a la tradición”* (1996, p.2) Dice, además, que los rasgos más significativos del pensamiento posmoderno en la literatura son:

- 1- El escepticismo radical, como consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. No existen verdades absolutas y para comprobarlo se utiliza la paradoja y el principio de contradicción.
- 2- Textos excéntricos que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ese momento a un segundo plano.
- 3- Golpe al principio de unidad. Se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.
- 4- Obras abiertas que exigen la participación del lector. Ofrecen múltiples interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría.
- 5- Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunado al homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia)
- 6- Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno.

Para Noguero, la posmodernidad ha creado un marco ideológico muy sugerente para describir un fenómeno literario tan poco estudiado hasta ahora como la eclosión del microrrelato. Dice que se observa una *“coincidencia cronológica entre la formalización del pensamiento posmoderno (años sesenta, con especial relevancia en los setenta y ochenta) y la aparición del microrrelato como categoría diferenciada del cuento tradicional (1996, p.3) y que por consiguiente “el establecimiento del “canon” del microrrelato es paralelo a la formalización de la estética posmoderna” (1996, p.1).*

Lauro Zavala por su parte, en su texto **La ficción posmoderna como espacio fronterizo**, (2007) señala:

La posmodernidad es un fenómeno cultural que atañe a las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, y que puede observarse con mayor claridad en la narrativa (novela, cuento, crónica

y cine) si bien afecta también a la filosofía, la historiografía, la música, la pintura, y la arquitectura. Ciertamente, la posmodernidad tiene características distintas en cada país y en cada región (p.5).

Para Zavala, la minificción es el género más didáctico, más lúdico, irónico y fronterizo de la literatura posmoderna. También el más reciente, ya que surgió apenas a principio del siglo XX y ha sido a finales de ese mismo siglo cuando ha sido considerado como un género autónomo, aun cuando sus raíces se encuentran en las vanguardias hispanoamericanas del período de entreguerras.

Zavala establece diferencias entre minicuento y minificción. Para él, el minicuento contiene una narración completa y autosuficiente. Conserva los rasgos propios del cuento clásico (tiempo secuencial, narrador omnisciente, espacio verosímil, personajes arquetípicos, lenguaje literal, final epifánico, intertexto implícito) excepto el pre- final, debido a su mínima extensión.

Mientras que, la minificción nace *“como una forma de relectura de los demás géneros. Su estructura es siempre híbrida, y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante”* (2007, p.107). En las minificciones modernas y posmodernas, dice Zavala, el inicio es enigmático, es decir anafórico, in medias res, mientras que el final es un simulacro de final, es catafórico, incompleto. *“El indicio más seguro para reconocer una minificción consiste en la necesidad de releer el texto para reconocer sus formas de ironía inestable.”* (2007, p.98)

Otras de las características de la minificción posmoderna que señala Zavala, son: tiempo anafórico, espacio metonímico, narrador implícito, personajes alusivos, lenguaje metafórico, género alegórico, intertexto catafórico y final fractal, es decir, diferido o serial. Asevera el crítico que la minificción es el antivirus de la literatura, ya que tiene los siguientes efectos en quienes se aproximan a ella:

---Vacuna a los niños y otros lectores primerizos para volverse adictos a la literatura.

---Corrige problemas de lectura de quienes están anclados en un único género, ya sea la novela, el cuento, la poesía, el ensayo o incluso en una única sesión del diario

- Permite aproximarse a obras monumentales desde la accesibilidad del fragmento.
- Facilita reconocer la dimensión literaria en diversas formas de narrativa, como el cine, las series audio visuales y la narrativa gráfica.
- Genera la posibilidad de reconocer de manera didáctica, las formas más complejas de la escritura, es decir: humor, ironía, parodia, alusión, alegoría e indeterminación.
- Disuelve la distinción entre los lectores de textos y los creadores de interpretaciones.
- Propicia que un estudiante descubra la vocación de su proyecto de lectura.
- Estimula al lector más sistemático a que oriente su investigación hacia terrenos inexplorados, no necesariamente asociados a la minificción. (2007, p.108)

Zavala concluye diciendo que la minificción “*ayuda a resolver problemas de congestionamiento crónico de las costumbres de lectura, agilizando las vías para la crítica y facilitando la libre circulación de convenciones genéricas y de su posible reformulación lúdica en cada relectura.*” (2007, p.108).

Aunque cada uno de los escritores señalados ha utilizado dentro de la diversidad de nombres con que se designa la narrativa ultracorta, alguno en especial: Minificción Violeta Rojo y Lauro Zavala .Microcuento Armando José Sequera, Microrrelato Francisca Noguerol, utilizaremos el término Microrrelato, como se señaló antes no solo por ser uno de los más utilizados sino porque además ha sido considerado actualmente por la catedrática española, Irene Andrés -Suárez (2012) como el cuarto género literario.

Sostiene Andrés Suárez que la marcada hibridación de estos textos, la fusión y mezcla con otros géneros, su semejanza con otras modalidades permite reconocerlo como un género autónomo con respecto al cuento. No se refiere solamente a la hiperbrevedad y la concisión sino fundamentalmente, a la elipsis que favorece la mezcla de elementos, lo que exige a su vez, la participación activa del lector para poder descifrarlos.

