

REPRESENTACIONES DE LA ORALIDAD EN ALGUNOS CUENTOS DE LAURA ANTILLANO

Alberto Rodríguez Carucci
Instituto de Investigaciones Literarias
Universidad de Los Andes – Mérida
rodriguezcarucci@yahoo.es

RESUMEN

En este artículo se estudia la poética particular de Laura Antillano partiendo de la relación existente entre oralidad y escritura, relación que últimamente ha sido objeto de diversos estudios. Se demuestra entonces cómo tal relación forma parte del proceso de renovación de la literatura venezolana y cómo la autora a lo largo de su obra ha desarrollado una poética particular, en la cual el recurso de la oralidad viene a validar la palabra, partiendo de las condiciones verbales de sujetos propios de la periferia y por tanto de la enunciación narrativa que semeja el habla coloquial.

Palabras clave: oralidad / escritura, Laura Antillano.

ABSTRACT

This article studies Laura Antillano's narrative style considering the relationship between written and oral language that has been object of different studies. The article shows how this relationship forms part of the process of renewal in the Venezuelan literature and how throughout her literary work the author develops a particular style where the oral language acts as a resource to validate the language of the subjects that come from the periphery.

Key words: orality, writing, Laura Antillano.

RÉSUMÉ

Dans cet article la poétique de Laura Antillano est étudiée à par-

tir du rapport existant entre l'oralité et l'écriture, lequel a récemment été l'objet de plusieurs études. On démontre donc comment un tel rapport fait partie du processus de renouvellement de la littérature vénézuélienne, et comment l'auteur a développé dans son œuvre une poétique particulière, dans laquelle le recours à l'oralité valide la parole à partir des conditions langagières des individus de la périphérie, et par conséquent de l'énonciation narrative qui ressemble le parler propre à la conversation.

Mots clef : oralité-écriture, Laura Antillano.

En el texto de una memorable conferencia presentada en 1978 en la Universidad de Belgrano, ocasionalmente citada en los círculos académicos, Jorge Luis Borges afirmaba que “los antiguos [...] veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral”, acotando que en la contemporaneidad aquellas relaciones han sido actualizadas hasta asumir que “el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación”.¹

De algún modo el célebre escritor argentino coincidía con el ensayista mexicano Alfonso Reyes, quien consideraba en un artículo —“Lo oral y lo escrito” — que la escritura “no es más que un auxiliar mnemónico”, a partir de lo cual sentenciaba que “la literatura es, por esencia, un arte oral, histórica y conceptualmente anterior al signo que la recoge”. Y agregaba: “Hasta el que lee habla interiormente. No digamos ya el que escribe”².

Esas relaciones entre la oralidad y la escritura tienen sin embargo antecedentes mucho más remotos que en nuestros tiempos han llamado la atención de distintos especialistas, quienes en los ámbitos más diversos han estudiado el asunto amplia y extensamente en los campos de la teoría y de la crítica. Bastaría recordar las contribucio-

1 Jorge Luis Borges. “El libro”, en *Borges oral*. 2ª. reimpr. Madrid: Alianza, 2000. p.9.

2 Alfonso Reyes. “Lo oral y lo escrito”, en *Al yunque (1944-1958)*. México: Tezontle, 1960. p.23.

nes de Jacques Derrida, Paul Zumthor, Walter Ong, Martin Lienhard, Daniel Mato, Carlos Pacheco, Raul Dorra o Alexandra Álvarez M., entre otros, para confirmar la complejidad que entrañan los nexos oralidad / escritura³.

I

La idea de buscar esa relación en la narrativa de Laura Antillano se me ocurrió al cotejar sus libros de relatos con las apreciaciones y comentarios del traductor Bruce Morgan⁴, y de distintos críticos, que se inquietaron con las trazas de oralidad que presentan los cuentos de la escritura venezolana.

