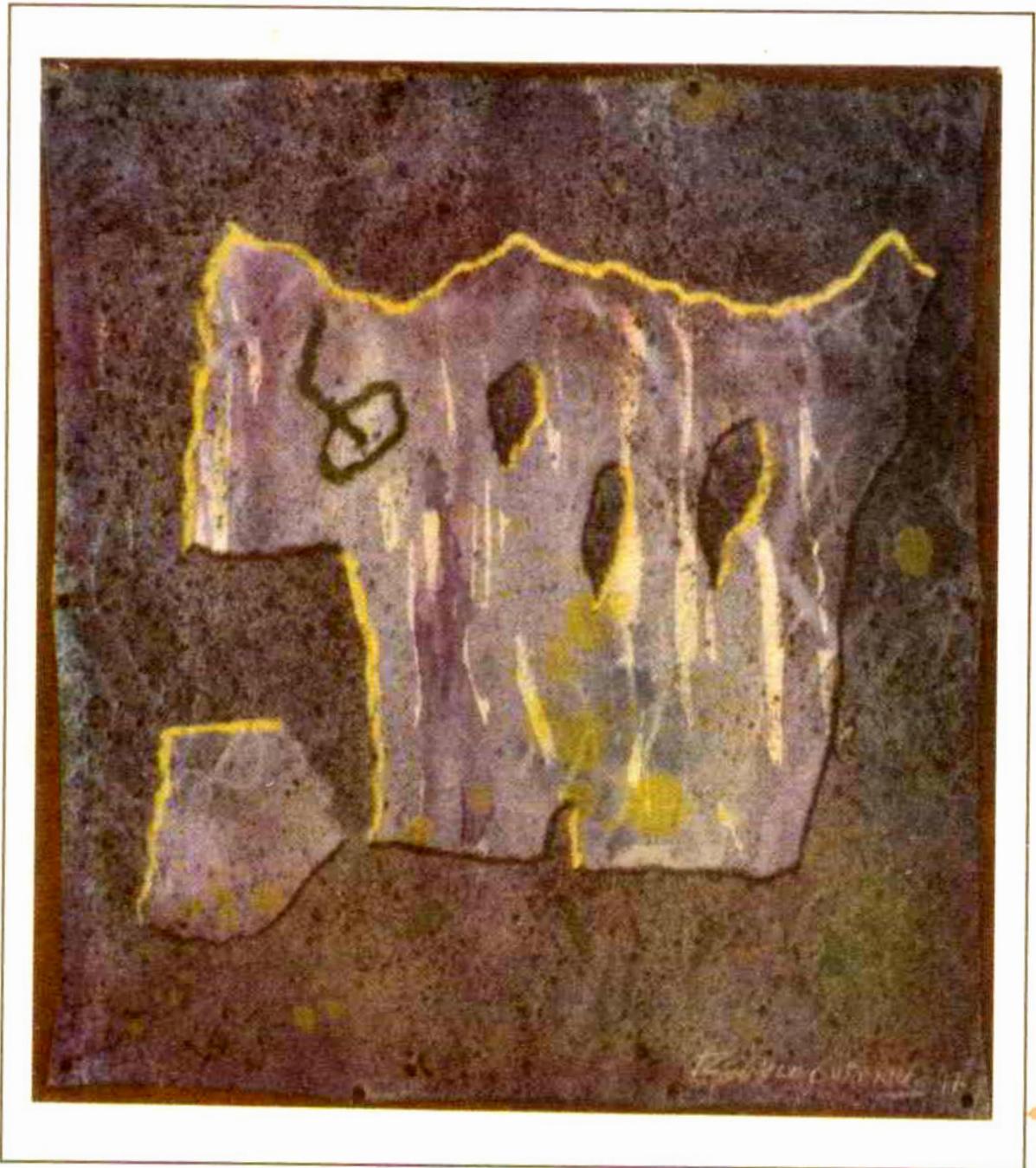


# *Ensayos*



# *Post boom y literatura menor*

## Algunas reflexiones sobre la obra reciente de Antonio López Ortega

---

### I) UNA POÉTICA

La narrativa de Antonio López Ortega (Punta Cardón, Venezuela, 1957) se ha desarrollado ininterrumpidamente desde el decenio de 1970, abarcando títulos como *Larvarios* (en el volumen colectivo *Cuerpo plural*, 1978), *Armar los cuerpos* (en *Voces nuevas*, 1982), *Cartas de relación* (1982), *Calendario* (1990), *Naturalezas menores* (1991), *Lunar* (1997) y *Ajena* (2001). El propósito de estas líneas es examinar con cierto detenimiento, sin descartar remisiones a su quehacer anterior, los tres últimos volúmenes. Éstos, por una parte, pueden considerarse como primeras expresiones de una obra de madurez; por otra, han establecido al autor como punto de referencia común a críticos y escritores de su país.

Lejos de ser un creador pasivo desde la perspectiva teórica (Miranda 1997, 10), López Ortega ha organizado sus ideas en torno al oficio de escribir en varios ensayos, entre los que descuellan los incluidos en *El camino de la alteridad* (1995). Convendría retener aquí un par de esos principios que podría orientarnos a la hora de releer sus narraciones. Uno se relaciona con el rechazo de las solemnidades y magnificencias a las que el *Boom* acostumbró a sus lectores. El siguiente pasaje anuncia dicho deseo con un tono que raya en el manifiesto, aunque el activismo se desarticula gracias a la retórica del bosquejo:

Desconfiar de la oficialidad, de las tentativas enciclopédicas de la novela. A fuerza de inventa-

riar el mundo nos hemos visto obligados a crear cuerpos incólumes, verdaderas atalayas que, desde otros ángulos, quieren restituir los fragmentos dispersos de una totalidad, quieren refundir la historia que en definitiva no tenemos. Como nunca antes debe alimentarse nuestra narrativa de las historias menores, intrascendentes, domésticas. Rehuir, pues, las grandes catedrales narrativas... (102)

Y «catedrales» lo son, también según *El camino de la alteridad*, tanto *Terra nostra* como *La casa verde* (26). Por supuesto, López Ortega reconoce que Juan José Arreola y Augusto Monterroso, entre otros al margen de las famas rotundas y la multiplicación comercial, han representado para la segunda mitad del siglo XX hispanoamericano un canon alterno que empezó a abrir los senderos por los que él prefiere adentrarse (103). Tales ámbitos —y con esto pasamos a un segundo elemento esencial en el ideario del autor— son los de la desconfianza ante el simplismo de «compromisos» que se muestren ajenos a los deberes del artista con el arte mismo; «compromisos» que recaigan en la rimbombancia, en los proyectos salvacionistas de quienes entienden lo real como una convención monolítica y de quienes, asimismo, apuestan por una lectura demagógica, inflexiblemente colectivista del país para y en el cual se producen los textos. Nótese el significativo empleo en la cita precedente del adjetivo *doméstico*. López Ortega ha sido un crítico acérrimo de aquéllos que confunden con un «darle la espalda a la realidad» la actitud de escritores que, por el contrario, se entregan de lleno a lo que en verdad está al alcance de sus manos, el trabajo verbal —iniciativa que se desvía del engaño usual al que innumerables veces se sujeta al lector latinoamericano, blanco de exhortaciones provenientes de un letrado que se disfraza de caudillo, profeta o pedagogo:

