

## **NARRAR LA REALIDAD SOCIAL VENEZOLANA AL INICIO DEL XXI EN LAS NOVELAS *NOCHE OSCURA DEL ALMA* (2005) DE CARMEN VINCENTI Y *PRONOMBRES PERSONALES* (2002) DE ISAAC CHOCRÓN<sup>1</sup>**

**Vanessa Castro**

**Universidad de Los Andes, Táchira**

[vanessanatalyc@gmail.com](mailto:vanessanatalyc@gmail.com)

Recibido: 10-02-18  
Aceptado: 30-05-18

### **RESUMEN**

La novela como género literario se caracteriza por ser inacabada, polisémica y heterogénea. La diversidad en cuanto a su estructura, estilo, argumento y temática le proporciona esa cualidad plural. El escritor vuelca su mundo interior y artificios con un nexo que mira hacia el contexto histórico social del momento en el que escribe la obra. En este sentido, la hipótesis de lectura que orienta este artículo es en las novelas *Noche oscura del alma*, (2005) de Carmen Vincenti y *Pronombres personales*, (2002) Isaac Chocrón. La trama de ambas novelas parte de un discurso social propio del momento histórico en el que fueron escritas. Por tanto, se intenta dar cuenta de la realidad social para expresar su relación eminentemente social, a partir de algunos estudios teóricos y críticos sobre la novela (Swingeood, 1983; Lukács 2001, y Bajtín, 1989).

**Palabras clave:** novela venezolana del siglo XXI, teoría social de la novela, polifonía, literatura venezolana.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de la investigación titulada: *La olvidadiza memoria en la narrativa venezolana: La tragedia de Vargas en obras y autores*, financiada por el CDCHTA de la Universidad de Los Andes, bajo el código NUTA-H-409-17-06-C.

**NARRATING THE VENEZUELAN SOCIAL  
REALITY AT THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup>  
CENTURY IN THE NOVELS *NOCHE OSCURA  
DEL ALMA* (2005) BY CARMEN VINCENTI AND  
*PRONOMBRES PERSONALES* (2002) BY ISAAC  
CHOCRÓN**

**ABSTRACT**

The novel as a literary genre is characterized by being unfinished, polysemic and heterogeneous. The diversity in terms of structure, style, argument and theme provides that plural quality. The writer pours out his inner world and artifices with a link to the social and historical context of the time in which his work is written. In this sense, the reading hypothesis that supports to this article is that in the novels *Noche oscura del alma* (2005) by Carmen Vincenti, and *Pronombres personales* (2002) by Isaac Chocrón the plot starts from a social discourse characteristic of the historical time in which they were written. Therefore, based on some theoretical and critical studies on the novel —Swingewood (1983), Lukács (2001) and Bakhtin (1989)— this article tries to account for social reality in order to express an eminently social relationship.

**Key words:** Venezuelan novel of the 21st century, social theory of novel, polyphony, Venezuelan literature.

**RACONTER LA RÉALITÉ SOCIALE  
VÉNÉZUÉLIENNE AU DÉBUT DU XXI SIÈCLE  
DANS LES ROMANS *NOCHE OSCURA DEL  
ALMA* (2005) DE CARMEN VINCENTI ET  
*PRONOMBRES PERSONALES* (2002) D'ISAAC  
CHOCRÓN**

## **RÉSUMÉ**

Le roman en tant que genre littéraire est caractérisé par être inachevé, polysémique et hétérogène. La diversité aux termes de structure, de style, d'argumentation et de thème lui confère cette qualité plurielle. L'écrivain verse son monde intérieur et ses artifices avec un lien qui regarde le contexte historique social du moment où l'œuvre est écrite. Dans ce sens, l'hypothèse de lecture qui supporte cet article est que dans les romans *Noche oscura del alma* (2005) de Carmen Vincenti, et *Pronombres personales* (2002) d'Isaac Chocrón, l'intrigue part d'un discours social du moment historique dans lequel ils ont été écrits. Par conséquent, à partir de quelques études théoriques et critiques sur le roman: Swingewood (1983), Lukács (2001) et Bakhtine (1989), on essaye de rendre compte de la réalité sociale pour exprimer une relation éminemment sociale.

**Mots-clés:** roman vénézuélien du XXI siècle, théorie sociale du roman, polyphonie, littérature vénézuélienne.

Nos encontramos en una época en que los estudios artísticos y culturales se precian por ser trans- y multidisciplinarios. Recordemos lo manifestado por Cristóbal (2007) en cuanto a la interdisciplinariedad:

*No en balde han nacido nuevas nomenclaturas: George Steiner habla de «géneros pitagóricos», Rafael Argullol de «géneros transversales», e incluso Richard Rorty habla de un tipo de teoría donde se mezclan la observación sociológica y literaria, la reflexión filosófica y el análisis artístico (p. 15).*

Quizás posea mayor valor estudiar a una obra desde diversos ángulos, que a través de uno solo. A esto puede añadirse la interrogante de si la teoría hoy no goza de similar prestigio que en su florecimiento o aparición; o, si, por las características epocales, dicha teoría no parece, a simple vista, proporcionar las suficientes herramientas para el estudio.

Lo cierto es que, aunque la sociología de la novela haya surgido junto con el advenimiento de la clase burguesa como fuerza mercantil y productiva, partimos de que aún hoy goza de utilidad por la siguiente razón: existe una relación indiscutible entre el universo propuesto por el autor en la ficción y sus personajes, con el mundo real. En la novela actual, en muchas de ellas, se destaca el destino de los seres en su ámbito social, en su entorno. Tenemos claro que en toda novela habrá personajes (con un posible sustrato real) y cronotopo (lugares, ambientes, grupos y comunidades), por ello resulta una relación altamente compleja que por medio de la sociología se intenta comprender.

Con esto no quiero decir que la intención es que la novela se convierta en un documento<sup>2</sup> que solo refleje los procesos históricos,

<sup>2</sup> De lo contrario lo reduciríamos a una visión positivista, que solo refleja, a través del texto tratado como documento, los procesos históricos.

sino que se precia de ser un documento fehaciente de la vida<sup>3</sup> en un determinado entorno. De esta manera, sería supeditarla al mero servicio documentalista.<sup>4</sup> De acuerdo con Swingewood (1983, p. 9), la intención es procurar un análisis e interpretación que haga posible comprender por qué las ficciones novelísticas se remozan, se reflejan en la realidad social.

Es decir, el entramado literario descansa o se apoya en el entramado real, quizás porque es una fuente inagotable de exégesis sobre nuestro devenir como nación.

