

## LA TEORÍA EN LA PRAXIS NARRATIVA DE GUSTAVO LUIS CARRERA

Liduvina CARRERA

*Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias  
Universidad Católica Andrés Bello*

### RESUMEN

En este trabajo se intenta precisar la teoría crítica Gustavo Luis Carrera presente en sus obras de ficción narrativa. De esta manera, serán abordadas las novelas *Viaje inverso* y *Salomón* para dar cuenta de la teoría literaria emanada desde su praxis narrativa. Se procurará por una parte confrontar la teoría metaficcional con el proceso escritural de *Viaje inverso*, y precisar las claves teóricas de la narrativa breve en *Salomón*, con respecto a la narración oral.

**Palabras clave:** metaficción, narrativa, *Salomón*, *Viaje inverso*.

### ABSTRACT

This work attempts to sketch out the critical theory that appears in Gustavo Luis Carrera's works of narrative fiction. For the purpose of this study, two of his novels, *Viaje Inverso* and *Salomón*, are used to explain the literary theory that comes forth from his narrative praxis. On one hand, this study aims at comparing metafictional theory and the writing process of *Viaje Inverso*, and on the other hand, it looks for the theoretical keys of short narrative in *Salomón* concerning oral narrative.

**Key words:** metafiction, narrative, *Salomón*, *Viaje inverso*.

### RÉSUMÉ

Dans ce travail on essaye de préciser la théorie critique présente dans l'œuvre romanesque de Gustavo Luis Carrera. De cette manière seront abordés les romans «*Viaje Inverso*» et «*Salomón*», pour rendre compte de la théorie littéraire à partir de sa praxis narrative. On tentera d'une part de confronter la

théorie méta fictionnelle et de préciser les clés théoriques de la narrative brève dans "Salomon" par rapport à la narration orale.

**Mots Clef:** métafiction, récit, *Salomon*, *Viaje inverso*.

En las páginas siguientes, nos hemos propuesto precisar la teoría crítica del escritor Gustavo Luis Carrera desplegada desde su de ficción narrativa. De esta manera, se procurará abordar las novelas *Viaje inverso* y *Salomón* para dar cuenta de la teoría literaria originada desde su praxis narrativa. Para ello, se procurará por una parte confrontar la teoría metafictional con el proceso escritural de *Viaje inverso* y, por otra, precisar las claves teóricas de la narrativa breve en *Salomón*, porque ambos textos constituyen el verbo teórico del autor.

Acercarse a la novela *Viaje inverso* sin recurrir a los elementos metafictionales de su construcción, sería prescindir de la interesante teoría contenida en las reflexiones de la obra y de su propuesta metafictional. Párima (1993) opina que en *la situación de Viaje inverso (...) el relato es, y en este sentido, poco importa la apertura final hacia el comienzo entonces de no ser todavía; puesto que con anterioridad, asumiéndose escritura, el relato ha dicho de sí mismo yo soy* (pág. 294).

La metafiction en *Viaje inverso* es un hecho palpable ya que la obra se construye a sí misma ante los ojos del lector. Es la doble búsqueda, tanto de tema como de identidad textual. Para Gaspar (1996: 70), la metafiction narrativa pone de relieve el hecho de que un texto esté siendo contado a la vez que elaborado por un sujeto productor. En este orden de ideas, estaríamos ante la presencia de la mirada y el acto de escritura que narran aspectos de su construcción y hacen partícipe al lector de la organización ficcional. Desde el comienzo hasta el final, en *Viaje inverso*, está presente la imagen del escritor-narrador que se autocontempla narcisistamente en el espejo de su relato. La novela se

inicia con líneas significativas\*: *Cuando comencé a leer, sentí, como en las viejas historias oídas al pie del fogón, que no podría desprenderme (...) Así empiezan los papeles de Pedro Lázaro (7) y concluye con el encuentro de ambas personalidades ante el espejo textual:*

*Aunque, Pedro Lázaro, no te atreviste a terminar con las palabras que te robo y con las que debo empezar mi propio relato y la vida misma de lo que vi y no me será fácil sacarme del pellejo sin más: comienzo, entonces (131).*