*Compromiso* no es otra cosa que ansias de trascendencia a través de un ejercicio que, como la escritura, debe sostenerse sin tregua y en la más estricta soledad [...]. La fuerza de nuestro *compromiso* la verá quizás más claramente el lector del mañana, [que trate de descubrir] si fuimos capaces de elevar nuestro discurso cultural por encima de otros como el político o el económico... (33-4)

«Por una literatura menor», título de un ensayo de López Ortega (25-30), es una frase que modulara con frecuencia sus meditaciones. La alusión a Gilles Deleuze y Félix Guattari se hace clara cuando recordamos que éstos apuntaban en su *Kafka: Pour une littérature mineure* la posibilidad de que el escritor hallara «una íntima minoría, un íntimo desierto» para poder oponerse al poder y la ley que tácitamente acompañan a la «gran literatura» (86). La «estricta soledad» que vislumbra López Ortega, además, propicia que se perfile una responsabilidad social distinta de la legitimada por los predicadores estentóreos, lo cual

concuerta con la paradoja postulada por Deleuze y Guattari: el aislamiento minoritario tarde o temprano admite una vocación política, sólo que más creíble y sincera por haberse formado con esfuerzo ascético y no conductas prefabricadas (17).

Las páginas siguientes intentarán precisar la fisonomía variable del ideograma de lo «menor» prestando atención a tres aspectos concretos de *Naturalezas menores, Lunar y Ajena*: el primero, la fenomenología genérica de estos textos, que transitan entre lo lírico y lo narrativo; el segundo, su cosmovisión, en la que la construcción de planos temporales resulta importante para afianzar un entendimiento poético e íntimo (en el sentido deleuziano) de lo real; el tercero, la presión que ejerce el lirismo (o sus excesos) sobre las alegorías de lo nacional, tan rutinarias en el canon hispanoamericano. El análisis evitará la rigidez de una aproximación sucesiva a dichos aspectos y se atenderá, más bien, al orden de aparición de los libros, lo que, de paso, ofrece la ventaja de hacer más visible la evolución de la escritura de López Ortega.

## II) LA BANCARROTA DEL TIEMPO

El proyecto antinarrativo que urde en las cercanías mismas del género «cuento» constituye uno de los retos de *Naturalezas menores*. Narrar cómo el tiempo deja de existir: esa paradoja, que en términos genológicos equivaldría a la concepción de un «relato poemático», es, poco más o menos, el gran atrevimiento de esta colección de piezas breves.

Toda narración se propone colocar ante nuestra imaginación un sector ficticio o no del mundo; provocar en cada uno de nosotros, mediante el lenguaje, la plasmación imaginal de unos sujetos que interactúan con sus circunstancias. Como es sabido, el uso de la lengua implica invariablemente la presencia del factor tiempo, ya que los signos que empleamos han de sucederse unos a otros. Si es cierto que toda transformación de un estado de cosas supone un «antes» y un «después», y si es cierto que cuando se narra se intenta aprehender dichos cambios, la actividad del novelista o cuentista consiste entonces en una reflexión doble acerca de lo temporal. Al relatar escribimos o hablamos de y desde un flujo constante o, como lo plantea Paul Ricoeur, nos debatimos entre lo que tarda una historia en contarse y la duración de las acciones (2: 100).

El escritor que, como López Ortega, en la tradición de Poe echa mano de la brevedad recurre en realidad al silencio. Esto promueve un diferimiento de la capacidad de narrar, relegada a lo no dicho o a una incitación a volver a lo escuetamente expresado. El espacio en blanco de la página origina dos respuestas: o entendemos como necesariamente cíclica nuestra activi-

dad de lectores o hemos de ver en el mutismo un indicio de que la porción ínfima de tiempo patente en el texto se basta a sí misma, se reifica: el instante sobrevive al transcurso temporal; hecho «cosa», deja de ser continuidad para convertirse en vivencia suspendida, percepción de temporalidad sin sucesión —tal como Emmanuel Levinas la entrevé en el pensamiento heideggeriano (27)—; en suma: ucronía.

¿Cómo logra *Naturalezas menores* cosificar con eficacia el tiempo, hasta suprimirlo? Según creo, de dos modos. En las piezas más características de la colección, el cierre tiene persistentemente un papel atomizador; no sólo «resume» sino que desarma u obstruye el despliegue cronológico referido en el discurso previo. Ha pasado algo; una serie de acciones se ha desarrollado, pero únicamente una minúscula fracción histórica resulta concluyente, destacable, duradera: lo que el narrador en alguna ocasión denomina «la imagen definitiva». Ésta, capaz de totalizar la experiencia relatada prescindiendo del relato mismo, suele presentarse al lector en el último párrafo, poco antes de que sobrevenga el silencio no menos definitivo con que se clausura la narración. «La imagen definitiva quiere retener el instante», se nos dice explícitamente (31). En otros textos, dicha entidad ficticia se describe con distintos nombres y propiedades: es «la última imagen» (14); «la imagen del primer día» (44); «la imagen punzante» (63); «las imágenes que persisten como dardos obsesos» (98); las imágenes que, pasados los años, «laten aún con fuerza» (46). Como lo advierte Barbara Herrstein Smith, en la lírica la importancia del cierre es insoslayable y el lector está casi siempre a la espera del sentido de «finalidad, estabilidad e integridad» que otorgará (viii). Ricoeur, meditando precisamente en las observaciones de Herrstein Smith, observa que el poema, en su persecución del fin, admite una cancelación de la «continuidad» debido a que un cierre climático supone una vuelta rearticuladora que «sella» la forma (2: 21). La sensación de que las narraciones de López Ortega transgreden las fronteras de su género para internarse en las de la lírica proviene sobre todo de esa circularidad: en el fin está el principio oculto del discurso.

El otro procedimiento, menos constante, mediante el cual el tiempo se hace objeto aparece en «La visión» y sintetiza muchos logros expresivos del volumen:

Cuentan que el director del plantel —pelo totalmente canoso, paltó siempre cruzado— amaba los caballos y las apuestas. Cuentan también que llevaba años separado de quien fungía ser su esposa [...]. Quiere la historia que lo veamos como un liberal [...]. Quiere ignorar la historia el fulgor de aquella tarde dilatada, quiere ignorar que la mayoría de las puertas estaban cerradas, quiere ignorar que buscamos ya a oscuras la entrada principal y que nos vimos obligados a ladear el oculto despacho. Quede sólo para nosotros la ventana indiscreta [...]. Quede sólo

para nosotros los ojos hinchados de aquel cuerpo robusto, la mano blanca que subía por entre los muslos, la cabellera castaña y vuelta hacia atrás de una secretaria, la pronta y morena desnudez expuesta ante el hombre que jadeaba. (118)

Lo que persiste o «queda» es una desnudez fugaz y el asombro adolescentes evocados en el texto gracias a la inmovilidad que producen las anáforas un recurso, aquí, de intensificación. La repetición constante de frases e ideas detiene los acontecimientos, los aplaza para destacar, por una parte, su carácter único en el curso infinito del tiempo, y, por otra, el valor intrínseco de la palabra que los ha expresado. Notemos, asimismo, que el término «visión» resulta en esta ocasión sinónimo de «imagen» y ocupa un margen textual tan determinante como el título. Podríamos afirmar que, en mayor o menor grado, todos los textos del libro son «visiones» inscritas en el recuerdo, estancadas en el río del pasado, hecho también presente; retratan, capturan o, si se prefiere, fijan en la memoria lo que en el epílogo se denomina «signos de vida» (159).