Morgan confesaba sus dificultades para hacer comprensible el título *La luna no es pan-de-horno* para los lectores de lengua inglesa. Antes Juan Liscano había apuntado, refiriéndose a los primeros libros de Antillano, que aquella literatura estaba “escrita en lenguaje hablado”.⁵ Este sesgo me pareció atractivo porque en Venezuela, durante mucho tiempo, todo rasgo de oralidad que pudiera sumarse en la escritura literaria era visto desde los prejuicios que en otro tiempo habían condenado las manifestaciones criollistas, identificadas con tradicionalismo ingenuo, pre-moderno, que acusaba limitaciones y falencias, lo cual contrastaba claramente con las cualidades de la escritura de Laura Antillano, que en sus diferentes producciones

-
- 3 Aunque la bibliografía sobre oralidad se ha venido incrementando mucho en los últimos tiempos, convirtiéndose en un campo especializado de mucho rigor, habría que tener en cuenta al menos algunos trabajos como los de Jacques Derrida, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971; Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*. México: F.C.E., 1987; Paul Zumthor, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1989; Martin Lienhard, *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1989; Daniel Mato, *El arte de narrar y la noción de literatura oral*. Caracas U.C.V. – CDCH, 1990; Carlos Pacheco, *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992. Del mismo autor, “Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (Lima-Berkeley) (42): 57-71, 1995; Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Editores – Universidad de Puebla, 1997; Alexandra Álvarez Muro, *Poética del habla cotidiana*. Mérida: Universidad de Los Andes, 2000.
- 4 Bruce Morgan. “Translating venezuelan fiction”, en Julio Ortega (comp.). *Venezuela fin de siglo*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1993. p.311.
- 5 Juan Liscano. *Panorama de la literatura venezolana actual*. 2ª ed. Caracas: Alfadil (Col. Trópicos, 54), 1955. p.117.
- 6 Julio E. Miranda. *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca –U.C.V., 1975. pp. 215-217; José Balza. “La zona de Laura Antillano”. *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 21 de septiembre de 1969; Armando Navarro. *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Caracas: Monte Ávila, 1970. pp. 167-169; Armando Navarro. “narradores de los Setenta en los Ochenta”, en: José Napoleón Oropeza (ed.). *Homenaje a la memoria de Antonia Palacios y Juan Liscano*. – *V Coloquio Latinoamericano de Literatura "José Rafael Pocaterra"*. Caracas: UCAB – Ateneo de Valencia, 2002. pp. 161-171.

discursivas ha desplegado un papel relevante en el proceso de renovación de la literatura venezolana ⁶ desde la década de 1970, en la cual constituyó una presencia singularmente activa al ofrecer una propuesta franca, desenfadada y transgresiva —frente a la pretendida sacralidad de los textos— desde la cuidada elaboración escrituraria de su íntima subjetividad ⁷, compartiendo además, en el escenario de la literatura escrita por mujeres, un espacio fundamental junto a Ana Teresa Torres y a Milagros Mata Gil.

Ocho libros de cuentos, cinco novelas, tres relatos para niños y dos volúmenes de ensayos, más una serie de artículos dispersos en distintas publicaciones periódicas sirven de soporte para avalar aquellas consideraciones sobre una obra que ha recibido premios nacionales y reconocimientos internacionales que la consolidan también en el contexto de América Latina.

A inicios de la década de 1980, Ángel Rama situaba a Laura Antillano entre las más destacadas narradoras de nuestro continente, entre las cuales sobresalían Elena Poniatowska, Cristina Peri Rossi, Rosario Ferré, Tununa Mercado, Liliana Heker y Marta Traba ⁸. Desde entonces vienen aumentando los artículos, ensayos, capítulos de libros y trabajos académicos de grado sobre las novelas de Antillano, que a la vez empiezan a tener reediciones.