El texto arroja la posibilidad de una figura que se identifica como autor y que nos comenta acerca de una obra que escribe: *Percibí que la mano del Redivivo estaba detrás de todo esto y me dejé conducir por él (116)*. La novela se revela como producto de un autor y como una estructura que se desmonta y decodifica:

*Ahora la mano que traza estas líneas vacila, al llegar a la terminación de su tarea; desearía seguir tejiendo la trama y llenar un poco más de espacio con la continuación de estas aventuras. Me gustaría seguir ocupándome de algunas de las figuras entre las cuales nos hemos movido por tanto tiempo, tú y yo, y participar de su destino al tratar de describirlo (153).*

El narrador se propone a sí mismo como el escritor de la novela que el lector tiene entre sus manos; es una escritura que se plantea como simultánea a la invención de la historia: *Aquellos signos con los cuales no llegaba a saber si yo interrogaba a Pedro Lázaro o él me cuestionaba a mí (16)*. De esta forma, la voz textual es capaz de observarse a sí mismo en el personaje que construye mientras lee los textos: *Confieso que ya no pude detenerme. Leí todas las hojas envejecidas en una tarde y media noche. Cercado por los aires del mar y de la ansiosa búsqueda, no pensé en otra cosa en los días consecutivos (7)*. En el

\* A partir de aquí se cita de la edición referida en la bibliografía, indicándose sólo el número de la página.

momento de asumir la enunciación, el ente de papel (Bustillo, 1995) escenifica la generación de un universo ficticio que el propio personaje ha ofrecido como escritura elaborada por él.

*Todo era tal como había leído en los folios amarillentos, carcomidos en los bordes, más allá del margen que ponía a salvo el texto de letras finas y arrogantes. La pluma crujía sobre el papel duro como hojuelas de plástico. Desde la muñeca caía hacia la mano una orla de encaje blanco: una mano tersa y hermosa, mano de mujer o de clérigo escribano (...) Ahora una mano afiebrada, sarmentosa, trazada de cuarteaduras de los años o de antiguos lances de armas. No había barba ni puños incólumes. Sólo una mano que esgrimía la pluma como una daga, para dar la misma letra presumida de pequeños arabescos y prominentes espirales (8).*

En acepción de Gaspar (1996: 92) nos encontraríamos con una *mise en abyme*. Es la enunciación o la presencia del productor del relato, sustentador de la visión crítica en torno a una novela, a su vez organizada por su autor empírico, representado en el discurso como un proceso de ser escrito o narrado. Estos actos darían origen a la obra abordada por los lectores, o sea, la novela escrita por el narrador: *Viaje inverso*.

Existe otra perspectiva teórica desde el centro de la ficción en *Viaje inverso* Recordando a Antonieta Madrid (1991: 47) cuando señalaba las siguientes características en las novelas denominadas «intelectuales» o «de autor»: cuestionamiento del género novelesco, auto-cuestionamiento del escritor y reflexión sobre el acto de escribir, podemos advertir que en la novela de Carrera, están presentes estos señalamientos por boca del narrador textual. La voz ficcional cuestiona no sólo su propia escritura, sino la de su amigo Mauricio, quien también deseaba ser escritor: *al igual que yo estaba consciente de no haber*

logrado lo que deseaba, introduciendo términos retóricos y atroces. No era esto lo que buscaba (Carrera, 1977: 61). En el transcurso de la obra, se critica el proceso de la elaboración textual:

*Lo único es que escribo estas cosas porque me cuesta hacerlo. No sabía qué contestar al supuesto escritor aficionado; pero me pareció necesario decirle algo, por impuesta cortesía. Hubiera sido excesivo animarle a seguir adelante con sus hojas de cuaderno rellenas a máquina, sin antes leer un poco aquello que se cernía sobre mí como una amenaza que en el acto pensé multiplicada en hojas y más hojas guardadas como grandes tesoros (61).*

En otra oportunidad escribe: *Puse de lado las críticas y releí los pasajes más significativos para mí (120)* y elogia otros textos:

*Había emoción sincera en aquellos párrafos, a pesar de mi empeño en confundir frescura con ingenuidad. Por lo demás los textos eran de un desbordante lirismo, prueba de una auténtica sensibilidad y de un apasionamiento amoroso (...). Hice mentalmente varios reparos expresivos a medida que leía y condené dos o tres fragmentos de inconfundible mal gusto. Aptitud de poeta, no de narrador, terminé de modo mecánico (ibid).*

En líneas llenas de angustia, el narrador procura cerrar las páginas de su búsqueda para iniciarla cada día: *No hablamos ni una sola vez de mi intento de asalto literario al proceso de gestación de la sal (174)*; y, al no encontrar su tema de inspiración, critica su creación particular: *no daba más que con líneas inaceptables (63)*. En la novela, no sólo existe el auto-cuestionamiento del escritor y la crítica a la escritura del amigo Mauricio; también surgen agudos comentarios a la escritura en general: *los mejores escritores han estudiado de todo menos para aprender*

a escribir (62). Al referirse a este tema, el personaje en su afán literario, continúa e insiste:

*lo primero que indagaba era la situación de mi enfrentamiento con el tema (...) me expresó sus íntimos deseos de que alguien redujese a palabras un proceso de gestación que a él le parecía de asombrosa belleza (...) No quería acudir a Pedro Lázaro para no dejarme seducir por la tentación de repetir sus viejos signos (63).*

Toda la novela, además de un reclamo existencial, es el camino de un escritor que desea afirmar sus ideas para convertirlas en textos literarios: *Por última vez probé a vencer en mi empeño de trasladar a palabras escritas y ordenadas lo que ahora contemplaba en la laguna, decidido a olvidar las informaciones científicas y las reducciones a retóricos esquemas (65).* Entre líneas, es posible observar cómo el personaje se obsesiona y lucha por organizar los planteamientos emanados de su inspiración: *nada escribí y sepulté los apuntes en la maleta. Tirado en la cama traté de revisar toda mi estada en la península. Sólo me llegaban imágenes sueltas, pero ningún sentido concreto, ni mucho menos conclusiones que me permitiesen proyectos para el futuro inmediato (67).*

La voz textual, en muchas oportunidades, toma en cuenta sus experiencias para la escritura, como la mayoría de los escritores que siempre tienen algún referente vivencial para sus obras de ficción: *tuve que echar mano de mis recuerdos y de las voces familiares conservadas para mí (18).* En otras oportunidades, no sólo se conforma con escribir acerca de sus vivencias, sino que de la misma forma asume lo ocurrido a sus amigos:

*oyendo a Benedicto se me ocurrió escribirlo y empecé a tomar notas (le expliqué lo que hacía y su tono se volvió más*

*engolado...). De pronto en las hojas de rayas azules surgieron flechas para recordar contactos con otros registros (...) Lamentaba no saber de memoria los papeles de El Redivivo, aunque casi era así: todas mis indicaciones encontraban fundamento en el viaje inverso (166).*

Cerramos el encuentro con esta novela, suscribiendo las palabras de Delprat (1944) cuando dice que en *Viaje inverso parece esbozarse (...) una teoría del relato novelesco que renuncia a las convencionales clasificaciones de los géneros literarios* (pág.7). De esta manera, se puede afirmar que en todo el relato novelesco existe una teoría *apenas perceptible*, pero interesante para conocer las propuestas teóricas surgidas de esta ficción narrativa de Gustavo Luis Carrera.

En lo que atañe a la otra novela, *Salomón*, el arraigue de la tradición literaria popular (oralidad) se confirma como decisión de escritura y constituye un buen ejemplo de reelaboración culta de motivos folklóricos, a decir de Elvira Macht de Vera (1996: 58). El escritor posee una búsqueda de medios expresivos propios que van hacia el ideal de la creación narrativa, meta indudable de sus proposiciones como novelista (ibid: 59).