Esta índole estática, infrecuente en la narrativa, es usual en la poesía o las artes plásticas. Hemos mencionado la posibilidad de una «narración poemática»: López Ortega la ha cultivado con frecuencia si tomamos en cuenta sus escritos más tempranos del decenio de 1970. También *Cartas de relación* y *Calendario* contienen pasajes que permiten lecturas poéticas. En el volumen de 1991, los relatos de «Naturalezas menores», así como los de las otras secciones menos extensas, «Diario de viaje» y «Menguante», participan no sólo de «modulaciones» hacia el poema en prosa (Fowler 156 *passim*), sino que igualmente reclaman un oblicuo carácter pictórico —el mismo de la «miniatura». Recordemos el uso tenaz del término «imagen»; pero reparemos no menos en que Joyce Carol Oates ha hecho en el epílogo a uno de sus libros de 1988 la aguda distinción entre «cuento» y lo que llama *miniature narrative*:

With two or three exceptions, the prose fictions of *The Assignment* are not short stories but «miniature narratives.» Their gravitational centers differ significantly from those of conventionally structured short stories since they are a single head-long plunge toward a conclusion; devoid of characters, shorn of the ballast and temporal complications of flashbacks, they are «narratives» of a particular purity as a steep ski slope is a «hill» of a particular purity... (193)

A esa familia literaria parece pertenecer la mayoría de los escritos contenidos en *Naturalezas menores*. La voz deslastrada de temporalidad nos aproxima a una «pureza» que, al enfatizar exclusivamente el fin, atenúa el peso de la experiencia propio de otras modalidades narrativas. Ya tendremos oportunidad de ocuparnos un poco más de esta cuestión.

Por ahora, hemos de detenernos en otro punto: la unidad del libro, problema vinculado a su insistencia en lo sucinto y lo caleidoscópico. Un recurso fácil sería definirla partiendo de los asuntos. Hay en estas páginas elementos que retornan aquí y allá y espacializan las acciones. El ambiente del campo petrolero puede sugerirse como escenario puesto que anuda personajes y anécdotas diversas; la narrativa del petróleo, después de todo, se ha institucionalizado en Venezuela, con nombres de la talla de Miguel Otero Silva o Ramón Díaz Sánchez. No obstante, la distancia que se interpone entre los paradigmas del subgénero al que pertenecen *Oficina No. 1* o *Mene*—imbuidos tanto del realismo socialista como de los panoramas espectaculares que atraían a John dos Passos— y el lirismo y las sagas de infancia o adolescencia de *Naturalezas menores* indica que sería preferible ver en la suma de la recreación del campo petrolero y los procedimientos verbales que hemos examinado antes el eje doble de coherencia interna por el que opta López Ortega.

Distingamos o no una cohesión referencial o formal en la colección, queda otra alternativa a disposición del lector: la de lo «abierto», lo «antiorgánico», lo «fragmentario», cualidades de la escritura y estrategias de lectura que amalgamarían las materias y los modos de configurarla. Tal afirmación requiere aclaraciones. Sherwood Anderson, el mencionado John dos Passos, el Agustín Yáñez de *Al filo del agua*, el Miguel Ángel Asturias de *Hombres de maíz* son grandes narradores que han logrado construir la existencia de vastos cuerpos sociales mediante relatos fragmentados o paralelísticos en que, simultáneamente, apenas entrelazadas, las peripecias de múltiples personajes coinciden en un solo dominio novelesco. Si aceptamos que la vida de un campo petrolero es «el tema» (comillas imprescindibles) de *Naturalezas menores*, hemos de aceptar asimismo que nos remite a una tradición narrativa ya exhausta, a la que poco podría aportar. Si nos negamos a caer en dicha simplificación y, por el contrario, contemplamos el énfasis que ponen estos relatos en sujetos juveniles, más interesantes y decisivos que su telón de fondo, nos situaríamos en ámbitos tan ambiguos como ricos: los cercanos a la literatura de formación (lo que ciertamente emparentaría a *Naturalezas menores* con *Ajena*). El autor, sin embargo, tampoco nos entrega en su libro de 1991 un brevísimo e intermitente *Bildungsroman*, pues lo que líneas atrás he llamado «el peso de la experiencia» participa de la transformación, la impulsa y, por ello, requiere una asimilación profunda y sin reticencias del tiempo. Hemos discutido que ése no es el caso de *Naturalezas menores*; los seres que describe se hallan en las coordenadas de una estética fundacional, primordialista. «Estas líneas me devuelven al inicio» (78): escribir, como lo reconoce uno de los narradores, significa una regresión a orbes perdidos por el sujeto y reclamados por su nostalgia; significa recupe-

rar los orígenes, lo cual propicia, a su vez, la concurrencia de motivos aparecidos en títulos anteriores de López Ortega —la familia, el hogar, la memoria, el protagonismo de la ausencia (78). Dichos universos, con todo, no surgen en esta ocasión para hablar de aprendizajes que cobran valor espiritual con posterioridad; lo que propician es la definición de mitos secretos que podrían repetirse, inmutables, en cada individuo: en estos textos persisten el instante, la pequeña iluminación cotidiana, o sea, minúsculas cifras de lo que es eterno —definitivo— y no ha de someterse a formación.

El indeterminado género de *Naturalezas menores* crea un margen literario desde el cual se nos habla de una profunda soledad, la de una voz que se siente incómoda en moldes preestablecidos, incapaces de captar el centro hermético de nuestras vivencias.

### III) MINIMALISMO Y SEDUCCIÓN GÓTICA

Desde sus primeros libros, la trayectoria como narrador de López Ortega ha estado signada por dos sistemas de preferencias de los que ya hemos empezado a ocuparnos. Uno, la necesidad de una «educación sentimental». Otro, la desterritorialización del cuento, sea por fusión con el poema en prosa, sea por reformulación del ejercicio narrativo en una nueva familia textual que enfatiza los hibridismos líricos o apotegmáticos y recibe distintos nombres. El «relato en miniatura» o «relato-miniatura» del que hablaba Oates se ha denominado en otras ocasiones, como lo hacen Shapard y Thomas en sus célebres antologías, *sudden fiction* o *short-short story*. En español ha recibido los marbetes más diversos: microcuento, minicuento, cuento breve o brevísimo. Tanto se argumenta últimamente acerca de esta modalidad discursiva que algunos críticos han intentado incluso decretar su muerte por agotamiento es el caso de una acuciosa conocedora del género, Violeta Rojo, con quien polemizó amistosamente Julio Miranda en 1998.