Sobre la base de estos elementos teóricos, estudiaremos seguidamente, los libros **Reductia** (2016), **Un simple ocho** (2018) y **Opus** (2018) del escritor Armando José Sequera. Narrador, periodista, promotor cultural, compilador, guionista de radio, conferencista, poeta, es uno de los escritores venezolanos más representativos del género. Escritor prolífico, cuenta en su haber con más de setenta libros publicados, gran parte de ellos, para niños y jóvenes. Ha obtenido numerosos premios literarios nacionales e internacionales: Premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba 1979); Diploma de Honor IBBY (Basilea,Suiza,1995); Bienal Latinoamericana Canta Pirulero (Valencia, Venezuela 2001); Premio Internacional de Microficción Narrativa, “Francisco Garzón Céspedes” (Madrid, España, 2012), Premio Internacional “La belleza en mil palabras”(Madrid, España, 2015) Varios de sus libros han sido traducidos al francés, catalán, coreano, italiano, portugués, inglés, servocroato y checo.

Los libros que hemos seleccionado, muestran de manera magistral buena parte de los rasgos que los teóricos mencionados han señalado como propios de la minificción, microrrelato o microficción como prefiere llamarle Sequera, así como elementos propios de la posmodernidad.

Reductia (2016), está compuesto por nueve microrrelatos de extensión bastante breve, tres líneas máximo y 10 textos de mayor longitud, que van de dos, a dos cuartillas y media., organizados de forma intercalada, que entrarían dentro de la categoría que Zavala llama minicuentos, no solo por su extensión, sino porque tienen una narración completa y rasgos propios del cuento clásico.

Esos textos más extensos, están precedidos de un subtítulo que dice “publicidad” y ciertamente, son avisos publicitarios o mejor dicho, son parodias de textos publicitarios que ofrecen servicios de la más extraña naturaleza, desde viajes de placer para los muertos como en **Jardines del viajero inmóvil**, donde ofrecen un cementerio resort que *“le lleva a reposar a cualquier lugar que usted o sus deudos elijan, sin importar las distancias”(p.7)*, o un programa que le ayuda a salir de cualquier situación por ilegal que sea.

¡Basta de angustias innecesarias! EN MONTECRISTO FLYINNG BACH le organizamos su escape al sitio de su preferencia, trátase de un paraíso fiscal, la región de sus sueños o ese lugar remoto donde no lo alcanza ningún tratado de extradición. Olvide las penalidades y persecuciones: MONTECRISTO FLYINNG BACH le diseña una nueva vida y si es necesario una nueva identidad acorde con su dinero y sus expectativas (p.9).

O le ofrecen BORRERASER, el primer borrador de fracasos del mundo, que incluye hasta ejemplos ilustrativos del producto o ADIOX, el primer repelente en aerosol contra personas insoportables o SEXOTIL, el sexo femenino portátil, que los hombres pueden llevar a todas partes. *“Adaptable a quinientas doce posiciones distintas, muchas de las que los autores del KAMA SUTRA o el ANANGA RANGA fueron capaces de imaginar (p.20)* y para los que no pueden dormir por los ronquidos de la pareja o tiene problemas de fe o se sienten frustrados por no ser un buen escritor, también encontrarán ofertas de sitios donde, con mucho humor e imaginación, les resolverán su problema. Estos textos también pueden ser denominados, siguiendo a Violeta Rojo, como minicuentos con carácter proteico, ya que tienen la apariencia del lenguaje, estructura y forma de los avisos publicitarios.

Como recursos literarios fundamentales en estos microrrelatos, encontramos la parodia, en tanto que son imitaciones burlescas de los avisos y publicidades comerciales; el humor que va desde la presencia de algo gracioso que genera risa como en la descripción que hacen del sexo portátil en SEXOTIL, hasta el humor negro que va contra los valores sagrados establecidos por la sociedad como sucede en **Jardines del viajero inmóvil** o en **MONTECRISTO FLYINNG BACH**, donde ofrecen solución a cualquier situación por inmoral o ilegal que sea.

La intertextualidad, también se hace presente. En cada microrrelato subyace un intertexto, un modelo de aviso publicitario que se imita de manera burlesca. Hay alusiones o citas directas a textos que pueden ser reconocidos por lectores cultos o preparados para ello. Así se hace referencia a Cervantes en CERVANTE’S INC, el kama- Sutra, texto hindú sobre el comportamiento sexual humano y el Ananga Ranga, manual sexual indio del siglo XVI en SEXOTIL. Se encuentran también

alusiones a algunos medicamentos antidepresivos como Prozac y relajantes nerviosos como Flores de Bach y Valeriana. La paradoja, en tanto que se equiparan hechos que tienen una contradicción aparente o real: pensar que podemos disfrutar de viajes y paseos estando muertos. Que podemos borrar el sufrimiento con un producto. La ironía está presente en cada uno de estos textos. De manera sugestiva se alude a otras formas de comportamiento social, donde todo puede ser vendido y comprado: el sexo, la religión, el prestigio y hasta el más allá, una vez hallamos fallecido. No hay verdades absolutas.

En los microrrelatos, nueve en su totalidad, además de la brevedad, tres líneas máximo, observamos otros aspectos que Zavala considera propios de este género y que se mostrarán seguidamente:

Una sola carne

Tan pronto el sacerdote concluyó la frase
...y *formaréis* una sola carne, el novio,
excitado, se lanzó a devorar a la novia. (p.11)

- 1.- La anécdota es comprimida. Sólo se cuenta lo necesario.
- 2.- El comienzo es in medias res. Todo lo anterior a la celebración religiosa es obviado. En este microrrelato o microficción, presuponemos que una pareja enamorada, se está casando.
- 3.-El final es epifánico. Es un final sorpresivo y revelador. El lector puede pensar que el novio es un antropófago que se come a la novia, al terminar la ceremonia. La metáfora, “formaréis una sola carne” pareciera ser el detonante del acto de antropofagia.
- 4.- La lectura se convierte en un acto de recreación, en tanto que el lector debe pensar, imaginar, crear o recrear la historia. Dada la ambigüedad del texto, el lector debe leer varias el texto y puede concluir pensando que se comió a la novia o que la devoró a besos, metafóricamente hablando.