En este sentido, Swingewood (1983) manifiesta la relación compleja y dialéctica del hombre con la sociedad; sus formas de conducirse hacia el otro de manera oral o escrita conforme avanzan las épocas. A su vez, Cárdenas (s. f.), sobre las formas de la novela, sostiene:

*La forma de la novela es un intento de darle sentido a la vida empírica del hombre; pero el sentido se resiste a manifestarse de esa manera, resistencia que resulta en disonancia. Esa pretensión estética es el núcleo del conflicto psicológico y social de la novela, donde el 'dar sentido', por su aparente pertenencia al plano del contenido, requiere que lo ético y lo estético contribuyan a definir el problema. Estos elementos en la novela no son un telón de fondo, son constituyentes de cada singularidad y parte de la búsqueda que la caracteriza<sup>5</sup> (p. 6).*

Por tanto, la novela puede leerse, además, como un testimonio de la relación sociedad-hombre y sus transformaciones, aunque

3 Entre las críticas de la teoría sociológica, se encuentra que no posee un método de análisis, pues ve la literatura con fines utilitarios y desdén su literariedad.

4 Wellek en Ceserani (2003) lo ha manifestado: las obras de arte no son documentos, son monumentos. Aunque pueden leer y estudiarse como documentos, pero hace la salvedad cuando se trata de clases. ¿Dónde quedan las obras actuales? ¿Habrá que esperar a que se conviertan en clásicos universales?

5 El subrayado es mío.

no es mi propósito manifestar si un autor debe o no documentar el tiempo que vive o vivió.

Reitero, las lecturas cobran una interpretación de la insoslayable relación individuo sociedad y que se asume, a la vez, como una posible descripción e interpretación histórica. De lo contrario, las novelas realistas de Honoré de Balzac no tendrían pleno sentido y, al trasladarnos a un ámbito mucho más local en Latinoamérica, ciertas obras presentarían una lectura una tanto desarticulada por apartarse de su contexto, como las novelas que pueden etiquetarse como del ciclo del petróleo en Venezuela (*Oficina N°1, Mené*). Por lo anterior, Swingewood (1989) declara:

*La literatura no es un reflejo pasivo de determinados intereses clasistas, raciales, ambientales o simplemente la biografía personal del escritor; más bien la literatura surge tanto como interrogación y cuestionamientos a la realidad, como la respuesta compleja de hombres específicos que dan curso a sus vidas dentro de grupos humanos específicos, a esos problemas dominantes humanos, sociales y políticos de su tiempo* (p. 169)

En efecto, la obra debe mostrar un grado de autonomía entre la realidad y el autor. Quiero decir que la literatura no puede estar supeditada a la ideología del autor, pero sí, para ser verosímil, puede vincularse con la ideología social de un tiempo particular, del momento que retrata la obra. Aunque, irremediabilmente, mostrará una de las dos versiones —desvelar esto es una de las tareas del crítico literario—, porque, aunque no se quiera expresar directamente en la creación literaria, dicha creación tiene relación con el aparato cultural y el aparato ideológico del Estado, en palabras de Althusser. Y digo relación, mas no dependencia.

En vista de lo anterior, la investigación de carácter documental se trazó los siguientes objetivos: comprender, a través de una lectura social y cultural, el contexto histórico en el que fueron creadas las novelas como medio para vislumbrar la relación de nuestra literatura con la realidad social de la nación; e identificar, precisamente, esas conexiones sociales y políticas, pues estas hacen posible que el texto se precie como una polifonía del fin del milenio, y, asimismo, el ideologema<sup>6</sup> propio de la clase media alta venezolana, que vendría siendo su socio-texto.

## **SOCIOCRÍTICA Y POLIFONÍA**

Mijaíl Bajtín desarrolló los estudios sobre la novela durante las primeras décadas del siglo xx. Entre ellos se resalta la distinción del lenguaje (plurilingüismo), el papel del narrador en relación con sus intenciones, el cronotopo, la carnavalización y la polifonía, entre los conceptos principales. La concepción de la polifonía como objeto de estudio no se quedó con Bajtín: posteriormente a esto, Georg Lukács<sup>7</sup> desarrolla su teoría social de la novela<sup>8</sup> posiblemente por la indiscutible relación que tiene el entorno social en la creación de una obra. Para algunos, tal entorno puede enmascararse con el fin de no remitir directamente a esa realidad que se intenta ficcionalizar. Para otros, puede llegar a ser una alegoría de lo que podría ocurrir —rápidamente pienso en *1984* de George Orwell—.

Lo cierto es que esa eminente relación de un sinfín de obras con la realidad circundante fue lo que declara Lukács la razón que lo llevó a escribir. En concreto: la Primera Guerra Mundial

6 Podría definirse como la manifestación de la conciencia social a través de los personajes (individuo o conglomerado). Tal conciencia social es la voz que reúne y unifica a seres pertenecientes a un mismo grupo social. El escritor no hace más que tener un buen ojo para detectar cómo se expresa o través de qué acciones se expresa esa conciencia.

7 Para Guzmán (2003), Lukács “pone la mira en el fenómeno histórico de la lucha de clases y de la alienación del hombre provocada por el capitalismo” (p. 107).

8 Es preciso manifestar que bien podría incluir una síntesis de la teoría de Lukács como precursor de estos estudios, pero no me he propuesto dicha tarea. Lo relevante es mencionar de dónde surgen tales disertaciones.

(Lukács, 2000, p. 7). Luego, en décadas posteriores, los antecedentes y cimientos de dichos estudios permitieron que otros teóricos<sup>9</sup> retomaran y ampliaran los conceptos. Es el caso de la sociocrítica.

La sociocrítica es una teoría acuñada y propuesta por el profesor francés Claude Duchet.<sup>10</sup> La sociocrítica se asume, entonces, como una sociología del texto literario que destaca la importancia de su origen y espesor social. Guzmán (2002), en este sentido, hace una muy acertada interpretación del concepto de sociocrítica. En pocas palabras, es el medio que posibilita apreciar el espesor social en los textos por medio de los discursos sociales hallados en los personajes que dan vida al argumento. Así se tiene que el espesor social viene a ser el sustrato sobre el que se sostienen los discursos sociales. En palabras de Ramírez (2002):

*Se trata de una sociología crítica que aspira a ser una sociología del texto. Intenta restituirle al texto de los formalistas su condición social en cuanto específica producción estética, no como reflejo de tal o cual realidad: la sociocrítica lee lo social presente en el texto. Se trata de ver cómo se inscriben en el texto las condiciones sociales indisociables de la textualidad (p. 10).*

---

9 George Lukács, Edmond Cross, Lucien Goldmann.

10 Nació en Francia en 1925. Profesor de literatura de la Universidad de París VIII y Montpellier III. El nombre “sociocrítica” y el método empleado fueron creados por él. Aunque se inspiró en la “teoría psicocrítica” de Charles Mauron, (1948), también posee reminiscencias del “estructuralismo genético” propuesto por Lucien Goldmann durante la década de los 1960. La obra que cimienta la sociocrítica, *El manifiesto sociocrítico*, se publicó en el primer número de la revista parisiense *Littérature*, correspondiente al mes de febrero de 1971, en el ensayo intitulado: “Para una socio-crítica o variaciones sobre un *incipit*” (“Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit*”). Este fue el punto de arranque, a partir de esta publicación, se extendió la bibliografía sobre el estudio teórico.