La actividad de López Ortega como microcuentista ha tenido una recepción amplia, al punto de que sus escritos se han recogido en antologías internacionales —por ejemplo, una de las compiladas por el chileno Juan Armando Epple y otra, muy sugerente, del argentino Raúl Brasca. *Lunar* vuelve a incursionar en terrenos similares. Aquí me gustaría visitar ese volumen prestando atención a las novedades o transformaciones principales que encontraremos en él con respecto a la obra anterior del autor, específicamente *Naturalezas menores* o los fragmentos de *Armar los cuerpos* y *Larvarios*.

La primera novedad o, mejor dicho, profundización, es de cariz técnico. El López Ortega de *Lunar* es ahora dueño de su estilo. De hecho, ciertas tácticas empleadas esporádicamente antes se reiterarán con una persistencia hipnótica, «minimalista». Me parece necesario recurrir a este término, porque,

sobre todo en contextos latinoamericanos, se ha empleado laxamente como sinónimo de brevedad, costumbre que supone no sólo una reducción, sino una anulación grave de varias acepciones de la palabra. «Minimalista» confeso es el Guillermo Cabrera Infante de *Delito por bailar el chachachá* (1995) sin necesidad de acudir al minicuento (4). Las miniaturas de López Ortega son también afines al minimalismo, sin duda, pero en el sentido que dicha tendencia ha tenido en otras artes, muy notablemente en la música, donde también se la conoce como «nueva simplicidad», «nuevo objetivismo» o «repetitivismo». Michael Nyman, junto con Steve Reich uno de los líderes y teóricos del movimiento, conceptuaba sus inclinaciones de la siguiente manera:

...[young] composers found themselves free to explore and realize the potential of extending *single* sounds or limited sets of sounds and to create relationships between different aspects of these restricted sets [...]. The single, unitary musical idea, usually of immense and deliberate simplicity, is extended through the composition by means of repetition, augmentation, phrase shifting, imitation, accumulation, rotation, number permutation, vertical stacking, addition, layering, etc.(211)

Además de esa concreción, se ha subrayado la autorreferencialidad estructural de la obra musical o plástica (Márta Grabócz 3). Precisamente los impulsos de repetición y circularidad compositiva son los que hacen a muchos de los microcuentos de *Lunar* netas piezas minimalistas.

Antes, de manera tímida, en algunos trabajos juveniles, López Ortega edificaba la tensión del discurso con el empleo del título como matriz de significación; éste, reiterado al final, adquiría un paradójico papel de clímax preliminar. Ello sucedía, para mencionar un solo ejemplo, en «Mujeres desde el aire»:

Desde el vacío, las estrías verdes coinciden en los ojos, la tez morena adueñándose de la piel. De pronto su pelo, y es inútil pronunciarlo. Luego el círculo que la reúne y ya no podemos creer en la estatura desnuda. Sólo el árbol que la cubre, sólo ella que no se concibe. Hay que correr frente a su mirada para descubrir que todo alejamiento acerca las distancias. Hay que detenerse lentamente para comprobar si el cuerpo que está ante nuestros ojos ha sido posible. Ya no nos cabe duda: una mujer acaba de generarse en el aire. (*Calendario* 39)

En *Lunar*, en cambio, el ciclo establecido por la mutua referencialidad de título y clímax se hará francamente protagónico. Es el caso de «El rostro», «Ramo de limón florido», «La nevera», «Castillo de arena», «Carretera negra», «Miraca», «El nadador», «Puente de nácar» y otras composiciones del libro.

No es necesario que las últimas palabras literalmente repitan el título; a veces éste cobra sentido con el párrafo final y le da significado a la totalidad del texto. Una buena ilustración nos la proporciona «Madamas»:

Fuimos a El Callao y no vimos nada. Sólo gente agitada, borracha, semidesnuda, celebrando el Carnaval.

Nos habían hablado de un fulgor que ya no existe, de un colorido, de una tradición enterrada de la que ni el aire preserva una huella.

En las arterias centrales, las tiendas del oro estaban encerradas con barrotes.

La gente se concentraba toda en largas y sudorosas comparsas que avanzaban por algunas calles presididas por un dispositivo de altavoces rodante. Eran serpientes humanas que evolucionaban ciegas bajo una música sórdida, altisonante, repetitiva.

Nos refugiamos en la Plaza Bolívar: una explanada de concreto, un ensayo cívico, polvoriento y embasurado, por donde habían pasado las hordas unos minutos antes.

De golpe, un destello de sol nos las mostraba sentadas en un banco de la plaza: aisladas, meticulosas, ya mayores, tres elegantes madamas se entendían en *patois* bajo el tinte negro y sonriente de sus rostros. (60)

El resultado, como sucedía en *Naturalezas menores* aunque por otro medio, es la notable infusión de suspensión lírica en una prosa que se ocupa predominantemente de narrar. El lirismo no es tanto producto del aire enigmático del decir o el énfasis puesto en el instante, como de las redundancias lingüísticas que ayudan a cerrar el microrrelato, de la misma manera que las redundancias en poesía (la iteración de moldes versiculares o estróficos, rima y ritmo) cierran el enunciado y lo dotan de autonomía frente al habla cotidiana.

Junto con la sofisticación de ciertos recursos expresivos, el segundo rasgo que distingue a *Lunar* de la producción previa del autor lo hallaremos en el plano de la elocución y en el de los asuntos. En los primeros libros de López Ortega predominaba una imaginería de «espacios en formación», genesíacos, imbuidos de sensaciones de bienestar y serenidad, que se contraponía al caos, la desazón y el informalismo del entorno ficticio en la narrativa venezolana de los decenios de 1960 y 1970 (Gomes 164-8). *Naturalezas menores* era generosa en la entrevisión de ámbitos donde se erigía o fortalecía la identidad de los hablantes, y algo de esa cosmovisión se prolonga en *Lunar*. Una muestra original es «La mina», donde el narrador caraqueño rememora las pequeñas aventuras y desventuras de su difunto abuelo canario, con un saudosismo que nos conduce a un mundo de sensaciones imprevistas, del que, podría aseverarse, casi no existen antecedentes en las letras venezolanas. La posesión final equivale al bien ganado por la vida del protagonista:

Hoy en día, cada vez que salgo de excursión con mis hijos, la visión de una loma de pinos despierta en mí una pulsión secreta: dejo entonces correr la mirada del nieto que aún soy... (51)

El tono sereno de «La mina» —que rompe con la norma de *Naturalezas menores* y se enamora de la experiencia—, no obstante, lejos está de ser el más representativo del volumen. Contrariamente a las colecciones narrativas previas de López Ortega, *Lunar* se adentra en un universo anticipado por su título, es decir, rico en caligine y misterio. Esta vertiente «gótica» desentona con los códigos literarios usuales en Venezuela.