5.- El lenguaje es preciso, no obstante, en su rigurosidad y exactitud, la metáfora (formaréis una sola carne/se lanzó a devorar a la novia) juega un papel fundamental en la ambigüedad de este microrrelato.

6.- Obra abierta que exige la participación del lector, en palabras del crítico Francisca Noguerol.

En el microrrelato titulado **RENÉ**, en apenas dos líneas, disfrutamos de la intertextualidad como elemento que sustenta el texto y la necesidad de un lector preparado para entender el intertexto y el sentido paródico y lúdico de este trabajo, donde René Descartes y su célebre frase “pienso luego existo,” es el intertexto.

RENÉ

Mientras espero el tren, pienso. Luego
Existo. (p.26).

Armando José Sequera en su ensayo sobre la microficción, señala el vacío como un elemento importante en estos textos breves. Equivale, dice, “*al pestañeo entre imagen e imagen, al silencio que sucede al trueno, al espacio en que se mueven los pensamientos. Es el vacío que completa la plenitud.*” (p.35).

En **PREGUNTA VITAL**, el silencio, completa la plenitud y abre espacio para otras preguntas, otras conjeturas con relación a lo que posiblemente ocurre en este microrrelato, en el cual la onomatopeya, como principal figura literaria abre espacios para reinventar la historia.

PREGUNTA VITAL

¿Qué hará aquel hombre en la terraza
Vecina, apuntando para acá con un fusil de
mira telescópicaaaaaggg...?

Pregunta vital: ¿Lo mataron? ¿Qué sucedió? Adicional a estos elementos **Reductia** está precedido de una “Nota de la Editorial” y una “Nota del autor”. En la Nota de Editorial, se le explica al lector sobre la necesidad de conseguir patrocinadores por cada una de los nueve microrrelatos del libro, indicando que la difusión se hará por la radio, la televisión y hasta megáfonos callejeros, por lo que pide disculpas y agradece el respaldo de las empresas: JARDINES DEL VIAJERO INMÓVIL, MONTECRISTO FLYING BACH, BORASER, ADIOX, SEXOTIL, HARMONY DREAMS LTD, (productores de MOFHEÓPTIMUS), INMATERIALITY, CERVANTES INC., Y MICROORGANISMOS KOCH, que son los microrrelatos que se analizaron al comienzo del apartado.

En la Nota del autor, el autor se queja y muestra su desacuerdo con la incorporación de la publicidad en libro, la cual considera una invasión y un irrespeto, porque los anuncios quitan espacio a sus textos. Esta manera de estructurar y presentar el libro resulta bien interesante e innovadora; por una parte la justificación del texto a los lectores recuerda los textos medievales como **Los Milagros de nuestra Señora** de Berceo o **El Decamerón** de Boccaccio, que vienen precedidos por explicaciones y disculpas a los lectores por lo que aparece en sus páginas, (referencias intertextuales en este caso) por otra parte, hacer partícipe al escritor en la obra, darle un espacio y a su vez decir que el texto será difundido por la radio y hasta por megáfonos, le da un valor agregado al texto, en tanto que se genera en él un grado de virtualidad que hace que el autor de la obra, en el texto cobre una vida, que es inexistente es fingida a través de la palabra, es un simulacro de virtualidad. Este conjunto o mezcla de elementos disímiles y de distintas épocas solo es posible en la posmodernidad, donde todo vale.

OPUS (2018) es un libro conformado por 30 microficciones o microrrelatos todas con el nombre de Opus, seguida del número correspondiente. La palabra Opus proviene del latín y significa obra. En música el término se utiliza para catalogar las obras de los compositores. Trasladado acá, a la literatura, pareciera que la palabra se utiliza para designar a cada uno de los cuentos infantiles clásicos, hábilmente recreados en algunos pasajes, a través de los microrrelatos.

Alicia en el país de las maravillas, Caperucita Roja, La bella durmiente, Blanca Nieves y los siete enanitos, El patito feo, La liebre y la tortuga, Los tres cerditos son los cuentos que sirven de base o sustrato a este trabajo eminentemente intertextual. Con gran habilidad, Sequera recrea escenas o pasajes importantes de estos cuentos y construye unos textos nuevos, muy breves, cargados de humor, de salidas o finales ingeniosos, pícaros, a veces subidos de tono, que si bien es cierto resultan curiosos y agradables para un lector que conoce todos los cuentos originales, para alguien que no haya leído los cuentos de base, su interpretación puede ser limitada.

Parodia de los cuentos infantiles clásicos, **Opus**, abre espacios insospechados a situaciones que en los textos originales, obviamente no se encuentran. Sobre pasajes o escenas claves de cada cuento, Sequera, construye otra situación. En esa recreación, mezcla o invierte las historias, les da un nuevo sentido. Introduce personajes inexistentes en el cuento original, desvela ante la mirada del lector un mundo diferente al del texto original, algunas veces poco ingenuo e infantil, cargado de sensualidad, erotismo, fantasía o mezquindad. **Opus** deviene en una dimensión lúdica, donde la ocurrencia, el humor y el ingenio se exageran y hacen de cada microrrelato un cuento nuevo, a veces cercano al acertijo. Cada microrrelato es una sorpresa y un reto para el lector.