## **EL TEXTO Y SU RELACIÓN CON LAS CONDICIONES SOCIAL**

En la sociocrítica como teoría literaria destacan las marcas, los rastros que deja la sociedad, un momento social, un grupo, en la obra literaria, porque si bien al principio expresé la relación con la sociología de la novela, hay que tener muy claro que la sociología estudia, sobre todo, el proceso de producción y difusión de la lectura de determinados textos, mientras que la sociocrítica procura hacer visible las huellas de la sociedad que están en esos textos.

Asimismo, conviene destacar, como lo expone Ramírez (2002), que “es el lector el que vivencia aquel diálogo, reescribe y colabora con el texto para que éste se abra y se muestre” (p. 17). Es tarea del lector realizar ese tipo de lectura.

Al inicio expuse que George Lukács, Edmond Cross y Lucien Goldmann son los principales exponentes de la sociocrítica. Para el análisis que quiero realizar, voy a tomar las nociones de Claude Duchet<sup>11</sup> sobre el socio-texto o cómo concibe el autor el imaginario social que emula en determinada obra (frontera entre el texto: la ficción y lo extratextual: la realidad).

Pero, volviendo a la polifonía, esta se caracteriza por las diversas formas en que el autor inserta las palabras de la gente común en sus creaciones. En palabras de Bajtín: “se ordenan de manera especial al incorporarse a la novela, convirtiéndose en un sistema artístico específico que instrumenta el tema intencional del autor” (p. 116). Sirven de medio para orquestar o poner de manifiesto las intenciones o propósitos del autor, el cual es servir de ventana para evidenciar a los seres humanos (personajes) que relatan su historia; o por el contrario, enmascarar los discursos que se oponen al autor.

11 Para Guzmán (2003, p. 113), la propuesta de Duchet tiene mucha conexión con autores como Roland Barthes (tejido de significados en la lengua), Julia Kristeva (productividad y posibilidad de transformación), Gerard Genette (la unidad ordenada y coherente como sostén de la intencionalidad) y Yuri Lotman (la unidad cultural cuyos niveles de mensaje pueden aparecer como parte de un texto, como un texto o como un conjunto de textos).

He allí una intención que para Bajtín es el aspecto objetual-semántico y expresivo de la estratificación del lenguaje.

En definitiva, la polifonía cobra preeminencia en la novela porque “el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir el segundo amo” (p. 116). Por esto, el carácter de las novelas como género es servir de tapiz que evidencie el panorama de un contexto, de una época o simplemente de los motivos del narrador. Para Bajtín (1989, p. 80), la tipología de las unidades compositivas en las que está conformada la forma novelesca son:

- Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes).

- Estilización de las diferentes formas de narración oral costumbrista (*skaz*).

- Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (diario, carta).

- Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.

Además, otras formas textuales, como el lenguaje extraliterario: disertaciones morales, discursos morales, filosóficos, religiosos.

Bajtín expresa que el estilo de la novela se obtiene por la combinación, por la fusión de estos diversos estilos, y si puede llamarse así también, formas textuales. Sobre este plurilingüismo y plurivocalidad, Cárdenas (s. f.) señala:

*la diversidad de puntos de vista, dialectos, sociolectos, conciencia e ideologías que generan el diálogo que, extraño a la representación monofónica, casada con la verdad, con la referencia, con la objetividad, y con cierta forma de lo verosímil, entraña dos direcciones: 1. Sincrisis o conjunto de variaciones semánticas en torno a un tema con respecto al cual confrontan varios puntos de vista. 2. Anacrisis o maneras de provocar la opinión o la réplica del otro (p. 21).*

Son perspectivas que se ofrecen como mecanismos de difusión de la ideología de los personajes desde su cotidianidad, pero que parten de una sociedad y de un tiempo histórico determinado. Por ello, en las novelas objeto de nuestra investigación se evidencia un contexto social: la nación venezolana desde la última década del siglo xx y los inicios del siglo xxi. Venezuela pasaba por una transición política producto del descontento de la población en décadas anteriores. Se elegía a un nuevo presidente cuya campaña electoral y proyecto político se basó en apartarse de los modelos políticos tradicionales (principalmente Acción Democrática y Copei). De ahí que, en palabras de Gomes (2012, p. 110), el chavismo y su ratificación política se asuma como un motivo recurrente en la narrativa (cuento y novela). Por tanto, se corroboran los cruces entre la realidad ficcional y la realidad del país. A esto se suma un fenómeno natural: la tragedia o el deslave de Vargas, el cual marcó un antes y después en el destino del país.

En este sentido, los textos como realidades discursivas muestran las múltiples fracturas sociales. Tanto en *Noche oscura del alma* (en adelante, *NODA*) como en *Pronombres personales* (en adelante, *PP*) está presente la polifonía encargada de resaltar la ideología de los habitantes caraqueños; específicamente, habitantes de la clase media alta caraqueña.

### ***PRONOMBRES PERSONALES DE ISAAC CHOCRÓN Y NOCHE OSCURA DEL ALMA DE CARMEN VINCENTI: SEAMOS PERSONAJES PARA ENMASCARAR Y OLVIDAR QUE FUIMOS PERSONAS***

Tomemos a una persona, un individuo cualquiera que transita por la ciudad. A no ser que sea un marginado, formará parte activa del grupo social al que pertenece. De su forma de hablar, opiniones, expectativas de vida, profesión, lugar de residencia, entre otras co-

sas, podemos inferir cuál es su entorno social y el ideosema.<sup>12</sup> Los personajes en ambas novelas conforman un coro de interpretación a partir de los acontecimientos desencadenados por el deslave. Se convierten en seres ensimismados ante la realidad citadina, pero que no tienen posibilidades de desligarse de la tragedia. La tragedia está a flor de piel, así como el momento político y social que vive el país. En *PP* lo anterior es evidente:

*Ese mes de diciembre de 1999 avanzó por entre un torbellino de propaganda electoral, centrado en dos monosílabos básicos de cualquier idioma: Sí y No. Había simpatizantes para cada uno. Y en el endiablado tráfico de calles y avenidas, en medio de cornetas que chillaban sin cesar, se oían los gritos de Sí o No (p. 10).*

*(...)*

*Con más politiquería. Aprobada la nueva Constitución, sin darnos reposo para llenar nuestros días con la pesadez del duelo, cual si nuestra existencia fuese remedo de números consecutivos de circo barato, arrancó la campaña electoral para elegir todas las autoridades oficiales, desde la máxima hasta el último concejal del más recóndito municipio. Mientras tanto en Vargas, llamado el estado epicentro de la tragedia, todo quedó paralizado (p. 12).*

A modo de confesión, María Teresa Sánchez, uno de los personajes principales, nos sitúa en el contexto del país, pero hay que detenerse en la procedencia del personaje. En los capítulos siguientes, cuando la narración pasa a la voz de Agustín Campos, entenderemos su naturaleza, la naturaleza social de cada uno:

<sup>12</sup> Se refiere al modo de actuar y expresarse desde la práctica social, es decir, de la dinámica social del día a día.

*Todos somos graduados de universidades venezolanas y algunos hemos hecho postgrados en instituciones extranjeras. Todos somos de clase media tirando a alta y todos somos hijos de inmigrantes a Caracas, bien sea del interior del país (mi familia es de Maracaibo y la de Aura de Valencia) o del extranjero (los de Arturo y Victoria son españoles; los de Bernardo, italianos; los de Moisés y Rebeca, de no sé de dónde de Europa Central) (p. 22).*

La información suministrada permite designar directamente a estos personajes como seres que se desenvuelven en la dinámica social de la clase media alta. Una clase media alta que, quizás, intentó anticipar el descontento y desencanto que, años más tarde sumergiría, también, a la población venezolana de similar condición hasta llegar a los sectores populares. Es preciso hacer un alto sobre la clase media alta en relación con nuestro país. Según González (2014), quien se vale de otros autores (Hidalgo, 2010; García Guadilla, 2006; López Maya, 2004; y Barrios, 2004), esta se caracteriza por ser aquella que, en líneas generales, posee una situación económica estable. Así, los bienes materiales y la proyección de planes a futuro que se concretan a través de la disponibilidad monetaria, se ratifica en las acciones de los personajes de ambas obras. Por otra parte, y desde la consideración de la referencialidad de las novelas, Gomes (2009) expresa que estas plasman con verosimilitud la realidad social, pues se leen con cierta correspondencia con algunas producciones de la década de los setenta en cuanto al “informalismo”. Es decir, una realidad feroz y cruel.

No obstante, si bien el pre-texto<sup>13</sup> es el que corresponde al ocaso del siglo xx e inicio del nuevo milenio, todo parece remontarse a las décadas de los ochenta y setenta en Venezuela, porque en

<sup>13</sup> Referencia al mundo cultural (formas, expresiones, modos, imaginarios) de un grupo o momento social determinado.

ella se produjeron los marcados cambios de tipo social, económico y cultural. Razón de ello es que Agustín Campos se expresa con un dejo de nostalgia sobre los rasgos de cada personaje: “todos hablamos más o menos bien el inglés. Otra herencia que nos dejó la ‘Gran Venezuela’” (p. 26).

Las circunstancias políticas y sociales son objeto para discutir sobre nuestro devenir que resulta incierto, resquebrajado a partir de la tragedia.

Al igual que en *PP*, en *NODA* el personaje principal es oriundo de la clase social media alta. El pre-texto en el que se ubica la juventud de Adriana ocurre durante la década de los ochenta y noventa. Muestra de ello son los álbumes familiares en donde se recopilan imágenes de las vacaciones familiares; vacaciones en destinos predilectos de la clase media caraqueña (Mérida, La Guaira) y el extranjero (Buenos Aires, Londres). Asimismo, el sitio de residencia de la familia de Adriana es una urbanización de clase acomodada: Los Chorros. Por su parte, el lugar de escape y esparcimiento lo conforma La Guaira. Durante la infancia de Adriana, sus padres alquilaban una casa en lo alto de una montaña. En otra ocasión se hospedaban en un hotel, o de paseo con amigas de la adolescencia:

*Recuerdo que cuando era muchacha, todavía en el colegio, los padres de unas amigas tenían una casa preciosa allí frente a ese verde cuidado de paisaje suizo, y varias veces me invitaron a que me fuera de vacaciones o fines de semana (p. 82).*

Por último, su hermano Gabriel adquirió un apartamento para el disfrute de toda la familia. En definitiva, el círculo familiar y amistoso de Adriana está enmarcado por una clase social media con acceso a beneficios a los que no toda la población podía acceder. Lo anterior se ratifica con Mateo, amante de Adriana durante los días previos a la tragedia. Mateo ofrece el contraste de la población vene-

zolana. Mientras ella había crecido en una urbanización segura, planificada, ordenada y limpia, Mateo “había vivido en diversas partes pero siempre dentro del mismo barrio, solo se mudaban buscando mejorar a media que la pescadería progresaba” (p. 151).

El exilio, la migración de los habitantes a otros países viene a conformar otra realidad dentro de las prácticas discursivas de esta clase social producto del deslave. En ambas novelas, los personajes, luego de que ocurre el hecho catastrófico, piensan irse del país. En *PP*:

*Los que podían porque tenían y muchos otros sin poder o tener, comenzaron a irse al exterior, influenciados por la magnitud del desastre, por la delincuencia soberana en la vida diaria, y porque, valga la redundancia, veían y olían a sus pies aquella fruta hedionda que ahora les parecía el pronóstico más acertado sobre lo que sería ese futuro que antaño saboreamos por anticipado. (...) Me he quedado y me quedo porque sencillamente no tengo a dónde ir* (p. 13).

Lo anterior tiene similitud con *NODA*. Transcurrido el tiempo, familiares y amigos de Adriana tienen entre sus opciones irse del país. Es el caso de Maite, amiga desde la juventud. Muchos de los familiares de Maite se han ido del país, se hallan disgregados por diversos territorios del planeta. Al finalizar el capítulo, igual que María Teresa Sánchez, Adriana dice: “Divago, no me quisiera ir nunca de aquí. La nostalgia me mataría. ¿Y si todos se van? ¿Cómo harías con tu cajón de fragmentos de recuerdos?” (p. 164).