La obra se titula de esta manera emulando a Salomón Rivas, personaje que ya había sido esbozado en otra creación ficcional anterior; nos referimos al cuento «El valor de la conciencia» (Carrera, 1962). En este relato que sirve de antecedente al protagonista de la novela *Salomón*, la voz textual va relatando a Vicente, su narratario, las aventuras de Mateo Pascual por medio de una conversación amena y constante. El ente de papel, cuyas características pronostican al Salomón de la novela, también intercala sus propias vivencias o los “relatos contingentes” (Pilar Almoina de Carrera, 1992: 69) y, en más de una oportunidad, sus palabras espontáneas y simpáticas anuncian, desde otras páginas, las mismas de *Salomón: Así son, Vicente, las cosas de Mateo*

*Pascual. Nada más que uno va hablando de otro y sin darse cuenta se le abren las ganas de hablar de uno mismo* (Carrera, 1962: 28).

De la misma manera, al leer algunas frases pronunciadas por Salomón Rivas, se actualiza el espacio ficcional del cuento mencionado. Este personaje convoca la otra voz textual: la del narrador —génesis aparente— del relato «El valor de la conciencia» (Carrera, 1962). Salomón Rivas, con palabras similares a las de la voz textual del relato, explica la forma cómo él conoce cuándo comienzan sus relatos, pero desconoce, como buen cantor de la oralidad, el momento en que los iba a terminar. Por eso, en su continua “cháchara” afirma *Uno empieza a conversar y no sabe qué camino van a coger las palabras* (Carrera, 1995: 259).

Así como la propuesta primordial de estas líneas se refiere a las claves teóricas ofrecidas por Salomón Rivas en la novela, de igual manera, podemos encontrar en el cuento el ente ficcional, la manera cómo el narrador de las historias, obsequia, desde la espontaneidad de su relato, algunas observaciones acerca de la teoría narrativa. Entre ellas, se podría dar cuenta de las siguientes\*:

*El asunto de los cuentos no es contarlos, sino que sigan en cada uno que los oye* (11).

*¿Tú ves, lo que yo te decía de que los cuentos siguen viviendo en cada uno que los oye?* (13).

*Ahí vas viendo, Vicente, lo que yo te decía: cosas de la vida.*

*Que por ser también cosas de los cuentos no son menos de los hombres* (19).

Cuando Salomón Rivas se dirige a su público y en especial a su amigo Damaseno, explica su punto de vista acerca de lo que él entiende como tradición en los cuentos orales: *Son historias que corren y*

\* Las citas corresponden a la obra «Salomón», cuyos datos editoriales se refieren en la bibliografía. Se indica sólo el número de página.

*siguen por ahí, sin importar al paso del tiempo, porque pertenecen a la memoria de la gente (290).* También este personaje reafirma las ideas de los críticos en lo que se refiere a la verosimilitud de los relatos con los que entretiene a su público en el velorio. En el siguiente texto, el amigo Damaseno lo interpela y le comenta:

*Mira, Salomón, ésas son cosas de los libros. Debes saber que los libros dan la página par a la mentira, y la página none a la verda. Todo depende de cómo cuentes las páginas al recordar lo que has leído. Por eso dicen que el mejor lector es el que sabe saltar las páginas (184).*

Al momento de la disertación sobre la presencia de la verdad o la mentira de los hechos en los relatos orales, Salomón conoce si un asunto es real o ficticio: *Esto no es cuento. Es una historia. O un suceso, como dicen (232).* Por ese motivo, comenta con respecto al “Libro de los libros”: *Es la Biblia, Salomón, lo que te estoy leyendo. No son cuentos de camino. (...) para mí, los cuentos de caminos son también una palabra que hay que oír. Pero, es verdad: la Biblia es la Biblia (285).*

Por medio de las palabras del protagonista, en la novela se puede observar cómo el narrador explica lo referente a la tradición oral y el paso de los cuentos de boca en boca y de tiempo en tiempo:

*[Si hay una cosa que admiro en tu palabra, Salomón, es que nunca cesa, siempre vive una historia que viene comenzada y debe seguir su camino. Quizás todos sentimos lo mismo, pero no nos atrevemos a decirlo y mucho menos a practicar-lo. Una vez tú me dijiste que cada cuento es una vida que comienza y termina cuando uno empieza y acaba de contar. Pero que cada vez que se cuenta es distinto, aunque sigue siendo igual. Y tienes razón. Es como una película, que tú la ves un día y después ella queda guardada ahí, esperando que*