II

Habiendo iniciado su oficio de escritora en vínculos con el grupo formado alrededor de la revista *En HAA*, la evolución de su literatura ha estado conectada al proceso de auge internacional que han experimentado la cultura y, en particular, la literatura de género, el interés editorial y teórico por la literatura dirigida a la infancia y a la

7 Armando Navarro. "Narrativa venezolana en tres tiempos (1958-1988)". *Tierra Nueva* (Caracas) (1): 5-26, marzo 1990.

8 Ángel Rama. "Los contestatarios del poder", en *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Protocultura - Instituto Colombiano de Cultura, 1982. p. 478.

juventud y —más recientemente— al entusiasmo que ha suscitado la llamada “nueva novela histórica latinoamericana”.⁹ A todos esos aspectos les ha dedicado Laura Antillano su atención en estudios y ensayos¹⁰ a partir de los cuales es posible articular el cuerpo de sus concepciones literarias y de su poética particular.¹¹

Tales concepciones giran al rededor de tres núcleos esenciales: el tratamiento introspectivo de la intimidad, la enunciación del relato desde la mirada femenina y la construcción compleja y dinámica del tiempo histórico, en el cual se funden todos esos elementos, integrando una suerte de *historia social* imaginaria, donde es posible perfilar diferencias y alteridades dentro del proceso de representación de los sujetos.

Algunos de estos asuntos han atraído ya el interés de cierta crítica literaria, que los ha empezado a estudiar en los textos de Antillano con algunos resultados estimables, aunque otras dimensiones de su obra han sido relegadas, cuando no descalificadas,¹² en comentarios y notas sobre sus cuentos y novelas: uno de esos aspectos es precisamente el recurso a la oralidad y la enunciación narrativa que

-
- 9 Seymour Menton. *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*. México: F.C.E., 1993. Luz Marina Rivas. *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia (Venezuela): Universidad de Carabobo – Dirección de Cultura, 2000.- Luz Marina Rivas. “La perspectiva Marginal de la historia en la obra de Laura Antillano”. *Venezuelan Literature & Arts Journal* (Saint Paul, Minnesota) 2 (1): 15-32, 1996.- Zulema Moret. “Los perfumes de la memoria: *Perfume de gardenia de Laura Antillano*” y Edith Dimo, “La autobiografía como un doble discurso marginal: *Solitaria Solidaria* de Laura Antillano”, ambos en el libro de Edith Dimo y Amarilis Hidalgo de Jesús (Compiladoras). *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1996. pp. 163-172 y 173-179.
- 10 Laura Antillano. “El otro en la identidad femenina del discurso literario”. *Actual* (Mérida) (34): 57-68, sept-dic 1996. “Novela e historia: la perspectiva de la mujer” *Zona Tórrida* (Valencia) (32): 58-70, dic. 1999. “Escritura femenina”. *Imagen* (Caracas) (100-38): 26-27, feb. 1988.- *¡Ay que aburrido es leer*. Valencia: Universidad de Carabobo – CDCH, 1991. *Apuntes sobre literatura para niños y jóvenes*. Valencia: Ediciones de la Secretaría de Cultura – Gobierno de Carabobo, 1997.
- 11 Laura Antillano. “Doble línea”. *Dominios* (Maracaibo) (9): 113-115, enero 1994; “No puedo construir un texto hasta que pase de ser emoción a ser razón” (Entrevista con Esdras Parra). *Revista Cubagua* (Valencia) (7): 18-21, ago-dic 1999; “La escritura es un trabajo de carpintería” (Entrevista), en: Daniel Rodríguez. *Entrevistas con el arte*. Valencia: Universidad de Carabobo – Dirección de Cultura, 2000. pp. 71-74.
- 12 Orlando Araujo. “Laura Antillano”, en *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972. pp. 349-353; Julio Miranda. “Para un diccionario crítico de la nueva narrativa venezolana”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (166-167): 381-393, ene-jul 1994. Ambos críticos, aunque hacen reconocimientos por algunos logros de la escritura de Laura Antillano, son particularmente severos con sus novelas, especialmente con *La muerte del monstruo-come-piedra* (Araujo) y con *Perfume de gardenia* (Miranda). Juan Liscano, con anterioridad, también sostuvo una crítica parecida, cuestionando particularmente los nexos que establecía Antillano entre su escritura y su oralidad. Cf. *op cit.* p. 117. Estudios más recientes ven con mayor amplitud el asunto: Jesús Puerta. “La oralidad escrita”, en *Modernidad y cuento en Venezuela*. Valencia: Universidad de Carabobo – CDCH, 1999. pp. 187-193.

semeja el habla coloquial, ahora susceptible de nuevos estudios, cuando la atención sobre las relaciones entre oralidad y escritura ha cobrado renovados impulsos con métodos rigurosos y procedimientos analíticos productivos, como los propuestos por los autores mencionados anteriormente.

III

Es conveniente hacer notar que los propios títulos de la escritora venezolana invocan referencia a espacios, momentos, objetos y sujetos relacionados con los elementos de una oralidad inmediata o posible: a) propia de la infancia [*Un carro largo se llama tren* (1975)], b) alusiva a las periferias urbanas [*Haticos casas N° 20* (1975)], c) representativa de experiencias íntimamente afectivas [*Dime si adentro de ti no oyes tu corazón partir* (1983)], d) referida a la cultura de masas [*Cuentos de película* (1985)], o e) comunicativa de expresiones domésticas y populares de Venezuela [*La luna no es pan-de-horno* (1988)].

Y si ese vínculo con la oralidad se percibe, en mayor o menor grado, en casi todos sus libros de cuentos, no es muy diferente en lo que concierne a sus novelas, cuyos títulos también están estrechamente ligados a los usos de la oralidad: *La muerte del monstruo-come-piedra* (1970) tiene ese encadenamiento de palabras enlazadas con guiones que convierte tres vocablos en un sólo término compacto, un paralexema que simula en la gracia la pronunciación rápida y la semántica concentrada del habla urbana central de nuestro país; *Perfume de gardenia* (1980) apela al título de un conocido bolero, registro emblemático de la cultura oral masificada, mientras que *Solitaria solidaria* (1990) recurre a un mínimo rasgo de cambio fonético, la posición t/d, para construir lúdicamente una eficaz transformación asociativa que condensa y describe las situaciones particulares y características de dos personajes femeninos que serán protagónicos en el desarrollo de la novela. No soslayamos *Diana en la tierra Wayuu* (1992), una noveleta concebida y elaborada para un público adolescente, cuyo recorrido narrativo fue tejido mediante el

manejo constante de diálogos donde se advierte la presencia de rasgos y expresiones de la oralidad regional zuliana, con elementos de la etnia wayuu, que habita en la península de la Guajira, en los límites con Colombia.

A todas estas referencias todavía se podría agregar el libro de ensayos pedagógicos *¡Ay! que aburrido es leer* (1991), cuyo título es irónicamente obvio en lo que respecta a la tensa oposición entre oralidad y escritura.

IV

La recurrencia a tales elementos de la oralidad convoca por lo menos la sospecha de que estamos ante una poética que valida la palabra, no excluyentemente desde las pautas de un canon instituido por la cultura letrada, sino tomando también en cuenta las condiciones verbales de unos sujetos que se desplazan a través de los bordes periféricos y exploran entre sus propios recursos comunicativos las opciones espontáneas de nombrar el mundo desde el interior de sus vivencias íntimas, al margen de los convencionalismos que tiende a imponer el estatuto literario, estético, social y académicamente constituido.

Aquella audacia, que se inició en la escritura de Laura Antillano con la edición de *La bella época* (1969) y *La muerte del monstruo-come-piedra*, transgredía las expectativas literarias de entonces pues —como apuntaba Juan Liscano— estaba “escrita en lenguaje hablado”, lo cual imponía según su parecer el riesgo de sacrificar las posibilidades estéticas del texto.

Ese tipo de consideraciones no impidió que la narrativa de Antillano mantuviera su voluntad de experimentación que por una parte fue saludada por José Balza y por Armando Navarro mientras que, por otra era leída con reservas y prevenciones por críticos como Orlando Araujo y Julio Miranda.

Es a estos modos de recepción a los que aludió recientemente

Ana Teresa Torres al considerar la narrativa de Laura Antillano en estos términos:

La narración coloquial, así como el énfasis en las vivencias femeninas tuvo en la crítica una recepción ambigua: era a la vez vista como un refrescamiento literario, y a la vez, como un discurso inconsistente y banal. La banalización de lo íntimo responde evidentemente a esa disociación entre el mundo familiar y el mundo histórico, entre lo público y lo privado, donde la domesticidad se considera “femenina”, y en cierta forma intrascendente. Progresivamente, en la medida en que la crítica ha comenzado a manejar otros referentes, se ha empezado hacer justicia sobre su trabajo.¹³

Aquí parece conveniente reconocer la propuesta de lectura que había ofrecido José Napoleón Oropeza en su libro *Para fijar un rostro* (1984), quien —al parecer— fue el único que en la década de los 80 percibió con claridad el proyecto de recuperación literaria de la oralidad, y de sus implicaciones, que venía trabajando Laura en la narrativa. Así, al comentar la novela *La muerte del monstruo-comestible*, Oropeza escribió:

Antillano parte fundamentalmente de sus propias vivencias, de sus vivencias directas, y procede a narrarlas, como si estuviera hablando con el lector, supuestamente no interesada en hacer “literatura”, como si no tuviese intención de novelar, como si quisiera borrar la autoría, o tal vez como si efectivamente su novela no fuese una novela sino un diálogo con el lector, a través del cual todo se va haciendo, todo se va armando...¹⁴.

13 Ana Teresa Torres “Narradoras venezolanas contemporáneas”. *Caribe* (Kalamazoo, U.S.A.) 2 (1): 32-43, junio 1999.

14 José Napoleón Oropeza. *Para fijar un rostro. Notas sobre la novelística venezolana actual*. Valencia: Vadel Hermanos Editores, 1984. pp. 372-380.

Aparte de algunas críticas que razona Oropeza, le corresponde el acierto de haber detectado la manifestación textual de esa especie de *poética de lo coloquial* que ha movilizado en parte la narrativa de Laura Antillano, sobre la cual ella misma ha proporcionado algunas pistas esclarecedoras en entrevistas, artículos y ensayos, donde reivindica la posibilidad de narrar desde perspectivas culturales y sociales periféricas (mujeres, niños, negros, indígenas...), sin despreciar “detalles, palabras, imágenes nuevas, anécdotas, situaciones imprevistas” que proporciona la vida cotidiana para “entrar en el lenguaje” desde la espontaneidad de la vivencia misma que —desde su perspectiva— permite una mayor destreza para desdoblarse en otras voces: “Es una necesidad grave de incursionar en otros mundos y en otras vidas, de sentirse capaz de *hablar* como otros. Es un proceso de profesionalización: construir un personaje implica un conocimiento del otro y eso significa salirte de ti y olvidar tu egocentrismo”.¹⁵

O como lo había declarado en una entrevista para la revista *Imagen*: “esto pasa por convertir la intimidad en hecho colectivo”¹⁶.

En su testimonio “Doble línea”, Laura Antillano expuso a grandes rasgos el modo en que fluye el proceso de sus narraciones, manifestando su preferencia por el cuento, al que estima como un tipo discursivo que permite mayores libertades, puntualizando que hay “una lengua para cada cuento”¹⁷.

Cada cuento, para ella, es “la captación de un instante” que se revela en una palabra, una fotografía, un aroma, un color, sensaciones, un recorte de prensa o los sueños, pero procesado “en el mundo interior de la gente”, manifestado en “varias voces”, elaborado en “varias maneras de abordar un mismo relato”, construido en última instancia “como una unidad cerrada”.¹⁸

15 Laura Antillano. “La distancia necesaria” (Entrevista con Armando Coll). *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 23 de septiembre de 1990.

16 Laura Antillano. “Convertir la intimidad en hecho colectivo” (Entrevista con Milagros Socorro). *Imagen* (Caracas) (100-68): 8-9, agosto 1990.

17 Laura Antillano. “Doble línea”, p.115.

18 Laura Antillano. “No puedo escribir un texto...”, p. 27.

“La escritura —ha afirmado Laura Antillano— es un hecho que crece con uno”, es decir, cada narración obedece a un único y delicado proceso de elaboración intelectual y de producción textual que define las peculiaridades de la escritura, o como ella misma lo ha sintetizado: “no puedo construir el texto hasta que haya pasado de ser emoción a ser razón”.¹⁹

V

La apelación a la oralidad en el plano textual de un cuento como “La casa N° 20”, del libro *Haticos...* se manifiesta a través de toda una enumeración de estímulos de la naturaleza rural tropical (árboles frutales: mangos, ciruelas, toronjas, guayabas, nísperos, zapotes), las acciones campesinas (el ordeño, la rutina diaria), las expresiones del habla popular cotidiana (“¡Venite Lolola, que tenéis una hermanita nueva! ¡Venite para que la veáis!”), en contraste con el medio urbano de Maracaibo, con el vecindario de la barriada de Los Haticos, las gaitas y contradanzas, las reuniones del fin de año familiar con sus dulces y cena navideña (arroz con leche espolvoreado de canela, dulce de lechoza, ponchecrema; hallaca, pan de jamón y especias), la Radio Difusora Maracaibo, las canciones de Armando Molero (“La suegra”, “El día de tu cumpleaños”, “El cocotero”...) todo narrado desde la perspectiva de enunciación de una muchacha que cuenta desde la nostalgia un tiempo y un escenario que se conservan apenas en el registro singular de un modo de ver y nombrar desde el código popular, pero desde el interior de la vivencia, donde los signos de la escritura son potenciados para construir la especificidad de un microcosmos simple e imaginario que alcanza su cohesión gracias a los modos de decir, al simulacro del habla, que conserva las viejas y tradicionales festividades que marcan el centro de la convivencia verosímil que se cuenta.

Distintos son los cuentos de *La luna no es pan-de-horno*, donde los referentes son predominantes de la cultura urbana ilustrada, a veces con proliferaciones barrocas de datos musicales, pictóricos y

19 Ibid. p. 19.

literarios que fluyen a través de relatos confesionales, donde la intimidad —focalizada desde la experiencia de sujetos femeninos— narra nostalgias en soliloquios que trascienden a un interlocutor imaginario, que termina sustituido por el lector. Estrategia enunciativa que simula un diálogo a partir de una canción (“Unicornio azul” o “Nobody Knows my troubles”), de una imagen (“Daguerrotipo del príncipe en sepia”), siempre desde la nostalgia, desde las fronteras del relato en clave poética.

En *Tuna de mar* (1991) la oralidad puede manifestar la representación radiofónica de un combate de boxeo (“Aguas permanentes”) cuyo verosímil se instituye sobre los datos históricamente conocidos del dramático match entre el coreano Kum Duk Koo y el ítalo-norteamericano Ray “Boom Boom” Mancini en Las Vegas, en 1982. La transmisión radial despliega el relato de la pelea para un público virtual mientras que, paralelamente, en un contrapunteo de alternancias, la narración biográfica de los contendores los contrasta, configurándolos en la polaridad de sus culturas, de sus respectivos contextos y de sus dramas personales y familiares, oponiendo así dos escenarios: uno abierto, público, otro íntimo, cerrado. Termina por imponerse el segundo, que delimita una doble derrota, la muerte del púgil coreano fulminado en el ring sin posibilidades de sobrevivencia y el retiro del ítalo-americano del deporte, doblegado por el peso de su conciencia.

En los tres modelos presentados, la oralidad cumple una función de resaltar —por antífrasis— sentimientos, sucesos y situaciones que pertenecen al ámbito de lo privado, de lo íntimo que se impone. El discurso oral parodia otros discursos para fundar la verosimilitud y potenciar el sentido de lo que no es obvio en la evolución textual de la historia que se narra.

Una parte significativa de los cuentos de Laura Antillano es relatada por sujetos cuyas perspectivas posibles se sitúan en distintos y variados ángulos de la periferia social, pues, como ha apuntado Nelson

Osorio al referirse a este tipo de relatos, “en la periferia se encuentra el negro, el homosexual, la mujer, el indio, el marginado social; allí están los jóvenes, los niños, los locos... Y los pobres, por supuesto. Es decir, todo lo que no forma parte de las jerarquías dominantes en lo social, lo cultural, lo moral. Lo que no forma parte de lo establecido”²⁰.

En buena medida ese es el universo complejo de esta oralidad que —transpuesta en simulacro a la escritura— marca constantemente sus diferencias con respecto a la cultura letrada o ilustrada, de la cual forma parte la literatura en su concepción convencional, canónica y hegemónica.

VI

Es así como la oposición escritura/oralidad ha resultado crucial —de uno u otro modo— para las valoraciones críticas de la narrativa de Laura Antillano, pero también ha sido un componente estratégico, operativo, transformador, que ha acercado —mediante la ficcionalización del registro oral— dos códigos de nuestra cultura que tradicionalmente se han excluido o repelido. Esa opción intercultural aporta un sentido de diálogo problemático y problematizador que se actualiza en la textualización de sus distintos sujetos de enunciación, generadores de distintos discursos en los cuales se cruzan códigos heterogéneos, por ende no siempre “literarios”, como los del cine, de la fotografía, de la música, de la canción popular, de la jerga del barrio, del fútbol, del béisbol o del boxeo, del periodismo o de la radio, hasta llegar a los códigos literarios, que los absorben, modificándolos y cargándolos de nuevos sentidos.

Esas transformaciones y asimilaciones de aquellas prácticas sociales y sus variables expresivas son transmutadas en conjuntos de signos que en la escritura pueden integrarse para construir con sus fragmentos una serie de relatos investidos con las *apariencias del habla*, pero ahora seleccionados y sometidos a unas estrategias de

20 Nelson Osorio. “Ficción de oralidad y cultura de la periferia” *Estudios* (Caracas) (2): 95-104, 1993.

composición narrativa que los alejan de sus puntos de partida, a la vez que los aproximan a los múltiples intereses comunicativos y/o cognoscitivos de sus potenciales lectores.

A la inversa, el relato heterogéneo, multidiscursivo, híbrido, acerca la escritura a ese *otro lector* al cual le habla con huellas de su propia oralidad en la cual, tal vez, aquel pueda reconocerse. Como uno de esos lectores, quiero concluir estas reflexiones con una cita de Laura Antillano, de su artículo “Escritura femenina” donde, refiriéndose a una gran escritora (Fina García Marruz), dice estas palabras que yo quisiera desplazar hacia la propia Laura, pues me parece que se adaptan también a ella: “Esta mujer que escribe, que asume la opción de escribir, que corajudamente lo convierte en oficio, debe introyectar para su alegría la noción primaria de que está creando un universo propio, diferente, porque de hecho éste en el que vive la ahoga, o simplemente no existe”.²¹

Mérida, 2002

21 Laura Antillano. “Escritura femenina”. p.27.