Así en **Opus 4**, encontramos un diálogo entre Alicia y el conejo, de carácter sugerente y opuesto a cualquier situación de este tipo en el cuento *Alicia en el país de las maravillas*.

Opus 4

Eh, señor conejo, ¡regrese! – gritó Alicia,
Angustiada, al ver a su amigo adentrándose en el
país de las maravillas. - No tenemos de qué
Preocuparnos: el examen salió negativo.! (p. 4).

En **Opus 1** el conejo despierta a Alicia con un “tenue” beso y ante su sorpresa, como fin del cuento, con picardía el conejo dice: “-Si quieres conocer el

verdadero país de las maravillas te invito a mi apartamento, preciosa... ¿Vienes...?” (p.1). Como sabemos, nada de esto sucede en el cuento original. Alicia no tiene con el conejo, este tipo de relaciones que, además de sorpresa, generan risa en el lector. En la recreación de estas composiciones, adicional a la intertextualidad, base de todos los microrrelatos de este texto como ya se ha dicho, en **OPUS 3**, de manera interesante, se funde este recurso con otro: la metaficción. Pero además se incorpora un personaje que no existe en el cuento original y se cruzan acciones del cuento base, en esta nueva historia o microrrelato, en la que Charles Dobson, el autor de Alicia en el país de las maravillas, le cuenta el cuento a Alice Liddel y terminando de contarle el cuento, ve al conejo que lleva enredado en su oreja, su reloj cadena. Entonces le ordena: *¡Ve tras él!... No lo dejes que se lleve mi reloj: ¡mira que cuesta veinte libras y aún lo estoy pagando!* (p.3).

Otro ejemplo de cambios, cruces e inversiones de acciones, lo vemos en **OPUS 2**. Acá es Alicia quien corre con el reloj en la mano. (Acción que ejecuta el conejo en el cuento original) El conejo le grita: “devuélvete que hubo una equivocación en el reparto” (lo que sugiere que se trata de una representación, no del cuento) “Pero Alicia se volvió sin dejar de correr, sonrió y dejó su sonrisa estampada en la tarde” (Acción ejecutada en el cuento original por el gato de Cheshire). Estos ejemplos dan cuenta de la diversidad de estrategias utilizadas por Sequera para recrear las historias y hacer de cada acción un texto nuevo, sorprendente, dinámico en su construcción. Al igual que estas variaciones sobre **Alicia en el país de las maravillas**, encontramos referidas a **La Bella durmiente**, **Blanca nieves y los siete enanitos**, **Caperucita Roja**, **Cenicienta**.

Sequera va y viene sobre una acción, un retazo, una escena de cualquiera de los cuentos nombrados y elabora varias versiones distintas y sorprendentes del texto original. Así vemos variantes de la escena donde el príncipe besa a Blanca Nieves, del encuentro de Caperucita con el lobo, de la Cenicienta probándose la zapatilla, cada una con la brevedad que le caracteriza, el ingenio, el humor, la jocosidad, el dominio de lenguaje y de técnicas que le permiten mostrar la pericia de los

procedimientos en la construcción de estos textos que ponen a prueba las competencias del lector.

UN SIMPLE OCHO (2018) está conformado por 12 microrrelatos de diversas épocas, algunas de ellas publicadas antes en revistas, diarios, blogs o páginas web y su título es el nombre de un microrrelato con el cual ganó en el año 2012, el Premio Internacional de Microficción Narrativa “Francisco Garzón Céspedes,” en Madrid. De longitud variada, estos trabajos van desde textos de dos líneas hasta uno o dos párrafos sin exceder una cuartilla. De temática aparentemente variada, se observa una tendencia a mostrar aspectos oscuros y hasta sórdidos de la conducta humana: la arrogancia, la astucia, la ira, la perturbación, la traición, la locura, la fantasía; siendo la ironía y la paradoja las figuras retóricas por excelencia en estos microrrelatos donde la conducta humana se convierte en tema recurrente, así como podemos observar en los textos que mostraremos seguidamente:

Inocencia

Afortunadamente, siempre hay gente como tú que
Lo quiere y lo aprecia a uno de veras, ¿verdad, judas? (p.12).

Sin culpa

¡Es cierto que yo la detuve en una calle oscura, que
Yo le mostré una navaja, que salté sobre ella, que la
desnudé y la violé, pero yo considero que soy
inocente porque ella dijo ¡hágame lo que quiera, pero
no me mate!, ¡y yo no la maté! (p.14).

En el primer ejemplo, un texto muy breve, “judas” condensa en sí mismo la traición y la ironía al atribuirle sentimientos que le son ajenos o contrarios: la inocencia no es tal. Se observa lo que Noguero l llama principio de contradicción. En el segundo microrrelato vemos una persona perturbada, que irónicamente se dice inocente, aunque los actos que confiesa, denotan su culpabilidad: es un violador.

Esa perturbación mental como centro del texto, lo vemos también en **Curación Radical**, donde de manera sarcástica alguien confiesa que después de asesinar a su mejor amigo para quitarle un cigarrillo, perdió los deseos de fumar,

como lo predijo el doctor Salomón y se reitera el tema de salud mental en **Mi Esquizofrenia**.