El relato que da nombre al conjunto constituye un modelo relevante de los nuevos senderos tomados por el autor, centrados en recreaciones atmosféricas que un exegeta freudiano llamaría «inquietantes» y uno junguiano relacionaría con una abrupta manifestación de la *Sombra* en la Psique del narrador implícito. Lo que sucede en niveles profundos jamás se hace evidente, sino que se asoma en las descripciones espaciales —en «Lunar», específicamente una región volcánica alucinante asociada con la superficie ajena, anormal, suspendida en el vacío eterno, de la luna:

...hay poros en las rocas, poros que son como borbotones, burbujas congeladas en el tiempo, vapores infernales que han quedado presos como un grito ahogado [...]. Nos costaba desprendernos del paraje [...]. El silencio creció entre nosotros (era una lenta onda que subía por los pechos) y flotaba en la cabina del escarabajo. Un frío también lento, agudo, comenzaba a entrar por las ventanillas. El paisaje no cambiaba: más bien se repetía, se hundía, se exponía a su propia desnudez [...]. Los escupitajos de tierra perfectamente conformados, los brazos armados que permanecían quietos y reseco tal como se fueron enfriando. Eran las venas abiertas del volcán, la sangre de esa criatura humana que aún respiraba en la cúspide su fatiga de siglos, su expiración de milenios... (57-8)

En otras ocasiones, la incómoda sensación de una irrealidad cada vez más cercana adquiere sin tapujos un carácter desolado o terrorífico. «Nupcias», para no ir muy lejos, reflexiona acerca de la angustia —muy parecida a la de ciertos personajes cinematográficos de Polanski— de un hombre cuya mujer ha sido raptada en París, probablemente por argelinos traficantes de blancas. «Capilar» es una sintética historia de horror, donde la automutilación simbólica de la protagonista precede a su ambiguo colgamiento. «Identidad» moderniza estilizadamente el mitologema de las Furias, tornando mucho más patológico y kafkiano el contexto al no mencionarse la secreta culpa del personaje principal, agredido por un gavilán dentro de su auto mientras es-

cucha, ni más ni menos, música griega. Patética, aunque de soterrada vena perversa, es «La voz humana», donde una motoneta substituye a un marido paralítico. «Huevo frito» relata el morboso desarrollo de la fijación dietética de un individuo a raíz de la muerte de su madre. «Pérdidas», fantasmal y remotamente emparentada con *Sombras suele vestir* de José Bianco, se ocupa de una pareja que mantiene intocada la habitación destinada a sus hijas, que murieron antes de nacer. «El jardín del verdugo» dirige su homenaje a un poema de Blanca Strepponi; la remisión resulta muy oportuna, pues, por las vías intertextuales de la coincidencia de gustos y la reescritura paralela, el minicuento enfatiza en la serie a la que pertenece la temerosa atracción por el horror y el mal que también encontramos, captada con maestría, en la poeta.

Uno de los textos de la segunda mitad del volumen, «Materia oscura», puede prestarnos el fraseo que define más adecuadamente el cosmos delineado. El tono oscuro, más de una vez pesadillesco, en el sentido expresionista o tremendista de la palabra, por una parte diferencia de manera tajante los relatos de *Lunar* de todos los que antes nos había ofrecido López Ortega; por otra, asimismo, prueba el proteísmo de su universo narrativo, ahora nocturno, casi sagrado y, por ello, todavía irreductible al testimonio o a la didáctica. Que la última composición, «Cenizas», se refiera a un fuego cuyo propósito es una reconstrucción general, incluso de quien destruye —»*Ce monde est à détruire, pas à aménager, il ne nous reste qu'à construire sur ses cendres, les nôtres aussi*» (166)—, permite suponer que el descenso a las tinieblas y a los laberintos escatológicos que hemos presenciado podría seguir añadiendo ardidés al ya extenso repertorio imaginativo del autor.

#### IV) DE LAS GRANDES ALEGORÍAS AL *KITSCH*

El hecho de que *Ajena* sea la primera novela de López Ortega después de varios decenios de trabajo continuo con géneros mucho más intensos y concentrados como lo son el microcuento o el cuento podría suscitar el equívoco de que ha habido una ruptura radical en las directrices de su obra. No obstante, si se repara en la datación colocada aisladamente en la última página, de 1983 a 1999, cabría suponer que no sólo no ha habido una transformación negadora, sino que, por el contrario, los indudables cambios en el aspecto externo de la escritura revelan una síntesis o una recategorización de la experiencia personal. Tenemos una narración extensa en nuestras manos, pero ésta adopta la forma del epistolario, y un epistolario que, por su profusión y tendencia al monólogo, en más de una ocasión penetra en los umbrales del diario íntimo: modalidades expresivas que el narrador había asediado en *Cartas de relación* y *Calendario*. De igual manera debería señalarse que la acumulación epistolar, gracias a la diversidad de estados de ánimo de la voz protagonista y a la total supresión de las cartas de su correspon-

sal, crea el efecto de un conjunto fragmentado, en el que las lagunas y los silencios aportan una criptoelocuencia afín a la que hemos percibido en *Naturalezas menores* o *Lunar*.

*Ajena* revitaliza el pasado literario de López Ortega puesto que la «intertextualidad refleja» (Lastra 39-49) genera relecturas y reinterpretaciones. Ese fortalecimiento, sin embargo, se completa con el homenaje evidente a una vasta tradición literaria, descartando de antemano asombros neovanguardistas o énfasis experimentales a los que los novelistas del *Boom*, en su mayoría, no fueron indiferentes. La serie de epístolas de tema erótico, desde luego, se remonta a las *Heroidas* de Ovidio tanto como a la novela sentimental italiana y castellana de la baja Edad Media y el Renacimiento o al arte «sensible» de muchos novelistas ingleses y franceses del siglo XVIII. La mujer que se dirige al amante ausente con un telón de fondo nostálgico o infeliz constituye otra referencia antigua, sometida o no al artificio epistolar de las *Heroidas*: lo prueban las *cantigas de amigo* de los trovadores del occidente ibérico; Mariana de Alcoforado y sus *Lettres d'une religieuse*; la joven abandonada que se suicida con el teléfono en *La Voix humaine* de Jean Cocteau —a la que, recuérdese, alude *Lunar* en alguna oportunidad (16). Todas esas son presencias latentes en *Ajena*; de vez en cuando, la remisión es sutil, acaso involuntaria, y se disuelve en códigos heredados que pertenecen al dominio colectivo, como en el caso de las repeticiones del encuentro trovadoresco de mujer y naturaleza; nótese que incluso las estructuras paralelísticas o reiterativas, las anáforas y el *leixaprén* de las *cantigas* parecen tener ecos en una novela escrita a fines del siglo XX:

¿Qué ruidos oirás desde tu cuarto: pájaros, carros, niños? A veces indago en esto mientras me distraigo viendo los mangos picoteados desde mi ventana. Un pájaro simultáneo —pienso ahora— que pueda estar en tu ventanal y en el mío. Un pájaro que allá sea gorrión que se sacude el hielo y aquí arrendajo. Un pájaro simultáneo que nos contenga. (61)

De pronto, imaginé algo tonto: llamarte a tu casa y pedirte que vinieras a acompañarme. ¡Era todo tan fácil antes!

Los grillos emiten un chirrido agudo. Este verano ha sido peor que el pasado: ¡me costaba tanto concentrarme cuando intentaba estudiar! Los grillos construyen un manto que bien podría ser el silencio. El silencio de los grillos. Imagino que esa música particular podría ser el tejido sonoro que oyen los sordos, un zumbido que confunden con el silencio real (o que es su silencio real). Oigo a los grillos y me pregunto por qué has estado tanto tiempo a mi lado. Los oigo y sé que la única respuesta es este propio zumbido, es el propio silencio de la noche. (65)

En otras ocasiones, la alusión se transforma en un lúcido guiño para el lector culto. Es lo que ocurre durante las frecuentes citas de la protagonista de *Ajena* con el teléfono, que rozan, sin mencionarlo, el monólogo de Cocteau (o su conversión en ópera gracias a Francis Poulenc, intertexto musical mencionado también por *Lunar*), en particular cuando la heroína advierte que se ha acabado la relación con el amante ausente que, en París, ha encontrado a otra:

Sigo despierta bajo el fragor de tu llamada. ¿Quién iba a imaginarla a estas alturas? No supe el fondo (o el trasfondo) del gesto pero quedé como agradecida. Te sentí amable, cálido, fraterno. Gracias por preguntarme cómo estaba (y gracias también por preguntar por los míos). Revelaste poco de aquel lado pero sentí un cierto orden en tu vida, un cierto sosiego. De Marie-Thérèse, poca cosa (¿seguirán juntos?); de los estudios, parece que se encaminan. Como siempre, el hecho de tener tu voz tan fresca invalida estas páginas, las vuelve un telón de fondo... (375)

Me percaté de que tu llamada pudo haber sido la última (no más voz, no más eco tardío, no más alegría de saberte vivo). Muy cortés de tu parte señalarme el punto exacto de la muerte. (376)

A veces, sin embargo, la red intertextual se vuelve explícita, como cuando la protagonista lee a su compatriota Teresa de la Parra, quien hizo de la epístola femenina un componente imprescindible de su *Ifigenia*, en la cual, por cierto, esa correspondencia se aproxima también al soliloquio:

En estos días de vacaciones han estado pasando por la televisión una serie basada en la novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra [...]. Todo el mundo la veía en casa [...]. Yo he seguido los capítulos releyéndolos en mi librito maltrecho de bachillerato y he subrayado algunos pasajes que me han impresionado mucho por describir estados de ánimo que siento muy míos. Te copio el primero... (202)

Ahora bien, lo más llamativo de *Ajena* no son tanto esas citas que reelaboran una memoria literaria ancestral como las refundiciones de un pasado prestigioso, sin duda sublime, en una anécdota cotidiana, «doméstica» o «menor» —digna de esos adjetivos hasta por haber sido el orbe imaginal en el que se inscribe casi programáticamente marginado de las letras: me refiero a la sensibilidad de una joven de la clase media caraqueña, en tratos constantes con lo cursi y con su nuevo vehículo, la cultura de masas.

Durante el apogeo del modernismo y el postmodernismo el interés de los narradores venezolanos solía situarse en exquisitos de «sangre patricia», grandes burgueses o, en todo caso, seres de espíritu superior, en conflicto

con lo mediocre o lo popular; la novela de la tierra desplazó después su mirada a las epopeyas rurales; los introductores del realismo mágico o del realismo socialista igualmente enfatizaron la comunidad provinciana o el proletariado; los epígonos autóctonos del *Boom* no modificaron en lo esencial el cuadro, aunque intentaran retratar la Caracas posterior a 1960: el punto de vista era distante y enjuiciador. Nombres como los de Francisco Massiani o, más recientemente, José Luis Palacios son excepciones memorables al desdén general por la representación artística de la clase media y sus perspectivas, que acaso se explique porque la mayoría de los narradores venezolanos proviene de ella, cercana que les ha impedido captar el potencial literario de lo que no es exótico ni misterioso. La pequeña burguesía local en el período que va de mediados del siglo XX a 1983 creció y se fortaleció, para dar indicios de inmediata decadencia y, en los albores del siglo XXI, estar en vías de extinción, víctima de una «pauperización acelerada» (Britto García 1988, 39); su ciclo de vida, que podría fascinar al escritor con buen ojo para los avatares de la sociedad, incluye haber acompañado al país en la aparente prosperidad del desarrollismo petrolero que sucedió al régimen castrense perezjimenista y acompañarlo asimismo en la desaparición de esa ilusión de riqueza, que alcanza sus últimas manifestaciones en el populismo militarizante del chavismo. No creo casual que las fechas entre las cuales se escribe *Ajena* sean 1983 y 1999. Al primer año corresponde el llamado «Viernes Negro», cuando comenzó a devaluarse el bolívar tras una larga época de estabilidad cambiaria y solidez ostentada internacionalmente. El segundo año coincide con el inicio de la presidencia de Hugo Chávez Frías que, luego de casi dos decenios de inflación desbocada y reducción drástica del poder adquisitivo de las mayorías, respalda el proyecto de liquidar el período democrático previo, su constitución y diversos aparatos estatales, caracterizados sin matices como cleptocracia maquillada de legalidad. Si 1983 fue el punto de arranque de una transformación violenta de la identidad del pequeño burgués, ahora presa de la inseguridad en el futuro y el desengaño del progresismo, 1999 señala el fin «oficial» del mundo en el que la clase media había vivido y la transición a una nación cuyo perfil político exacto todavía está por definirse. En las incertidumbres de ese crepúsculo colectivo se sitúa de lleno, aunque sin las estridencias de lo obvio, la protagonista de *Ajena*, lo cual ya define el proyecto de López Ortega como un aporte de peso al repertorio novelístico del país: en él introduce un sujeto hasta ahora ignorado que, dicho sea de paso, comulga con experiencias íntimas y auténticas del grueso de la intelectualidad venezolana de fines de siglo.