Por lo anterior, en estas novelas, el socio-texto,<sup>14</sup> el discurso social o las voces de los habitantes/personajes, a la vez que conducen las acciones —Adriana en *NODA* y María Teresa Sánchez en *PP*—, al igual que el íncipit,<sup>15</sup> que en pa-

14 Es el resultado el pre-texto y co-texto. Lo conforma el íncipit, el discurso social y el socio-grama.

15 La etimología de la palabra indica entrada, las palabras que dan inicio a la presentación de la

labras de Guzmán (2008), “tiene la función de fijar las coordenadas espacio-temporales e identitarias del texto mediante la presentación o la descripción de espacios, tiempos y personajes” (p. 114), muestran el panorama social, económico y cultural de la Caracas de las últimas décadas del siglo xx. Un final de siglo que se vistió de luto y fue acompañado por la nostalgia y el dolor provocado a raíz de la tragedia. Por esta razón, quizás, Silva (2009) exponga que el lector se acerca a novelas que reproducen la realidad como medio para entender y conseguir respuestas que no encuentra en el plano especular.

Es necesario explayarse en relación con el íncipit de ambas novelas en cuanto a los títulos de los capítulos. Bien es sabido que por medio de los nombres de las obras, títulos, epígrafes u otras rúbricas que forman parte de los elementos paratextuales o según Duchet, “textos prefaciales”, es posible obtener mayor conocimiento sobre lo que, en muchas ocasiones, no se encuentra expresado en el texto.

Desde luego, igualmente, ratifican y sintetizan la información que se desarrolla a lo largo de los capítulos. En este sentido, en *NODA* y en *PP*, los autores emplearon categorías gramaticales como pronombres personales y adverbios para nombrar los capítulos. Por lo general, el nombre de un capítulo lo integra una oración o frase. Ocurre también que no hay nombres, solo números o simplemente espacios para dividir una narración de otra. Por su parte, en *NODA*, la novela está conformada por tres apartados. El primero se titula “Porque va borrando el agua lo que va dictando el fuego”, compuesto por dieciséis capítulos. Cada uno recibe el nombre de un adverbio que puede ser de tiempo: *jamás*, *antes*, *luego*, *hoy*, *aún*, *en tanto*, *todavía*; de cantidad: *casi*, *además*, *tanto cuanto* y *apenas*,<sup>16</sup> de compañía: *junto*, de modo: *también*, o de lugar: *allá*. Así mismo, emplea el pronombre indefinido *nadie*, que también puede desempeñar la función de adverbio de cantidad. La segunda parte, “Sigue un lento caer de horas inútiles, desprendidas del tiempo”, está conformada

---

obra o texto.

16 También puede funcionar como adverbio de modo.

por doce capítulos. Emplea, igualmente, adverbios de tiempo, de cantidad, de modo y de negación (*ahora, cuando, mientras, siempre o nunca, cuánto, durante, entonces, cómo, lentamente, tampoco, mañana y después*). Y la tercera parte, “Pero volvamos con muerte y todo a la mar llena”, está compuesta por dos capítulos: un adverbio de duda: *acaso*, y una frase modal: *a tientas*.

Toda esta explicación sobre el uso de adverbios posee una notable intención que confluye con el hecho de pretender ser personajes y no personas. No obstante, al intentar tal pretensión, solo se vislumbra cómo poseen dichos personajes características muy marcadas y verosímiles de cualquier víctima de la tragedia.

En relación con *PP*, el autor optó por el empleo de pronombres personales en la primera parte, “Al borde”: *yo, tú, él, ella, ustedes, ellos, ellas*. En la segunda, “Desterrados”, se utilizan pronombres indefinidos: *alguien, algunos*, y demostrativos: *este, esta, esos, aquellos, aquellas, eso, aquel y estas*. ¿Por qué tales denominaciones? Tal vez para generalizar, para no inmiscuirse y hacer un intento por dotar a la narración de impersonalidad, de ubicuidad. Todos, venezolanos o no, podemos ser víctimas de traumas que colman de desasosiego la vida. En el capítulo “Cómo”, se intuye lo anterior: “¿Cómo contar la historia? ¿Cómo ubicar seres y casas y voces y edificios y árboles y animales y botes descarriados de sí mismos? ¿Cómo articular los fragmentos de ese otro discurso titánico y narcisista?” (p. 245). Producto de ese trauma, deja de ser persona, ya una vez lo fue. Ahora que intenta el ejercicio de narrarse, se convierte en personaje; como expresa Adriana al final del capítulo, es mejor ser un personaje.

Con todo, parece una contradicción porque, aunque el personaje no procure perfilarse mucho y prefiera ser un pronombre en el caso de *PP*, se transmuta en el retrato de una clase media venezolana, razón por la cual se identifican los lectores claramente. Quizás producto de esto es que los críticos, entre ellos Sandoval (2016) y Silva (2011), hayan expresado cómo se volcó el mercado editorial a publi-

car estas ficciones permeadas de realidad. De allí que sea importante rastrear la relación del mercado editorial y el comportamiento o la respuesta del lector.

## **ISAAC CHOCRÓN Y CARMEN VINCENTI: BRÚJULAS PARA LA CREACIÓN DEL CO-TEXTO<sup>17</sup>**

Isaac Chocrón<sup>18</sup> nació el dos de diciembre de 1933 en Maracay —aunque, según otra fuente, la fecha de nacimiento es el veinticinco de septiembre de 1930—, y murió en Caracas en el 2011. Fue toda una autoridad en el teatro venezolano, junto con Roman Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. Bien podrían escribirse cuantiosos ensayos sobre su dramaturgia. No obstante, el texto que se ha intentado estudiar es una novela y no una obra de teatro. Solo quiero expresar que bien pueden establecerse algunos nexos entre sus obras porque las temáticas y la configuración de los personajes guardan cierta similitud. Entre *Animales feroces*, de 1963, y *PP*, se destaca la impronta familiar en el quehacer de los personajes. Al respecto, Márquez (2000) señala, en Chocrón, la influencia de la familia y su relación de dependencia:

*El autor advierte que la familia es una carga onerosa para el individuo, sobre todo por la imposición de normas sociales, religiosas y culturales que encierra cada núcleo, las cuales deben ser aceptadas por todos los miembros por el simple hecho de haber nacido en ella (p. 40).*

En este sentido, así como la procedencia, también la imposición producto del cúmulo de normas dictamina el destino de los personajes en sus obras. Por tanto, los personajes se destacan por

<sup>17</sup> El talante cultural, el universo cultural manejado por el autor.

<sup>18</sup> Más de veinte obras teatrales en su haber entre las más reconocidas están: *Animales feroces*, 1963; *Tap dance*, 1999; *La revolución*, 1971; *Asia y el lejano oriente*, 1966; *Clipper*, 1987.

un todo coherente cuyo propósito es, posiblemente, demarcar, distinguir al venezolano hijo de padres inmigrantes. Por esta razón, y como se dijo en líneas anteriores, los personajes de *PP* o bien parte de su familia son oriundos del extranjero o del interior del país, característica que distingue el universo ficcional del autor, en comparación con otros autores, en este caso, Carmen Vincenti en *NODA*.