A pesar de lo escabroso de los temas, el humor se filtra en ellos, pero no es la jocosidad que se observa en **Opus** o en **Reductia**, es un humor pesado, perturbador, cercano al humor negro. Vistos en conjunto, estos tres textos dan cuenta del dominio escritural de Armando José Sequera, en la elaboración de estos trabajos que se han convertido en un género reciente con mucha aceptación entre lectores y seguidores.

Otro aspecto de interés es que estos microrrelatos circulan en la red, y aun cuando no están acompañados de imágenes o sonido, de acuerdo a lo indicado por Ana Calvo Revilla (2020) pueden ser considerado como un microrrelato hipermedial porque este tipo de microrrelatos, aluden *“al protagonismo adquirido por las redes de procesos de creación, difusión y recepción del género y a las interacciones que establece el microrrelato con otras manifestaciones artísticas debido a diversos fenómenos como la intermedialidad, multimedialidad e hipermedialidad”* (p.106) Los concursos, las antologías, los talleres, la circulación por diversos medios y vías, revistas, blog, páginas web, dan cuenta de la presencia de esta nueva manera de contar, que responde a una nueva estética que ha surgido al calor de la postmodernidad.

El análisis hermenéutico de los microrrelatos de Armando José Sequera, nos ha permitido tal como señala Ricoeur *“reconstruir la dinámica interna del texto”* (2001, p.34) y poder precisar los elementos sobre los cuales se construye cada texto: hibridez, brevedad, humor, condensación de anécdota, intertextualidad, metaficción, a la vez que la interpretación de los textos, nos permite establecer los vínculos con esa otra forma de pensamiento que es la posmodernidad. Esto es lo que Ricoeur llama círculo hermenéutico.

El cruce entre la explicación y la interpretación, nos colocan frente a una nueva representación de lo real. Cada texto analizado y visto como discurso, ofrece esa nueva lectura que permite no solo ver la estructura del texto sino la representación o proyección del mundo, que no es más que una visión postmoderna de la realidad, al tiempo que se va generando una nueva estética que se funda más

que en una ruptura radical con lo anterior, en una fusión de elementos clásicos y modernos, resemantizados y ajustados a los cambios que el nuevo siglo ha instaurado, donde la rapidez, lo ligero, la anomia y el sin sentido cobran una fuerza inusitada.

El lector activo es clave en los textos analizados, sobre todo en estos microrrelatos que han cobrado una fuerza inusitada en el siglo XXI. La circulación por las redes, las convocatorias a concursos y diálogos sobre esta modalidad narrativa dan cuenta de su importancia, a tal punto que hoy en día se le denomina el cuarto género.

CONCLUSIONES

Cuando dimos inicio a esta investigación, nos planteamos, más allá de establecer una disertación sobre la postmodernidad en nuestro país, revisar el proceso y precisar el impacto que la postmodernidad produjo en nuestra literatura como fenómeno de renovación, de expresión y de creación de una nueva estética. Para ello fue necesario dar una visión de la postmodernidad, que abarcó desde el término, hasta su origen, sus rasgos, su desarrollo en Occidente, y luego su tránsito y asimilación en América Latina y en nuestro país.

Consideramos necesario efectuar este apasionante recorrido. Conocer la historia, las posturas de los teóricos de peso en el desarrollo de este nuevo paradigma, sin ánimos de refutar sus propuestas. Un breve recorrido por América Latina para detenernos luego en nuestro país, fue necesario. Revisar nuestro proceso en la modernidad, el desarrollo de nuestras formas literarias para después mirarnos en ese otro espacio denominado postmodernidad. ¿Qué encontramos? Posturas disímiles. Silencios, ambigüedades, negativas, posturas encontradas y a veces hasta pesimistas.

Encontramos autores que le dieron validez a la postmodernidad y lo declararon, otros, abiertamente la rechazaron o se mostraron reticentes frente al término. El peso de nuestro lento y retardado desarrollo, parece haber anulado para algunos, la posibilidad, de siquiera imaginarnos postmodernos. Otros, tal vez más audaces o más agudos se declararon postmodernos considerando nuestras particularidades y nuestros vínculos con el exterior. Pero más allá de las posturas, hay un interesante proceso de creación en nuestro país, en momentos en los cuales, pese al cuestionamiento, la postmodernidad, se convierte para algunos en modelo a seguir; en la vía expedita para la creación de formas literarias novedosas que, bebiendo de su fuente, lograron remozar sus trabajos, y lo que es mejor, delinear una estética, sustentada en temas y estrategias provenientes del paradigma postmoderno.

¿Qué encontramos? Encontramos un crecimiento exponencial de textos narrativos, cuentos y novelas que se caracterizan por presentar temas, estructuras,

técnicas, formas de contar diferentes a las anteriores. Se observa la prevalencia del texto breve, fragmentario, frente a las narraciones extensas y totalizadoras. El juego y el disfrute como parte de estos nuevos trabajos, donde el lector, debe ser activo, participativo y hasta creador de las obras. Un lector que ocupa un papel fundamental en la construcción y deconstrucción del texto literario. Un lector avizorado, acorde a los tiempos que favorece el reconocimiento de nuestra literatura en esa modalidad reciente, denominada Literatura Ergódica.

Las obras hacen uso de múltiples recursos en su construcción sin darle el valor a la originalidad que antes tenía. El hurto, el plagio, la cita, forman parte de esta nueva estética donde se reivindica la imitación, lo retro, el todo vale. El carácter antidiscursivo, favorece la discontinuidad de los relatos. La anomia, el sinsentido, el absurdo dan cuenta del sujeto débil y descreído de la sociedad actual. También el narcisismo, la locura, la inestabilidad, forman parte de los nuevos personajes de estas obras.