Aunque al principio la narradora epistolar no parezca tener ni siquiera una conciencia «falsa» de clase (Lukács 69), poco a poco ésta irá materializándose, paralela a su decepción amorosa y su vinculación a discípulos

universitarios no burgueses. Las tensiones entre riqueza y pobreza se manifiestan en el texto con indicadores usuales de la fetichización de la propiedad privada (el poder individuador de los automóviles) o incluso echando mano del dialecto caraqueño, en el que «urbanización» y «barrio» han adquirido el rango de términos socialmente polarizados (lo que contribuye a confundir en la opinión del proletariado, como va notándolo la heroína, al pequeño burgués exitoso con el gran burgués):

...salta Aldemaro y dice: «¿Cómo es posible que tú, estudiante de carrera, tengas carro y yo, que ya estoy graduado, no tenga?» No entendía lo que me decía [...]. Lo miré seria, dispuesta a ofrecerle algún argumento, y él, con una morisqueta que me pareció comiquísima, se me adelantó diciendo: «No me hagas caso, niña, que estoy bromeando». (96)

[Aldemaro] insistió en que fuéramos a la función de las cinco [...]. Le propuse entonces pasar antes por mi casa para cambiarme [...]. Un secreto impulso me hacía sentir un poco de vergüenza (las calles arboladas de Prados del Este, la casa grande y espaciosa, el amplio garaje con los carros). Ya yo le había dicho que prefería los lugares limpios y sin ruido, pero me asustaba la posibilidad de que él creyera que por limpios y sin ruido yo entendiera exclusivamente esos ambientes reservados y quietos de las urbanizaciones. También con Yajaira, Marisol y Glenda, en una oportunidad en que las invité a estudiar, tuve la misma sensación. (152)

Encuentro en la universidad con dos buenas amigas: Ileana y Loló. Son muchachas de barrio... (280)

Además del «paratexto» que enmarca cronológicamente la composición del libro y cuyo potencial ideológico es incalculable (Genette 407ss), ese tipo de indicios da pie a que se efectúe una lectura alegórica de la anécdota, opción para nada caprichosa, si atendemos a lo que Fredric Jameson observaba sobre las literaturas del Tercer Mundo; en ellas «los recuentos de la historia y la experiencia individual tarde o temprano implican el complejo recuento de la experiencia de la colectividad» (85-6). Una *sifrina* o *niña bien* caraqueña (el equivalente de las *chetas* rioplatenses, las *pijas* españolas o las chicas *popoff* mexicanas) intenta mantener una relación a distancia con un amor que ha viajado al corazón del Primer Mundo y allí la abandona por otra, condenándola a un discurrir solitario (alienada, enajenada, «ajena») en un ambiente de subdesarrollo, lleno de actitudes ambivalentes hacia ella («niña, que estoy bromeando»), o de circunstancias que la impulsan a «sentir un poco de vergüenza». El centro espiritual perdido por la clase media sólo puede compensarse con un redescubrimiento del entorno a través de la

ambigua atracción por Aldemaro (contenida, negada) o con un nuevo ideal de construcción de lo nacional, como cuando la protagonista, a punto de graduarse y entregarse a la docencia, ansía «hacer país»:

...me quedaré en estos pasillos interminables [...] yendo de un aula a otra [...]; me quedaré en estos cubículos con un escritorio viejo y un solo archivador repleto de carpetas; me quedaré en esas bibliotecas, hurgando en libros viejos y deteniéndome en las imágenes que me subyuguen; me quedaré con esos profesores, especies de sacerdotes ocultos que viven para el conocimiento y el espíritu. Esta es mi casa (me digo), y ya la he hecho mía hasta las uñas. No me imagino otra cosa para mi futuro (ni hombre, ni hijos) distinta a estos espacios cálidos y olvidados donde unos estudiantes se desvelan y apuestan por el porvenir. El país (me digo) se hace en estas aulas... (359)

En la alegoría nacional, con todo, podríamos entrever una indirecta condena a la porción de la clase media que no acaba de aprender sus lecciones: la narradora, al final, confiesa que ha encontrado también una nueva relación sentimental, pero con Manuel, un «pariente» (206, 379, 382) —desenlace endogámico, vagamente incestuoso, que contrasta con la reinsertión verdadera en la realidad nacional que se produciría de haberse asimilado la atracción por el «otro», es decir, Aldemaro. Doris Sommer sostenía en *Foundational Fictions* que muchas de las novelas decimonónicas de amor escritas en Latinoamérica —*Amalia*, *Marta*, *Cecilia Valdés*, entre otras— alegorizaban proyectos nacionales sirviéndose de alianzas entre clases y razas (idilios felices) o impedimentos de tales alianzas (fracasos y desencantos pasionales). Sommer observaba igualmente que la tendencia a codificar erótica o maritalmente el destino comunitario continuó durante el siglo XX, en *La vorágine* o *Doña Bárbara*, por ejemplo. A primera vista, *Ajena*, como muchas novelas venezolanas, se suma a esa especie literaria. Pero justo aquí se revela la consistencia de la poética de López Ortega: fiel a su repudio de los grandes relatos, a su escepticismo ante lo burdamente «comprometido», la estructura didáctica que nos ofrece contiene en sí misma los instrumentos necesarios para que el lector inteligente la desmonte.

Para empezar, repásense el vocabulario y el tono de la narradora en el pasaje previamente citado donde se propone «hacer país»: estamos en pleno dominio de lo cursi, lo cual sin duda concuerda con la psicología del personaje. Si se examinan con mayor rigor numerosos momentos de la novela, se percibirá que un factor común a ellos es la conversión de la cursilería en *Kitsch* —o sea, actividad irónica, denunciadora, que nos permite descubrir tras lo aparentemente «sublime» una ausencia de valores estéticos sólidos (Calinescu 230; Britto García 1991, 30-1). La exageración romántica más

de una vez riza el rizo de lo sensible o «profundo», exponiendo el enorme talento humorístico del novelista:

Cuando te escribo (o cuando te pongo una carta en el correo), imagino que tú también lo estás haciendo [...]. Te estoy amando mientras paso mi lengua por el engomado del sobre y lo cierro. (67) :

Sentía un fuerte dolor de vientre. Fui a orinar y supe que tenía la regla [...]. He encendido la lamparita de la mesa de noche y me he puesto a releer tus seis cartas. Cosa extraña: tus palabras con mi dolor, tu letra con mi regla. No podía avanzar mucho [...]. Me daba cuenta de que el dolor capitalizaba el momento, absorbía toda intención. Pregunta de una insomne: ¿qué espacio nos contendrá algún día? (102)

A veces, cuando orino, el chorro se me abre en dos. Uno es más grueso —una línea de fuerza—; el otro es como una corriente periférica, residual. Me concentro y pujo para ver si el chorro se vuelve uno pero, invariablemente, siempre se divide. Condición de la orina: ser doble, responder a dos designios. Un designio que es, y otro que quiere ser, que es dubitativo. Yo me inclino siempre por el frágil, porque nunca se sabe con qué fuerza ni qué curso real tomará. Y esa duda me carcome, me inspira [...]. Retenerme o no —esa podría ser la frase oculta que te rezo todas las noches. (120)

Umberto Eco sugería que los artistas contemporáneos más osados pueden reaccionar contra los efectos estupidizadores de la cultura de masas acudiendo a los estilemas de ésta y empleándolos como blanco de sátira (215). López Ortega opta por esa alternativa cuando, calculadamente, la lección formadora de patria que su texto parece dar surge luego de haberse construido una voz narrativa cuyo discurso acumula el folletín, la telenovela, el bolero y, no menos, todo el existencialismo de que es capaz una joven que advierte que desde que nació vive en Prados del Este, una zona *bien* de Caracas (18). El resultado es, tal como lo exigía *El camino de la alteridad*, el desmoronamiento de una alegoría rotunda, «atalaya» narrativa que ha querido «restituir los fragmentos dispersos de la totalidad».