*la vuelvan a proyectar. Cuando la ves en otro tiempo, la ves distinta, mostrándote cosas nuevas o sencillamente las mismas cosas, pero diferentes. La película no ha cambiado, pero tú sí] (pág. 97).*

Como Salomón es exagerado en sus narraciones, se aprovecha la oportunidad para reafirmar la hipérbole que adorna estos relatos: *[Está bien, Salomón. Pescador que no hace crecer con la lengua su pesca, no es pescador; tú eres de los buenos. Inclusive lo importante no es lo que se pesca, sino pescar; lo demás lo pone la fantasía...]* (105).

El personaje opina acerca de los cuentos de animales: *La fama de los cuentos de loros es muy antigua. Tú dices: «Voy a contar un cuento de un loro» y ya la gente empieza a reírse sin haber oído más nada* (316) y, en otra oportunidad, añade: *Cuando uno habla de cuentos de animales astutos siempre se piensa en el conejo, en el zorro, en el gavi-lán. Pero, cualquier animal puede ser vivo de nacimiento* (243).

En la obra *Salomón*, sobre todo, existe la palabra; para el contador de cuentos, lo primordial radica en el hecho de disfrutar una buena conversación:

*Pasan los años y te digo: si algo se me aparece claro a lo largo de mi vida, es que ella ha sido lo que la palabra le ha permitido ser. Es decir, la palabra casada con la memoria ¡Conversar es vivir, chico! Porque la palabra se inventó para decírsela a otro; y ésa es la vida: decir y oír. Yo, por lo menos, gozo hablando contigo; y ojalá Dios me concediera la suerte de que nuestra conversación no terminara nunca...No todo el mundo sabe oír; ni se interesa por lo que dicen y cuentan los demás* (323).

Salomón Rivas, con su teoría refrescante y traducida en conversa-

ción sencilla, relata hechos contingentes y aporta sus ideas en relación al tiempo del relato. En este caso, como lectores, debemos asumir la *audiencia autoral* a la que hiciera referencia Luis Barrera Linares (1995: 64) y entrar en el juego textual de la verosimilitud. Salomón Rivas, el sabio contador de cuentos, aparece en la obra como un «crítico literario» consagrado y espontáneo, porque así lo ha designado Carrera, su autor, al convertirlo en portavoz de su propia elaboración teórica de la ficción narrativa referida a los cuentos, sobre todo los de tradición oral:

*Cuando uno cuenta cosas de su propia vida, ocurre que se brincan unas cosas y se olvidan otras. Unas esperan en su profundidad hasta que el recuerdo las saca a flote, otras parecen cegadas por oscuros y tenaces mantos de pudor y castigo. Las cosas vividas son como la carga del río: esta agua viene antes que aquella y la de allá va detrás de ésta, ni ésta puede impedir a aquella. Lo sucedido y sus habitantes siguen caminos oblicuos, no aceptan rigores de ordenamiento y prelación. Acuden lo preferido y lo circunstancial; lo temido y lo anhelado. Huyen tantas cosas, o retardan su turno, que nada está más distante que el dominio de la simple facultad de recordar (20-21).*

El personaje no sólo comenta acerca de los relatos contingentes sucedidos a él mismo, sino a sus amigos:

*Cuando uno recuerda de la gente, lo que va a contando es un cuento; pero un cuento que no está hecho como esos cuentos que corren por ahí, sino que uno lo va haciendo en el mismo instante en que lo cuenta. Y le descubre cosas nuevas, y le agrega, y le quita: la que manda es la memoria (...) Y uno cuenta y cuenta, sin que el cuento acabe de contarse nunca... Distinto son los cuentos y los cachos que uno echa en los velorios, o así, en grupos bajo las matas (72).*