Géneros anteriores se retoman con formas novedosas adaptadas a nuestros tiempos. Es lo que sucede con la novela histórica, como pudimos ver en la obra de la escritora Laura Antillano, **Las aguas tenían reflejos de plata**, donde la historia se cuenta de manera diferente a la novela histórica clásica. El acontecer histórico y sus grandes héroes se desmitifican, se hacen cercanos. La narración breve y ágil, la forma amena de contar la historia, el diseño de la novela favorece la lectura del texto. El disfrute se opone a la austeridad anterior.

Estamos frente a un texto que como se señaló, se puede abordar desde la postura ofrecida por Seymour Menton: la nueva novela histórica, con cada uno de los elementos expuestos o desde la intrahistoria. La novela histórica, en el marco de la estética postmoderna se remozando dando lugar posteriormente como bien lo señala el escritor Luis Britto García, a nuevas formas de elaboración e interpretación de la historia, como el culto al ídolo, la autobiografía, la narrativa femenina entre otros.

La metaficción, la ficción que se explica a sí misma en su proceso de creación, nada nuevo en la literatura, es retomada como estrategia reiterada en cuentos y novelas, en este momento. Se pudo observar en la novela de Ednodio

Quintero, **El Rey de las Ratas** y en el **Huésped indeseable** de Edilio Peña, así como también en algunos microrrelatos del escritor Armando José Sequera. Más allá de un recurso escritural, la metaficción sirve de soporte para cuestionar la realidad, sus problemas, la crisis del hombre actual, su anomia, su locura, el sujeto débil en términos postmodernos.

Los avances científicos y la tecnología, son usados con fines diferentes a la ciencia ficción. Sirven de base para la recreación de formas virtuales en las novelas como se pudo apreciar en **Malena de cinco mundos** de Ana Teresa Torres y **El Huésped indeseable** de Edilio Peña. Este aspecto es tal vez uno de los más novedosos en nuestra narrativa actual. No se trata de elaborar hipertextos, que como se señaló también se hizo con **Tierra de extracción**, sino de simular la virtualidad en un texto de formato tradicional.

Lograr la virtualidad sin hacer uso de recursos externos. Encontramos, también, otra modalidad de la tecnología aplicada a la obra de ficción: los textos digitalizados, de circulación en red, gratuitos en el caso de los microrrelatos de Armando José Sequera, sin música ni imágenes añadidas como parte de los llamados microrrelatos hipertextuales. Como pudo observarse los escritores hacen cada vez, mayor uso de las nuevas tecnologías tanto en el lenguaje como en la forma, generando además estrategias de lecturas diferentes a las habituales.

En cuanto al uso de recursos discursivos, en la elaboración de los textos analizados encontramos una gran variedad ellos, con prevalencia de la intertextualidad, el carnaval, la metaficción, la hibridez. Esta última no solo es un recurso literario de todos los tiempos usado por los creadores, ahora se intensifica y sirve de base a trabajos de mayor densidad que pueden pertenecer a varios géneros como se observa en **Malena de cinco mundos**, (Nueva novela histórica, novela intrahistórica, novela feminista) **El Huésped indeseable** (novela metafictional, novela policial) y **El rey de las Ratas** (novela metafictional, novela de aventuras).

El cuento también se remozó en su estructura y alcance. Hoy, no solo se estima al microrrelato como uno de los géneros de mayor difusión y aceptación por el público lector, sino que se le ha considerado como el cuarto género. Su brevedad

extrema, el humor, sus salidas sorprendentes, la intertextualidad constante y la recreación de los mismos, hacen de estos cuentos brevísimos, la categoría por excelencia de la narrativa postmoderna como quedó demostrado a través del excelente trabajo del escritor Armando José Sequera.

¿Qué quedó de ese contacto con la posmodernidad? Además de excelentes obras como puede observarse, quedó una estética nueva en la literatura venezolana, una nueva manera de contar y mostrar la realidad, quedaron estos discursos ajustados a la estética postmoderna, que en el marco de la contemporaneidad son importantes, y que es necesario reconocer. Porque a pesar de toda la reticencia al fenómeno en cuestión, no solo dan cuenta de su influencia, sino que también quedó delineada una nueva crítica que de manera sistematizada sirve para analizar y desentrañar las nuevas formas de contar. Es lo que han dejado a través de sus trabajos, autores como Fredric Jameson, Steven Connor, Seymour Menton, Lauro Zavala, Jaime Alejandro Rodríguez, Francisca Noguero, Violeta Rojo, Armando José Sequera, ¿Un nuevo Canon?, es posible, pero ello merecería una investigación.

Bibliografía

- Álvarez, J. (2003) *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Paidós Educador.
- Amorós, A (1980) *Introducción a la literatura*. Madrid: Editorial Castalia
- Andrés, I (2010) *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menos cuarto Ediciones.
- _____ (2011) *Breve entrevista a Irene Andrés Suárez.*/ entrevistado por Martín Gardella. Etiquetas: Breviario de autor. Publicado en noviembre 2011.
- Antillano, L (2002) *Las aguas tenían reflejos de plata*. Caracas: Alfaguara
- Araujo, O (1988) *Narrativa Venezolana Contemporánea*. Caracas: Editorial Monte Ávila
- Arias, F (2006) *El Proyecto de Investigación. Introducción a la metodología científica*. Caracas: Editorial Episteme.
- Arráiz, R. (2009) *Literatura venezolana del siglo XX*. Caracas: Editorial Alfa
- Bajtin, M (1982) *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI editores.
- _____ (1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1991) *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus
- Balza, J. (1985) *El cuento venezolano*. Caracas: Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela.
- Ballesteros, J. (1990) *Postmodernidad: Decadencia o Resistencia*. Madrid: Anthropos.
- Barbero, J. (1992) *Modernida, Postmodernidad, Modernidades. Discurso sobre la crisis y la diferencia*. En Praxis Filosófica. Revista Nueva Serie, (2):38-59
- Barrera, L. (1992) *Memoria y cuento. 30 años de Narrativa Venezolana (1960-1990)*. Caracas: Editorial Pomaire.