Al dar al lector la oportunidad de reflexionar sobre circunstancias sociales o políticas sin recaer en la demagogia; al no excluir de la enunciación individual cierto grado de pluralidad (el eco de un contradiscurso paródico en las palabras de la protagonista); al abrir en el consagrador orbe literario un espacio para el idioma de lo banal (los escritos amorosos de una mujer de clase media en épocas de confusión y decadencia), *Ajena* cumple con todos los requisitos deleuzeanos de lo «menor».

## V) ÚLTIMOS APUNTES

Por las razones señaladas, no es difícil prever que *Naturalezas menores*, *Lunar* y *Ajena* marcan un hito en la labor de Antonio López Ortega. Los logros de la escritura introspectiva de libros previos como *Cartas de relación* o *Calendario* son aquí asimilados y afinados, pero, a la vez, nuevas modalidades se señalan en su narrativa, que se modifica con tanteos artísticos más complejos, devotos de la forma e, incluso, de lo hermético, lo fantástico y lo cómico. Esos reinos, después de todo, han sido también habitados por sus modelos: Arreola y Monterroso —ya recordados en estas páginas—, así como Felisberto Hernández y Adolfo Bioy Casares (*Camino* 29).

Lo «menor» equivale en los textos del venezolano a un repudio de lo grandioso, ciertamente, tal como lo conciben otros autores del post-*Boom* (Bryce Echenique 208 *passim*; Shaw 7ss), pero también a una escritura cuyo interés en el matiz, la contención y la desautorización propia la alejan de los cansinos moralismos de intelectuales que tantas veces se han hecho pasar por auscultadores de identidades nacionales definitivas o portavoces de una voluntad ecuménica —lo cual no esconde sino inflaciones de un Ego que reclama el poder de guiar y modelar la vida comunitaria. La «minoría» de López Ortega es producto de operaciones diversas en más de un plano de la fenomenología literaria: recurso a géneros o subgéneros no canónicos como el microcuento, la narrativa gótica o la sentimental; infracción de las fronteras tradicionales entre tipos de discurso que sí se han canonizado; discontinuidades que se oponen a la ilusión de una forma «completa»; prolongación de ese fragmentarismo en la representación del mundo, tanto en lo que respecta al tiempo como al espacio; desmantelamiento del aparato magisterial que secularmente acompaña al quehacer letrado latinoamericano. En otras palabras, esta obra nos sitúa en un ejercicio infatigable de lo que Deleuze y Guattari en *Mille plateaux* denominaban «variación»: voluntario desvío de los focos de poder y dominio característicos de los lenguajes mayoritarios (100-6). *Ajena*, además, con su interés en la voz femenina, recuerda las reflexiones que *Kafka: Pour une littérature mineure* ha suscitado en Juan Duchesne-Winter:

el auténtico escritor siempre deviene minoría perseguida y discriminada, no importa su origen de clase, su etnia ni su lengua. Un escritor blanco tiene que saber devenir negro [;] un hombre tiene que devenir mujer [;] aun el escritor negro precisa devenir negro [e] igual la mujer tiene que devenir mujer... (7)

¿No es siempre lo «menor» un camino de alteridades? La respuesta afirmativa a esa pregunta una vez tras otra se constela en la escritura de López

Ortega y lo impone como un nombre imprescindible de las letras venezolanas del presente.

#### OBRAS CITADAS

- Brasca, Raúl, ed. *Dos veces bueno dos: más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde La Gente, 1996.
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1991.
- . *La máscara del poder: del gendarme necesario al demócrata necesario*. Caracas: Alfadil, 1988.
- Bryce Echenique, Alfredo. «Perspectivas de la literatura latinoamericana». *Taller de Letras* 23 (1995): 207-15.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cocteau, Jean. *La Voix humaine (pièce en une acte)*. Paris: Stock, 1969.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. 1975. D. Polan, tr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. B. Massumi, tr. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1987.
- Duchesne-Winter, Juan. «Rata, caballo, pájaro o gato: Deleuze y la literatura». <http://www.prtc.net/~saturno/deleuze.html> (31/10/2001): 1-9.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. A. Cancogni, tr.; D. Robey, ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Epple, Juan Armando. «Brevísima relación sobre el cuento brevísimo». *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4 [1996].
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
- Freud, Sigmund. «The Uncanny». Philip Rieff, ed. *Studies in Parapsychology*. New York: Collier Books, 1963: 47-8.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. J. Lewin, tr. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Gomes, Miguel. *El pozo de las palabras*. Caracas: Fundarte, 1990.
- Grabócz, Márta. Presentación de Steve Reich et al. *Group 180*. CD, Hungría: Hungaroton, 1983.
- Herrstein Smith, Barbara. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Jameson, Fredric. «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism». *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- Jung, C. G. «The Ego», «The Shadow», «The Syzygy». *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self. Collected Works*, Vol. 9.ii. New York: Bollingen Series/Princeton University Press, 1990: pár. 1-42.
- Lastra, Pedro. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.
- Levinas, Emmanuel. *God, Death, and Time*. 1993. B. Berge, tr. Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2000.

- López Ortega, Antonio. *Ajena*. Caracas: Alfaguara, 2001.
- . *Calendario y otros textos*. Julio Miranda, Pról. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- . *El camino de la alteridad*. Caracas: Fundarte, 1995.
- . *Naturalezas menores*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1991.
- . *Lunar*. Caracas: Fundarte, 1997.
- Lukács, Georg. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. R. Livingstone, tr. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
- Miranda, Julio. «El minicuento venezolano recorre el mundo». *El Universal*. Caracas. «Verbigracia», 11/1/1998: 4.
- . Prólogo a López Ortega, Antonio. *Calendario y otros textos* (1997).
- Nyman, Michael. «Against Intellectual Complexity in Music». T. Docherty, ed. *Postmodernism. A Reader*. New York: Columbia University, 1993: 206-13.
- Oates, Joyce Carol. *The Assigination*. New York: Harper & Row, 1988.
- Poulenc, Francis. *La Voix humaine*. 1959. Libretto by Jean Cocteau. José Serebrier, cond. Adelaide Symphony Orchestra. Carole Farley, soprano. London: Chandos Records Ltd, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 4 vols. 1984. K. McLaughlin/D. Pellauer, tr. Chicago/London: University of Chicago Press, 1985.
- Shapard, Robert y James Thomas, eds. *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- . *Sudden Fiction (Continued): Sixty New Short-Short Stories*. New York: Norton, 1996.
- . *Sudden Fiction International: Sixty Short-Short Stories*. New York: Norton, 1989.
- Shaw, Donald. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. 1991. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Strepponi, Blanca. *El jardín del verdugo*. Caracas: Pequeña Venecia, 1993.