Para la voz textual, existe un tema en cada cuento: *Todo cuento tiene su sentido; lo que pasa es que no es culpa del cuento que algunos no sepan encontrarlo* (150). Y la gracia está en la persona capacitada para contar los cuentos: *En el fondo todo se une en la paciencia de aprender y en el recuerdo de saber contar* (167). Entre otros conceptos teóricos, el texto alude a la improvisación de los cultores de la oralidad, por eso comenta: *Yo lo que quisiera es enseñarle cuentos largos, de esos que uno va desarrollando según el momento y dependiendo de la gente que está delante* (248). Con respecto a los temas de los cuentos, el narrador continúa resolviendo situaciones teóricas:

*Los cuentos son los cuentos. Mira, ponerse a contar cuentos es como ver una película de la vida al derecho y al revés. Ahí está todo: lo de arriba y lo de abajo; los poderosos y los sin nada, lo bueno y lo que no lo es; la palabra y su contraria. La vida, pues, te guste o no. Por eso no siempre el cuento es gracia y risa. Inclusive los de reír te dan otras señales ¿acaso la vida es un pedazo de papelón?* (343).

Si la tradición procura la permanencia de los relatos orales contados en el tiempo por diferentes generaciones, el contador de cuentos se remonta hasta la historia de ellos:

*Dicen que la primera conversación entre un hombre y otro fue contar un cuento. El primero necesitaba contarle al segundo lo que acababa de ocurrir. Y el segundo ganó dos cosas: se hizo dueño del cuento que le contó el primero y comprendió que sus experiencias también eran cuentos para ser contados* (167).

Por eso, afirma que

*los cuentos van formando una cadena que sirve para entender a la gente y al mundo. Uno ve cómo es verdad que en la*

*vida las apariencias privan y en muchos casos son suficientes y contentan a quienes se quedan en ellas (171).*

Y también está de acuerdo con la idea de que cada contador añade novedad a los relatos orales, sin perder el punto de vista de la inspiración inicial: *algunos cuentos (...) están más allá de mi sola palabra; así las aprendí de los mayores y, según era el decir de ellos, así sigue uno diciendo, cada quien a la manera de su persona, pero sin olvidar la palabra de los viejos (222).*

Para que un cuento tenga su reacción oportuna en el público, Salomón recomienda: *Ese es el secreto de los cuentos: la palabra que debe decirse en el momento que le toca (...) esa pregunta tú la obligas quedándote callado, con tu respuesta armada para tirarla ahí mismo (...) pero no sólo los cuentos, sino también los contadores de cuentos: salen así, de repente (247).* De esta forma, el premio para el contador será la risa, como comenta Salomón a sus oyentes: *Lo que pasa es que para el contador de cuentos el premio es la risa y la curiosidad. O sea, que el que te oye se ría o contemple lo que tú cuentas con interés o con extrañeza (...) Lo importante para uno es encontrar su camino para contar, un paso pide el otro, y por ahí te vas hasta donde te alcance el empeño (250).*

Ya cerrando este espacio reflexivo, confirmamos que las ideas de Salomón Rivas siguen las pautas de su autor; Gustavo Luis Carrera; por eso, una voz textual diferente a la del protagonista, emana desde la última página del libro:

*[Las acotaciones finales son libres, amigo lector. Pero como compañero de este largo viaje, que has escogido ser, confío en que sabrás leer con énfasis moroso las descripciones plenas de sabor, subrayar tendenciosamente toda idea de fértil rebeldía, y dar una patada dialéctica a cualquier asomo de conformismo en el tono general (348).*

Es la presencia de un texto coherente, porque la obra cierra con la teoría carreriana desde su «Quinta proposición». El narrador insiste: *Dicen que la luz es la vida, y yo digo que la vida es la palabra. Vamos, que por allá te contaré el cuento verdadero de nunca acabar (...) Este cuento no se acaba si no lo quieres acabar* (349).

Como se ha podido observar, por las páginas anteriores, en las dos novelas, *Viaje inverso* y *Salomón* convergen la praxis y la teoría narrativa del autor, porque son textos que dan cuenta de su pensamiento en lo que respecta a la ficción narrativa y de la misma manera constituyen el arte que afirma, con su propia existencia, la propuesta carreriana.

Específicamente, la novela *Viaje inverso* dio claves de su construcción por ser una novela «en proceso metaficcional». Vimos cómo el narrador textual, a la vez que se presentaba como elaborador del texto que leía y construía, se miraba a sí mismo como nuevo ente ficcional dentro de la ficción que él mismo construía. *Salomón* resultó una incursión en las ideas de Gustavo Luis Carrera acerca de la narrativa oral. La obra es, sin duda, una novela rica en teoría literaria, ofrecida con inocente amenidad, por el contador de cuentos.

Con el estudio presentado, podríamos afirmar que los textos de Carrera, específicamente las dos novelas abordadas en las líneas de esta lectura, se corresponden con una práctica de la teoría del autor, es más, nos atreveríamos a llamarlas «Novelas meta-teóricas» porque por sus páginas existen datos exclusivos de lo que puede ser un relato literario que se construye a sí mismo en la medida en que es leído: *Viaje inverso*, y una proposición de lo que se conoce como un texto oral, sus características y su entorno en general en *Salomón*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMOINA DE CARRERA, P (1992). *El héroe en el relato oral venezolano*. Caracas: Monte Avila Editores.
- BALZA, J. (1993). «El cuento: lince y topo. Teoría y práctica del cuento». En: Pacheco, C y L. Barrera. Comp. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- BARRERA LINARES, L. (1992-a). «La múltiple voz en el cuento». En: Carrera, G.L. *Cuentos*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- BARRERA LINARES, L. (1992-b). «Estructura y función estético-literaria del cuento venezolano actual». En: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- BARRERA LINARES, L. (1995). *Discurso y literatura*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello. Colección Zona Tórrida.
- BUSTILLO, C. (1995). *El ente de papel*. Caracas: Vadell Hermanos.
- BUSTILLO, C. (1998). *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio. Universidad Simón Bolívar.
- CARRERA, G.L (1962). "El valor de la conciencia". En: *La palabra opuesta*. Caracas. Ediciones Crítica Contemporánea.
- CARRERA, G.L. (1977). *Viaje inverso*. Barcelona: Seix Barral.
- CARRERA, G.L. (1993). *Salomón*. Caracas: Fondo de Cultura Económica/ Monte Avila Editores Latinoamericana.
- CARRERA, L. (1997-a). "La oralidad ficcional en *Salomón* de Gustavo Luis Carrera". Ponencia. Universidad Simón Bolívar. Núcleo El Litoral. XX Aniversario. IV Jornadas de Investigación y Desarrollo.
- CARRERA, L. (1997-b Julio, 27). "*Salomón* de Gustavo Luis Carrera. Un narrador de cuentos". En *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*. N° 1523. p 10-11.
- CARRERA, L. (1997-c Julio, 6). "*Salomón* de Gustavo Luis Carrera". En *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*. N° 1520. p 10-11.
- DELPRAT, F. (1994. Abril). "*Salomón*. Un relato matantío". En: *Imagen Latinoamericana*. Caracas: N° 100-103. p.p. 5-7
- GASPAR, C. (1994.Enero-junio). ¿Personaje escritor o escritura personaje? En el Obsceno pájaro de la noche. En: *Estudios*. Revista de Investigaciones Literarias. Año 2, N° 3. Caracas.
- GASPAR, C. (1996). *Escritura y Metaficción*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.

- MADRID, A. (1991). *Novela nostra*. Caracas: Fundarte. Alcaldía del Municipio Libertador.
- MACHT DE VERA, E (1992). "La temática en el cuento venezolano". En *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Avila. P 61-78.
- \_\_\_\_\_, E (1996). "Significación del tema nacional en tres novelistas venezolanos. (Oswaldo Trejo, Adriano González León y Gustavo Luis Carrera)". En: *Anuario*. Caracas: Instituto de Investigaciones Literarias. Universidad Central de Venezuela. P 47-68.
- PARIMA, Haydée (1993). "Viaje inverso y La partida del Aurora o la realización imposible". En: XVIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Memoria. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Investigaciones Literarias.