- _____ (1994) **RE-CUENTO. El relato breve venezolano 1960-1990**. Caracas: Fundarte.
- _____ (1997) **Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (2005) **La negación del rostro**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Berman, M. (1991) **Brindis por la Modernidad**. En Casullo, Nicolás. (Comp.) Debate Modernidad-(pp.67-89). Buenos Aires: Alianza.
- Berman, M (1998). **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. La experiencia de la Modernidad. Madrid: Siglo XXI.
- Bustillo, C (1995) **El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana**. Caracas: Edit. Hermanos Vadell.
- _____ (1998) **La Aventura Metaficcional**. Miranda: Edit. Equinoccio.
- Bravo, V (1994) **Ensayos desde la pasión**. Caracas: Fundarte.
- _____ (1999) **Terrores de fin de milenio del orden de la utopía a las representaciones del caos**. Mérida: Ediciones el Libro de Arena.
- Briceño, R (1999) **La sociedad del siglo XX: Una Modernidad inconclusa**. Caracas: Celarg.
- Britto, L (1994) **El Imperio Contracultural: Del Rock a la Postmodernidad**. Caracas: Nueva Sociedad.
- _____ (2006) **Por los signos de los signos**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Calinescu, M (1991) **Cinco caras de la modernidad**. Madrid: Edit. Técnos.
- Carrillo, C. (2001) **Figuras del siglo XX en la Literatura Venezolana**. Mérida. Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico.
- Calvo, A. (2020) **Irene Andrés Suárez. El microrrelato español. Una estética de la elipsis**. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- _____ (2020) **Microrrelato Hipermedial: Hibridismo semántico en la obra de Patricia Esteban Erlés**. Proyecto de Investigación “Mi Red” (microrrelato hipermedial español e hispanoamericano 2000- 2020. Aceptado 17-3-2020

- Carrera, L. (2001) *La Metaficción Virtual*. Caracas: Ayoman.
- Casullo, N. (1989). *Debate Modernidad- Postmodernidad*. Buenos Aires: Alianza.
- Castagnino, R (1977) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Nova.
- Colina, C (2002) *Lenguaje de la Red. Hipertexto y posmodernidad*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Compagnon, Antoine (1993) *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila.
- Connor, S (1996) *Cultura postmoderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cortes, M (2004) *Generalidades sobre metodología de investigación*. México: Universidad Autónoma del Carmen.
- Chiappe, D (2005) *Hipermedismo, narrative para la virtualidad*. Libro en línea. Disponible en : www.domenicochiappe.com(consulta: 2017, noviembre 21
- De Oteyza, C (2002) *Los desafíos de la escritura Multimedia*.Universidad Católica Andrés Bello
- Díaz, E (1990) *Posmodernidad*. Buenos Aires: Edit. Biblos.
- Eagleton, T (1997). *Las Ilusiones del Postmodernismo*. Buenos Aires: Paidós
- Featherstone, M. (2000) *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Edit. Amorrortu.
- Genette, G (1989) *Palimpsestos*. La literature en Segundo grado. Madrid: Taurus
- Gamero, A (2013) *Lectura en la era digital. La literatura Ergódica*, párrafo 4
- García, N (1989) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Edit. Grijalbo.
- Gaspar, C (1991) *La lucidez poética*. Caracas: Fundarte
- Guadarrama, P (1994)*¿Rescate postmodernista o Rescate de la Postmodernidad?*
En Revista de la Universidad de Tolima. Vol.19. p. 91-100
- Infante, Á. (1991) *Cerrícolas*. Caracas: Fundarte
- Jaffé, V (1991) *El relato imposible*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- Jameson, F. (1991) *El Postmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jiménez, G. (1993) *Los dientes de Raquel*. Caracas: MonteÁvila Editores Latinoamericana.
- Kristeva, J (1974) *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen
- Kohut, K. (2004) *Literatura Venezolana hoy*. Caracas. Fondo Editorial de humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Landow, G. (1997) *Teoría del Hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- Lanz, Ro (1996) *¿Fin del sujeto?* Mérida: ULA.
- _____ (1998) *Temas Postmodernos. Crítica de la Razón Formal*. Caracas: Tropykos.
- Lanz, R y Follari, R. (1998) *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*. Caracas: Editorial Sentido.
- _____ (1998) *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*. Caracas: Editorial Sentido.
- _____ (2000) *El Discurso posmoderno: Crítica de la razón escéptica*. Caracas: U.C.V.
- Lechte, J (1994) *50 Pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Edit. Cátedra.
- Lyotard, J. (1986). *La Postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Alfadil.
- _____ (1989) *La Condición Postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- López, A (2006) *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano*. Caracas: Alfaguara
- Lukács, G (1966) *La Novela Histórica*. México: Era
- _____ (1966) *Sociología de la Literatura*. Madrid: Península
- Madrid, A (1991) *Novela Nostra*. Caracas: Fundarte.
- Mardones, J. (1990) *El Neo-conservadurismo de los posmodernos*. En Vattimo. (Comp...)