Ahora bien, el hecho de que casi todos los personajes, tanto en *PP* como en la mayoría de las obras de teatro de Chocrón, pertenecen a la clase media,<sup>19</sup> tiene su razón de ser porque sus obras armonizan con el momento histórico social delimitado por la democratización y el crecimiento económico de la nación, pero cuya existencia entra en conflicto.

Por eso, en sus personajes se avista, en palabras de Azparren (2012), “paradójica contraposición a un país sin pasado” (p. 60). Este aspecto se ratifica en las propias palabras del autor: “Venezuela es un país que no tiene pasado. El pasado es ayer que se acabó anoche. (...) aquí no tenemos nada. Ningún tipo de pasado. (...) Vivir en Venezuela es un reto. Un reto fenomenal, que por eso vivo aquí” (p. 14). Esto cobra relevancia con el análisis hecho por Rotker (2009). La autora percibe en su obra el destierro, el viaje, el no lugar, las genealogías y el aquí dentro, entre otros temas, para delimitar la transgresión, concebida como categoría de estudio en la obra de Isaac Chocrón.

Interesa lo expuesto por Rotker porque el aquí dentro es la relación íntima entre amigos o familiares. El espacio integrado por un grupo reducido, dentro de un espacio confortable, pero delimitado por paredes y circunscrito a la urbe, a lo ciudadano. *PP* no escapa a este hecho. Los personajes que orquestan a la novela se mueven en ambientes claramente urbanos. Pero al enfocar un poco más la lente, encontraremos que los espacios en que departen son las salas de estar de sus viviendas: María Teresa en su apartamento con Agustín

<sup>19</sup> Característica que también se aprecia en *NODA*.

hijo; la familia de Agustín Campos, en la casa de los Waimber: “el templo de los Waimber es una casota burda de cómoda” (p. 30).

Igualmente, entre Chocrón y los personajes, sobre todo entre Agustín Campos y María Teresa Sánchez, parece existir un guiño autobiográfico. Isaac Chocrón egresó como economista y ambos personajes son economistas; al igual que la realización de estudios en el extranjero, porque tuvo su formación universitaria y de posgrado en universidades norteamericanas.

Carmen Vincenti nació en Caracas en 1943 y murió en 2016. Fue profesora de la Universidad Simón Bolívar. En el año 1997 fue distinguida con el premio Municipal de Literatura. Víctor Bravo expresa que su obra ficcional está recogida en cinco novelas y cuatro libros de cuentos<sup>20</sup>. En su haber hay también producciones en el terreno del ensayo y la crítica, pero esta fue firmada con el nombre Carmen Bustillos.

A juicio de los críticos, su obra está dotada de una particular mirada femenina del mundo. Es decir, la indagación de la intimidad de la mujer, el deseo, el erotismo, así como los juegos intertextuales son marcas de su estilo como narradora (Bravo, 2017 y Rivas, 2012).

## **POLIFONÍA EN *NOCHE OSCURA DEL ALMA* (2005)**

En *NODA*, la polifonía se puede evidenciar a través de la reproducción paródica de la elocuencia periodística o noticiosa, de la incorporación de otros géneros: la crónica, la carta y la intertextualidad a través de los versos que convierten a la novela en una especie de tríptico del tiempo: pasado, presente y futuro, a consideración de Blanco (2005).

En el capítulo “33 noticias y una alocución presidencial”, se emulan los datos proporcionados por los diarios nacionales durante

20 En *crisetales de cuerdas de arena* (2000), *La sombra como siempre detrás de sí misma* (2001), *Cuentos de seducción, las muñecas y el Moloch* (2006), *Bajo las ruedas del tiempo* (2008), *Cuentos de cuentos* (2008), *Cuentos de seducción* (2005), *Guiones solitarios, once estaciones y alucinaciones del azar concurrente* (2011).

los días de la tragedia. En la sección anterior hemos expresado que la idea fue otorgar verosimilitud en cuanto a la reconstrucción de los recuerdos por parte de Adriana, a modo de un álbum de imágenes provenientes de diversas fuentes. En cualquier caso, tal plurivocalidad periodística permite entrever la *sincrisis* y la *anacrisis*.

En relación con la *sincrisis*, se aprecia a través de aquellas noticias que ofrecen diversas versiones sobre el mismo tema: las acciones emprendidas por las autoridades durante la tragedia, los casos de saqueo y robo a la propiedad privada, las promesas por la reconstrucción del estado Vargas.

Por su parte, la *anacrisis* se presenta como un medio para provocar la confrontación o réplica; es el caso de la alocución presidencial. Los televidentes se encuentran ante la pantalla. No tienen oportunidad de contradecir, intervenir o preguntar, pero sí da pie a que en cada hogar se realice tal refutación. Es el caso de la familia de Adriana, específicamente con su hermana Maruja.

Asimismo, más que diálogo, lo vemos en el monólogo de Gonzalo cuando va a visitar a Adriana días después del deslave. Intenta convencerla del proyecto regenerador del país con el nuevo mandatario, pero solo ocasiona un barullo de contradicciones en la protagonista que la conducen a intentar soltarse del recuerdo del amor; más que del amor, del apego:

*Sin embargo, una vieja luz se dejó ver: entendiste, finalmente y en todo su peso, que el vacío que horadaba tu espíritu estaba distante ya de la ausencia de ese ser desconocido. Este se alimentaba de la decepción, del desengaño, del desencanto infinito de la quimera envilecida (p. 131).*

Ahora bien, la crónica y la carta como tipos textuales, a diferencia de las noticias que irrumpen en el relato, igualmente pueden considerarse muestras de la polifonía en la novela. En relación con

la crónica, es preciso decir que no se incrusta en el texto a modo de fragmento, como es el caso de las noticias y la alocución presidencial. Al no existir una segmentación evidente, resulta complejo expresar la existencia de la crónica. Lo que sucede es que forma parte del tejido textual sin advertir al lector con títulos o cambios en el uso de la fuente.

La crónica<sup>21</sup> va más allá de aquella narración ordenada y lineal que da cuenta de hechos trascendentales o no en la vida de un individuo. Por esto, Pacheco (2009) manifiesta:

*Por crónica no sólo debe entenderse el relato de la pequeña historia de los días, sino su clara preocupación por su manera de contar, y al evolucionar en ella las tres disciplinas que la originan —historia, periodismo y literatura—, se conforma un género de innegable estirpe literaria dada la mencionada preocupación por decir, la amenidad de los relatos y el ágil manejo del lenguaje (p. 47).*

Esa preocupación por la amenidad de lo narrado y el manejo del lenguaje es quizás la razón por la cual Antonieta Madrid (2012), en el prólogo, la cataloga como una novela híbrida, porque claramente posee el estilo de la novela, pero su trama es multiforme a fin de intrigar al lector y moverlo a debatirse ante lo leído. No obstante, en ciertos pasajes de los capítulos es tangible la presencia de la crónica. Un ejemplo de ello son los relatos de los paseos por La Guaira durante la infancia, las descripciones de las vacaciones; en particular, el paseo por Macuto en 1970. La narradora se esfuerza por hacer una descripción de la Guzmanía en su época de esplendor:

---

21 Bien podría ahondarse en el estudio de la crónica como género discursivo y su relación con *NODA*, pero este no es el propósito de la investigación.

*Un día tu papá consiguió un permiso no supiste cómo y los llevó a la Guzmanía. (...) la cultura de la Venezuela de entonces y cómo en esos salones se daban grandes fiestas y la gente hacía cualquier cosa para obtener una invitación. Y lo que no viste lo fuiste imaginando.<sup>22</sup> las litografías de flores pintadas a mano. Los grandes lienzos de escenas domésticas, el daguerrotipo de algún personaje importante, un exquisito abanico de madera de olivo para las cartas de visita que descubriste muchos años después en uno de tus libros de arte. Quizás una muestra de pintura pre-rafaelista adquirida por Guzmán en Europa o una vitrina esquinera con mariposas de esmalte y collares de ópalo, chinerías o pendientes de Lalique en marfil. Y hasta algún vitral Tiffany explotando los colores de un pavo real (p. 194).*

Además, se empeña en tratar de proporcionar datos de la vida social en ese contexto, pero con el componente que solo le puede proporcionar el discurso literario y no el histórico o el periodístico.

Junto a esta crónica, también algunas parecen tomar visos de la crónica social presente en las revistas de farándula y cotilleo, y en la sección de sociales de los diarios capitalinos. Es el caso de la boda de Fernán y Elena en 1958, padres de Adriana:

*Muy celebrado estuvo el enlace entre Elena Fabiani y Fernán Correa<sup>23</sup>, miembros de dos distinguidas familias de nuestra sociedad capitalina. La novia fue acompañada al altar por su padre Enrique*

22 El subrayado es mío.

23 Asimismo, este pasaje es propicio para establecer un brevísimos acercamiento de la novela como sociotexto. Líneas anteriores expresamos que estos personajes pertenecen a la clase media alta. Pero no es necesario que el narrador nos proporcione el dato. Por medio de frases como: “nuestra sociedad capitalina” junto con la descripción del traje y *bouquet* sin dejar a un lado el lugar de la recepción, podemos concluir que el sociotexto es el que, en efecto, corresponde a la clase media alta venezolana.

*Fabiani Ortiz e iba trajeada en shantung de seda natural, estilo clásico. La elegante cola confeccionada en encaje torchón se desprendía de los hombros y llevaba en sus manos un bouquet de orquídeas con lazos de cinta color lila. La recepción tuvo lugar en la quinta “Entre Ríos” de Santa Mónica, donde la pareja recibió las acostumbradas felicitaciones de familiares y amigos (p. 198).*

Así, la crónica permite informar al lector de forma sucinta los acontecimientos del pasado, de una época que no es posible reconstruir por la no existencia del personaje; pero en otros casos, es la imaginación el elemento para llenar esos vacíos que no proporciona lo tangible, junto con “la capacidad de observación de la realidad y cierta disciplina de la mirada”, a decir de Muñoz (2008, p. 631). Al mismo tiempo, no puede obviarse que la novela se construye sobre los cimientos de la memoria, y tal vez, el emplear la crónica como estilo en ciertos capítulos y pasajes, se haga para impedir borrar los hechos, debido a que esta realidad, como muchas tantas, es digna de ser bien contada.

La carta es otra forma discursiva empleada. En este caso, sí se diferencia del texto a través de la cursiva. Las cartas que se incluyen provienen del pasado, un pasado remoto en el que ni siquiera Adriana había nacido. Son las cartas de amor entre sus padres, Elena y Fernán. Adriana y su hermana Maruja se topan con las cartas, igual que con las fotografías, cuando comienzan a arreglar y guardar en cajas los bienes de sus padres. En este sentido, las cartas configuran el pasado que debe ser ordenado y articulado.

El último aspecto que permite determinar la polifonía en la obra es la intertextualidad de los versos que dividen la novela en tres partes. Especie de tríptico de tres tiempos, como ya se mencionó *supra*. La primera parte de la novela inicia con los versos de sor Juana Inés de la Cruz: “*porque va borrando el agua / Lo que va*

*dictando el fuego*". Los dos versos integran el romance "Con que en sentidos afectos prelude al dolor de una ausencia".

El narrador, algunas veces en tercera persona y otras en la primera y la segunda, relata lo acontecido previamente a la tragedia y durante ella. Hay que detenerse en las acciones previas a la tragedia porque son estas las que permiten la conexión con el poema de sor Juan Inés. La ausencia es la pérdida del amor: el amor de Gonzalo y la pérdida física de sus padres. El romance de sor Juana<sup>24</sup> inicia una despedida enmarcada con dolor, con llanto y desasosiego. Se intuye que es la misma tristeza que embarga y seguirá embargando a Adriana. Es interesante apreciar que la protagonista se encontraba en un ensimismamiento producto del duelo amoroso, que no podía entrever lo que sucedería los días próximos. Por ello es que los versos enmarcan el sentimiento de zozobra.

La segunda parte de la novela inicia con los versos de Maruja Vieira, poeta colombiana: "Sigue un lento caer de horas inútiles, / desprendidas del tiempo".

Estos versos son parte del poema "Tiempo definido". Después de relatar cómo sobrevivió a la tragedia y sobrevivieron otros tantos que halló en ese viaje fatídico por la supervivencia, pasa a relatar el intento por continuar con su vida y olvidar. Sin embargo, olvidar se hace difícil porque en el intento de hallar en la memoria un pasado afable y familiar, se topa con la reiteración del trauma. Por esto se añaden, desde la apreciación de Blanco (2005), las voces de los otros personajes que desdeñan, denuncian o simplemente destacan entre ellos la tragedia. Gustavo, que dirige su discurso hacia la acción militar y su desempeño con la sociedad civil; Maruja, quien se deja llevar por la exageración de la prensa, o Florencia, que duda sobre todos los que ofrecen una versión.

<sup>24</sup> Ya que para despedirme,  
dulce idolatrado dueño,  
Ni me da licencia el llanto  
ni me da lugar el tiempo.

La última parte de la novela la introduce un verso del poeta Rafael Cadenas, perteneciente al poema 27 de *Los cuadernos del destierro* (1960): “pero volvamos con muerte y todo a la mar llena”.

Después de que Adriana vivió la tragedia e intentó sacarla de su memoria, se abrirá paso al futuro, pero un futuro que cada día ofrece simulacros de la muerte. El párrafo final colma de incertidumbre al lector: ¿Se encuentra entre la borradura del sueño o se despidе de la vida para entrar a los terrenos de la muerte? Este aspecto le confiere la característica de final abierto.

## CONCLUSIONES

Es bastante certero considerar la literatura como el medio para enmascarar la realidad. Ahora, cuando he llegado al final de la escritura de este artículo, considero que no solo la enmascara, sino que también, en este caso la potencia, resalta y robustece. Por ello fue posible reiterar lo expuesto por Piglia (2001): “todo se puede ficcionalizar” (p. 10). Gracias a la invención del escritor, la ficción logra dialogar con una realidad con la que a veces no es posible lidiar.

Ahora bien, en cuanto al objetivo principal de este artículo, es notable que el contexto histórico en el que fueron creadas las novelas está presente en ellas: el deslave de Vargas y los escenarios políticos (elección de la Asamblea Constituyente en 1999). Entonces, la literatura, en este caso, no elude los escenarios sociales de un determinado entramado social, sino todo lo contrario, y aunque quizás suene un tanto jactancioso, se evidencia y constata la relación de nuestra literatura con la realidad social de la nación precisamente por esas conexiones sociales y políticas, pues estas hicieron posible que el texto se apreciara como una polifonía del fin del milenio y, asimismo, del ideologema propio de la clase media alta.

De allí que el enmascaramiento haya resultado palpable en *Noche oscura del alma* y *Pronombres*, porque aun cuando ha transcurrido un siglo de la fundación de nuestras letras, nuestra litera-

tura sigue mirando a la realidad para reconocerla y así percatarse de lo que somos. La constante búsqueda en sucesos que conforman nuestro entramado como sociedad, razón por la cual bien pueden retomarse los planteamientos de Angarita (2007) sobre los planos, “el paisaje nacional”, “el perfil de los personajes” y el “urbanismo político”, en los que discurre la novela nacional.

En ambas novelas fueron palpables tales representaciones. A través de este corpus, nos fue posible demostrar que el paisaje nacional ya no es meramente rural, sino que se caracteriza por lo urbano. Es esta una tradición, como sabemos, presente desde mediados del siglo xx. Asimismo, los personajes se encuentran claramente perfilados por ese ambiente urbano sin escapar de las disquisiciones políticas fluctuantes con cada época. Es así como Adriana, Mateo, Gonzalo, María Teresa Sánchez, Agustín Campos y Agustín Campos hijo, por solo nombrar algunos, se erigen, en cuanto personajes, como enfatizadas marcas del urbanismo político y social propio de los albores del siglo xxi. De esta manera, acciones que parten de la realidad formarán parte de la creación literaria.

## REFERENCIAS

- Angarita, R. (2007). *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*. Mérida: Publicaciones Vicerrectorado Académico.
- Azparren, L. (2012). *Isaac Chocrón: la vida requisada*. Caracas: Bid & Co. editor.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Blanco, J. (2005). “Noche oscura del alma de Carmen Vincenti: El eterno eco de la memoria colectiva”. *Cuadernos de Literatura*, 10 (19), pp. 115-119. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228518.pdf>
- Bravo, V. (2017). “Carmen Vincenti cuentista: once estaciones y el deseo”. Disponible en [http://www.el-nacional.com/noticias/literatura/carmen-vincenti-cuentista-once-estaciones-deseo\\_179776](http://www.el-nacional.com/noticias/literatura/carmen-vincenti-cuentista-once-estaciones-deseo_179776)

- Cárdenas, A. (s.f.). Grandes teóricos de la novela. Disponible en [http://cma.p.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1280521350161\\_1104984684\\_2494](http://cma.p.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1280521350161_1104984684_2494)
- Chocrón, I. (2005). *Pronombres personales*. Caracas: Random House Mondadori.
- Cristóbal, J. (2007). *Alfabeto del caos: Crítica y ficción en Paul Valéry y Jorge Luis Borges*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado.
- Gomes, M. (2009). *La realidad y el valor estético. Configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Gomes, M. (2012). “Sol negro sobre el Caribe: ‘la Tragedia de Vargas’ en la nueva narrativa venezolana”. *Argos*, 29, n.º 56. 109-133. Disponible en [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s0254-16372012000100008](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0254-16372012000100008)
- González, L. (2014). “Falta de oportunidades e insatisfacción: La clase media en Venezuela”. *Revista SIC*, pp. 163-171. Disponible en [http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC2014764\\_163-171.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC2014764_163-171.pdf)
- Guzmán, C. (2003). *Anuario estadístico cultural. Las cifras del libro y las bibliotecas en Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.
- Guzmán, M. (2008). “Panorama de las teorías sociológicas de la novela”. *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 3 (5), pp. 88-124. Disponible en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num5/Guzman.pdf>
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.
- Márquez, C. (2000). *La dramaturgia de Isaac Chocrón. Experiencia del individualismo crítico*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrados. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela
- Muñoz, B. (2012). “Noticias desabotonadas. La crónica latinoamericana”. En Jaramillo, D. (ed.). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Pacheco, B. (2009). “Elisa Lerner: crónica y autoficción”. En Díaz, C. (coord.). *Leer en voz alta. Lenguajes emergentes de la crítica*, pp.47-57. Mérida: Universidad de los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.

- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ramírez, J. (2002). “Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: Estructuralismo, semiótica y sociocrítica”. *Revista Comunicación*, 12, 2, (23), pp.1-20. Disponible en <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1201>
- Rotker, S. (2009). *Isaac Chocrón y Elisa Lerner: Los transgresores de la literatura venezolana*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Sandoval, C. (2016). “Tópicos de la narrativa venezolana reciente”. *Presente y Pasado*, 21 (41), pp. 11-21. Disponible en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/42473/1/articulo1.pdf>
- Silva, P. (2011). “Novela e imaginación pública en la Venezuela actual: el regreso de viejos fantasmas”. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/novimagve.html>
- Swingewood, A. (1983). *Algunos problemas de la sociología de la novela*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones.
- Vincenti, C. (2005). *Noche oscura del alma*. Mérida: El Otro, El Mismo.
- Wellek, R. (2003). *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Editorial Laia.