- Márquez, A. (1991). *Historia y Ficción en la Novela Venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Medina, J. (1993) *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Menton, S (1993). *La nueva Novela Histórica Latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Navarro, A. (1970) *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Noguerol, F (1996) *Microrrelato y postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio*. Disponible en <https://gredos.usal.es/handle>. Consulta: 2021- sep.28
- Núñez, E (1987) *Cubagua*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Oropeza, J (1984) *Para fijar un rostro*. Valencia: Vadell hermanos Editores
- _____ (2003) *Para fijar un rostro*. Valencia: Ediciones Delfon C.A
- _____ (2006) *Entre la cuna y el Dinosaurio. Cuentos completos*. Mérida: Ediciones El otro el mismo.
- Ortega, J. (1997) *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad. Identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Osorio, N (1995) *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela* (Antecedentes y Documentos). Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la historia
- Pacheco, C; Barrera, L Luis, GONZÁLEZ, Beatriz. (2006) *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott.
- Paldao, Laura (2014) *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. Nueva York: Editorial Academia Norteamericana de lengua Española (AN/E)
- Paz, O (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona. Seix Barral
- Peña, E (1998) *El huésped indeseable*. Caracas: Monte ávila.
- Perdomo, J (1991) *Teoría Crítica y Postmodernidad*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Pérez, M. (2004) *Los nuevos lenguajes de la comunicación. Enseñar y aprender con los medios*. Barcelona: Paidós

- Pérez, A (2005) *Microrrelatos (Grandes placeres de la pequeña literatura)*. Salina. Revista de Lletres. Nº 19. Novembre 2005.
- Picó, J. (1992) *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Puerta, J (1996) *Pista de la modernidad Latinoamericana y venezolana*. Revista Ciencias de la Educación. Año 6. Número 12. 1996
- Platas, A (2000) *Diccionario de términos Literarios*. Madrid. Espasa Calpe.
- Quintero, E. (1999) *El Rey de las Ratas*. Caracas: Monte Ávila.
- Rama, Á (1985) *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Ramos, E (1979) *El cuento venezolano: (1950-1970) Estudio temático y estilístico*. Madrid: Editorial Playor
- Reyzábal, M. (1998) *Diccionario de términos literarios, I (A-Ñ)*. Madrid: Editorial Acento.
- Ricoeur, P (1995) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Mexico: Siglo XXI Editores.
- _____ (2001) *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N (1996) *Latinoamérica y la posmodernidad*. Revista de Ciencias del lenguaje Nº 13-14 enero de 1996. Pág 271-280 revisar esto Mdrd: Editorial Playor.
- Rivas, L (2000) *La Novela intrahistórica: Tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia: Universidad de Carabobo.
- Rojas, C (2001) *Tardomodernos/Posmodernos. (Una interpretación personal)* Ponencia presentada en el Seminario “Genealogía de la Posmodernidad” Doctorado en Ciencias Sociales. Mención Estudios Culturales.
- Rojo, V (1996) *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Fundarte.
- _____ (2009) *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Rodríguez, J (2000) *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- _____ (2000) *Hipertexto y Literatura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez, N (2007) *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunya- Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- _____ (2009) *El minicuento, ¿Una estética Posmoderna?* Artículo aprobado 15 de abril de 2009. Maestría en Lingüística. UPTC
- Rodríguez, G; Gil, J y García, E (1996) *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Granada: Ediciones Aljibe
- Ruffinelli, J (1996) *Modernidad y Postmodernidad*. Revista Nuevo Texto Crítico, N° 6.
- Sánchez, A. (1996). *Radiografía del Postmodernismo*. Revista Nuevo Texto Crítico, N° 6.
- Santaella, J. (1991) *La literatura y el miedo y otros ensayos*. Caracas: Fundarte
- Sequera, A. (2016) *Reductia. Caravasar. Texto en Línea*. Mérida: CONAC
- _____ (2018) *Un simple ocho*. Caravasar. Texto en línea
- _____ (2018) *OPUS. Caravasar. Texto en línea*.
- Sole, C (1992) *Ensayos de Teoría Sociológica*. Modernización y Postmodernidad. Madrid: Paraninfo.
- Suárez, N. (1996) *Las Imágenes Reflejadas: Estudio de la Novela Entre el Oro y la Carne de José Napoleón Oropeza*. Maracay: Artes Gráficas Elival.
- Torres, A. (1992). *Malena de Cinco mundos* Caracas: Monte Ávila
- Trujillo, C; Naranjo, M, y Lamas, K (2019) *Investigación Cualitativa. Epistemología, Métodos Cualitativos. Ejemplos prácticos, Entrevistas en profundidad*. Ecuador: Universidad Técnica del Norte
- Rodríguez, M (1992) *Perfiles de América Latina. Ocho visiones venezolanas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana
- Vattimo, G. (1986) *El fin de la Modernidad Nihilismo y Hermenéutica en la Cultura Postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1990) *En Torno a la Postmodernidad*. España: Anthropos.

Viviesca, F y Giraldo, F (1991) *El despertar de la Modernidad*. Bogotá: Editorial Foro Nacional por Colombia.

Zavala, I (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Colección Austral. Espasa Calpe.

Zavala, L (2007) *La ficción posmoderna como espacio fronterizo: teoría y análisis de la narrativa en literatura y cine hispanoamericano*. (Tesis Doctoral) Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios.