

Narradores latinoamericanos, maestros de la metaficción

Mónica Marinone

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS.

Resumen

El artículo centra dos novelas latinoamericanas modélicas del gesto metaficcional: parto de un homenaje a *Yo el Supremo*, que sentó un fundamento en esta tendencia, y considero *La carujada* del venezolano Denzil Romero, de poca circulación en nuestro medio. Examino operatorias que revelan la índole de un texto “mostrándose” como productividad en marcha, y a la par, el aprovechamiento del mecanismo entrópico por parte de Romero, quien, como Roa, lo concebía una de las mayores posibilidades de la narrativa.

Palabras-clave

Latinoamérica - Metaficción - Romero - Entropía literaria

Abstract

This essay focuses on two Latin American novels that are models of the metafictional gesture: I start with an homage to *Yo el Supremo*, which set up a precedent in this tendency, then I analyze *La carujada* by Venezuelan writer Denzil Romero—a novel little-known by Argentinean readers. I examine procedures that reveal the nature of a text that “unveils” itself as work in progress and, at the same time, the way Romero utilizes the entropic mechanism, considered by the novelist—as Roa Bastos also did—as one of the most fruitful possibilities for narrative.

Keywords

Latinoamérica - Metafiction - Romero - Literary Entropy

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después.

...el a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos *Apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada.

A. Roa Bastos

La elección de las frases a modo de epígrafes no es ingenua: ambas son de *Yo El Supremo* (1974) y ubican de lleno en la órbita de la metaficción. A través suyo pretendo homenajear una zona notable de dicha órbita saturada hasta hoy, en Latinoamérica, de narrativas más y menos *aggior-nadas*, cuyas puestas en escena comprometen las convenciones que las hacen posibles.¹ Esto es, pretendo rescatar el gesto sistemático de un gran escritor que fue “maestro” en el arte de producir relatos entre cuyos múltiples objetos se alzan esos mismos relatos y, es claro, la escritura que se está leyendo; “maestro” en el arte de abrir las compuertas de una productividad en marcha hasta llegar al límite de socavarla en su realización cuando la niega como tal (y es difícil no recordar las enseñanzas de los poetas, de César Vallejo por ejemplo). Muchas de las frases de Roa –el segundo epígrafe es un ejemplo– resultan lapidarias hacia efectos de desconcierto o desacomodo, y todas operan, diseminadas, como claves de lectura de este texto estallado, de más de 400 páginas, por momentos difícil de sostener.

Las frases de Roa suelen comprometer no sólo los actos de escribir-leer sino los de leer-escribir-leer encadenados (el primer epígrafe es una muestra), requiriéndose mutuamente en beneficio de una significación considerada el mayor problema de toda ficción literaria, de ahí el afán por

¹ Véase Zavala 1998: 11.

desmontar pretensiones de fijarla o cancelarla instalando la brecha inquietante entre narración y verdad, pero más que nada, entre las palabras y las cosas. El *sufrimiento de la significación*, padecer la llaga de la mayor imposibilidad, esto es, superar esa brecha entre lo que se lee-escrbe-lee y los signos articulados con ese fin precisamente desde prácticas que se valen de signos, se instala e inquieta en sus narrativas porque se transfunde a todos los órdenes, desde el enunciado a la enunciación: es el sufrimiento reconocido por Miguel Vera en *Hijo de hombre* (1959), el personaje que carga con el “vicio” de la escritura, y es la lamentación en el dictado monocorde de José Gaspar Rodríguez de Francia del *Supremo*, donde se recrudece y nos compromete de manera obsesiva al implicar la propia experiencia de lectura ficcionalizada en “tiempo real”. Como indica el segundo epígrafe, ya no hay tramos por transitar y se nos sentencia a no conocer (tanto el acopiador-autor como el dictador son amantes de las *sentencias* en sus acepciones diversas y simultáneas); se nos obliga a asumir que nuestra circulación por el relato ha sido vana pues la historia que ese relato enmarca no ha llegado siquiera a contarse (menos aún, a leerse).

Las frases que elijo permiten comprender en su magnitud ciertos juicios de Ángel Rama, uno de los primeros en definir el proceso constructivo – deconstructivo del *Supremo*, su tejer-destejer simultáneos.² Proceso escrito (explícito) como todo en esta novela magistral cuya marca prevalente es, insisto, una autorreferencialidad que a la par irriga concepciones sobre el lenguaje en uso y teorías sobre la/s escritura/s y el/los signo/s que la crítica ha intentado sistematizar a lo largo de los años.³ No es ocioso recordar que

² “La novela transita de la producción del texto a la hermenéutica del texto, de tal manera que su proceso de construcción es paralelo al de destrucción” (38).

³ Pienso en dos trabajos alejados en el tiempo que ejemplifican de modo

estas cuestiones lo obsesionaron por su condición de escritor dedicado a indagar la puesta en acto de su práctica, pero también por una naturaleza bilingüe o característica que, en el desarrollo y consolidación de la narrativa paraguaya, ha representado más un obstáculo que un aliciente.⁴

Como anticipé, muchos narradores de este continente se han alineado tras la estela del *Supremo*. El venezolano Denzil Romero es uno de quienes, hacia fines del s. XX, contribuyeron a consolidar la tendencia poderosa que Roa afirmara, movido también por la pulsión de interrogar los pliegues, silencios y entresijos de los discursos sociales (historia, filosofía, sociología, antropología, etc.) para analizar nuestra modernidad fallida en sus instancias iniciales de fijación. Porque cuando se trata de relatos basados en saberes, discursos, textos preexistentes y en “reales” localizados de la época en que empezaba a imaginarse y registrarse simbólicamente la nación según el modelo francés adaptado, o en resonancia, cuando se trata de asediar el poder a través de *relatos* como *formas* eficaces de hacerlo (Foucault *dixit*), parece difícil alejarse de la estela del *Supremo*. La atracción irresistible de esta máquina de narrar fue reconocida por Romero, quien lo incluye como genotexto en un tramo de *La carujada* (1990),⁵ una novela de su saga sobre Simón Bolívar.⁶ Pienso que esa atracción se debió, entre mucho, a

diverso este afán: Domingo Miliani (115) sintetiza las “teorías de las escrituras” que se delinearán en la novela, apoyándose en abundante cantidad de ejemplos. Carlos Pacheco (156 y sgtes.) por su parte, destaca la reflexión sobre la brecha entre signo-objeto como uno de los núcleos centrales de estas cuestiones, y sistematiza algunas de sus dimensiones.

⁴ Sigo a A. Roa Bastos (1986).

⁵ Manejo la edición de Caracas: Planeta. Las citas y paginación referida corresponden a dicha edición.

⁶ *La esposa del Dr. Thorne* (1988), que obtuvo el X Concurso Sonrisa Vertical, completa esta saga. *La tragedia del Generalísimo* (1983), *Gran Tour* (1988) y *Para seguir el vagavagar* (1994) son la trilogía de Romero

lo aludido subrepticamente en este artículo: incluso favoreciendo el discurrir sobre *finalidades y proyecciones*, tensa dicha posibilidad para volverse perdurable como texto ocupado, ante todo, de sí mismo. De ahí que los pretextos de *Yo el Supremo* o de *La carujada*, si parecen emerger a cada momento, terminan siendo sofocados por la escritura como tal, que accede a una condición de “real” por su acto de instauración. *Mutatis mutandis*, la escritura como producto es tanto para Roa como para Romero, el *lugar* donde todo queda o pretende quedar subordinado a la ley de una palabra (ahora es Mallarmé) cuya belleza siempre amenazadora, a veces intrigante, oscurece lo ajeno a sí, aun al convocarlo para designarlo o intentar conocerlo, alzándose en juegos de atracción / rechazo de dicho ajeno que restituyen vigor al lenguaje o al texto mismo. Y en ambos casos (con sus diferencias, repito), la narrativa es el gesto / registro elegido para desacralizar, desprogramar o interferir la convención, arremeter con lo establecido o enaltecer el distanciamiento crítico, pero además para aprovechar una entropía literaria concebida como uno de los grandes retos cuando se toma la primera decisión de escritura: ese gesto / registro.

La carujada es la novela sobre Pedro Carujo, uno de los implicados en el atentado “septembrino” contra S. Bolívar. Si parece *otra* narrativa que indaga la Historia, considerada Venezuela como espacio político de enunciación respecto del fortalecimiento de un polo regional latinoamericano en acuerdo con el mandato bolivariano, *La carujada* es un texto de enorme vigencia, que en oblicuo asedia nuestro principio común, actualiza controversias (de la historiografía, del discurso político, de la filosofía política...), usos y abusos de la figura tutelar e indaga por ejemplo, los

sobre Francisco de Miranda. Todas las novelas mencionadas constituyen la gran saga sobre la empresa libertadora orientada a instaurar la república.

vínculos entre el campo de la cultura y el estado, entre estética y poder.

Para algunos oscuro, para otros justiciero, para todos un anárquico absorbido desde temprana adolescencia por la pasión republicana y la defensa de valores como la libertad y la justicia, Pedro Carujo es emplazado por esta novela en la etapa final de su vida en la cárcel, donde espera sentencia luego de participar de la *Revolución de las Reformas* de 1835, y muere de “muerte natural” antes de recibir esa sentencia, sabiendo que se trata de la pena capital.⁷ Denzil Romero escribió *La carujada* inspirado en la biografía *El anti-héroe Pedro Carujo* de Asdrúbal González, así como en la admiración que dicho historiador le transmitiera por este contemporáneo de Bolívar, obsesionado en concretar el magnicidio “liberador”. Además, en la poca consideración y el tratamiento menos convincente propinado a su vida, siempre orientada a la negación de Bolívar, cuestiones que impresionaron mucho antes a escritores venezolanos de renombre, atentos a figuras funestas de la historia.⁸ Son da-

⁷ Desde 1830, desaparecido Bolívar y producida la separación de la Gran Colombia, se inicia en Venezuela una etapa de crisis en todos los órdenes hacia el restablecimiento de la república. Muchos claman por las *reformas* y como parece difícil obtenerlas por la vía constitucional, recurren a levantamientos armados. Es el principio de las guerras civiles y la lucha por el poder que se prolonga hasta 1870 aproximadamente. Véase Carrera Damas 1991: 65-87.

⁸ Me refiero especialmente a Miguel Otero Silva, de quien Romero toma un fragmento sobre el Carujo a modo de primer epígrafe de la novela: “... barcelonés de innegable relieve que no creía mayormente en los códigos y mucho menos en la Teología. Sobre su memoria se han abatido las más acerbas diatribas. Se batió con valentía portentosa contra las tropas españolas... Era un hombre atrabiliario y disconforme, tenía un concepto mesiánico del valor personal, profesaba un liberalismo anárquico e individualista. Los historiadores lo pintan como un rebelde de oficio y escriben su nombre con perfiles sombríos. No obstante ninguna pluma ha producido un estudio penetrante de las pasiones e ideas que encres-

tos incluidos en la Advertencia, uno de los paratextos que en inicios evidencia lo que interesa a nuestro desarrollo, la pulsión de decir / escribir todo como marca excesiva de un relato visible en primer plano y en entretelones, consagrado a lo que *es y está siendo* como tal:

La presente obra no es una diatriba contra Bolívar, ni contra Páez, ni contra Vargas. Tampoco es la reivindicación de Pedro Carujo o de cualquier otro héroe en desgracia de la historia nacional. Vale decir: no es un alegato judicial ni un panfleto político, sino una pura y simple novela. Se elaboró, en mucho, con la ficción del autor y con materiales tomados de diversos periódicos y pasquines de época, textos escolares, tradiciones orales recogidas en diferentes puntos de Venezuela y Colombia, enciclopedias y monografías de materias varias, el Juicio y Sentencia de Pedro Carujo y la participación involuntaria o póstuma de varios, variadísimos, autores de la Gran Literatura Universal, y, muy especialmente, del notable Dn. Francisco de Quevedo y Villegas, escritor al parecer muy del gusto del protagonista. (11).

El primer epígrafe de este artículo resuena tras el párrafo inicial de la Advertencia: Romero exalta una noción de escritura como “leer” convertido en producción y enfatiza su mecanismo de deglución voraz de un previo sin el cual este texto *no sería* o *sería* otro, previo del que forman parte incluso sus novelas anteriores. Porque si la intertextualidad funda toda escritura, aquí también, como ocurre con Roa, la “autointertextualidad” es lo íntimamente ligado a aquélla, y

pan el alma de Pedro Carujo” (7). Probablemente la última oración haya constituido el mayor acicate para Romero. Vale la pena aclarar que para sus allegados, esta novela parecía un proyecto de difícil concreción que quedaría en borradores. Tardó más de seis años en escribirla.

vale la pena insistir, pone en escena el relato en tanto productividad, lleva al límite el cuestionamiento de la noción de referente (pese a que la novela trata un “real” verificable) e inscribe un proceso constante de semiosis que acentúa lo aparejado a cualquier acto discursivo, la incompletud en el anhelo por significar, me parece uno de los fundamentos que, asimismo, impulsa la escritura de *sagas* como propuestas no sólo más abarcadoras, sino recuperadoras.⁹

Memorar es una manera de escribir, renunciar al beneficio del olvido, cavar el foso que es uno mismo; es como resolver contrariando las imposibilidades, con la regla y el compás de las palabras, el problema de la trisección del ángulo, el délico de la duplicación del cubo, o el de la cuadratura del círculo, y sentirse uno esa trisección, esa duplicación o esa cuadratura, o un ángulo y un cubo y un círculo al mismo tiempo, o cada una de esas figuras por separado; es de algún modo ganarle la pelea a la muerte o, por lo menos, retardarle el triunfo final, a sabiendas de que mientras haya lenguaje, habrá vida. (48-49, subrayado mío).

Son palabras de Pedro Carujo en el calabozo y a través suyo, de Romero respecto de su concepción del *escribir* cuando valida y hace explícito un modo de incursionar en los pliegues y repliegues de la historia (de sí mismo) en beneficio de su irreverencia como manera de reescribirla, de ahí el “resolver contrariando”. Y algunos términos del final de la cita, si recuerdan a Blanchot, traen de nuevo a Roa y su

⁹ *La esposa del Dr. Thorne* reaparece como texto, en *La carujada*: más allá de que Manuela Sáenz se atravesase en la vida del Carujo salvando a Bolívar del atentado septembrino, como señalé ambas novelas integran la zona que Romero le dedica oblicuamente. Del mismo modo, más allá de que Francisco de Miranda propicie la fundación de la primera república (como dije, la pasión del Carujo), también mucho de *La tragedia del Generalísimo* se filtra en *La carujada*.

texto magistral, porque, como el *Supremo*, *La carujada* da batalla a la muerte desde una escritura que es práctica, espacialidad y continuo imparabile y que, *en su marcha*, refiere a sí misma. Por ello el fragmento se carga de infinitivos, pues no denotan persona, tiempo, modo, número, pueden ser llenados cada vez para transformarse en acción –de Carujo, de Romero, de todos, de cualquiera; son formas apelativas que, como el Carujo, esperan un cumplimiento o se inscriben hacia algún *telos* (la muerte, esta novela).

Sin embargo, la cita es aún más productiva. Destaco dos procedimientos que dialogan con lo expuesto: la enumeración, recurrente en casi todas las páginas, es el mecanismo *dilatador* por excelencia en sus acepciones combinadas de *extender y demorar*; vale decir, la forma de esta novela descentrada y monumental *significa* el proceso mismo del recordar o la mecánica del pensar (*La carujada* es el recordar-pensar incesante del Carujo).¹⁰ Pero además, las bellas referencias geométricas que subrayo (ángulo, círculo...) anticipan lo que vendrá; dichas figuras cobran forma en páginas posteriores, donde algunas palabras y frases rompen la disposición de la prosa dislocando una fisonomía que se llena de dibujos y vacíos para disponerse como un *diseño* que la escritura instaure en tanto grafía sobre el blanco, a la manera vanguardista. Precisamente se trata de los tramos sobre el amor, la intensa relación de Simón Bolívar y su amante eterna, Manuela Sáenz, o los de crítica feroz al Libertador a partir del juego con su apellido –Bolívar–, repetido e inscripto en círculos concéntricos o sinfin, “cual si fuese una culebra enrollada...” (295), y entonces, esta frase que transcribo, replica de inmediato en el dibujo que le si-

¹⁰ Vale la pena repetir que la verborragia del Carujo es de su pura conciencia: no profiere un solo sonido ni se comunica con nadie jamás en el breve lapso de espera (dos o tres días), pues yace en absoluta inmovilidad sobre una esterilla, como moribundo cuerpo condenado.

gue en esa página dislocada que trato de describir.

En estos sentidos, el primer capítulo de la novela es, como totalidad, buen ejemplo de una densidad discursiva que orienta hacia la resonancia entre planos diversos (el juego de Roa) y permite comprender las ideas centrales de este artículo: el abogado Ricardo Labastida “explica” a su defendido (Carujo) los términos de una apelación fallida ante el Tribunal encargado de la resolución de su caso. Romero monta una escena entre defensor y defendido, imaginada a partir de su lectura de una fuente primaria que, como anticipé, se indica en la Advertencia como única nota al pie de la novela (por ello imposible de olvidar), el expediente caratulado *JUICIO Y SENTENCIA DE PEDRO CARUJO*.¹¹ Entonces empieza el juego y mi repetición de este uso no es peyorativa (recordemos a Wittgenstein y a Huizinga). Si se nos incluye de lleno en la situación de base, la descripción del dolor físico y moral del Carujo y de aquello que en gran parte lo causa, el abandono del cuerpo del condenado, también se nos muestra mucho más; por ejemplo, el trabajo con la huella como resto / signo. Es decir, en sesgo –a través de los dichos de Labastida–, conocemos el contenido del expediente que Romero leyera, esto es, la controversia jurídica como planteo de “razones” contrarias frente al mismo acontecimiento, un ejercicio retórico que sienta posiciones opuestas aunque tendientes ambas a lo “justo y equitativo”. En realidad se trata de la *manipulación* de lo escrito –leyes, procedimientos, citas de autoridad– hacia el logro de la persuasión como efecto último, porque la noción de “razonable” o “encontrado en la razón” se alza como lo inherente a la argumentación jurídica, sentando el campo discursivo precedente sobre el cual se fundará la resolución final.

¹¹ Romero cita así: *Edición facsimilar del Expediente. Prólogo del Dr. Alfonso Blonval López. Universidad de Carabobo. Ediciones del Rectorado. Valencia, 1971* (la bastardilla en original).

Pero además, Romero también usa el Derecho (*ars boni et aequi*) para otros fines. Por una parte asedia la noción de justicia, atraviesa su concepción como *aparato* y la redimensiona como problema central de la *República* platónica (texto de donde el Carujo bebe, subrayado como genotexto). Y desde aquí resulta difícil desligarse de la enunciación. Romero, hombre de derecho, profesión que ejerciera hasta su decisión de dedicarse solamente a escribir, sabía que es el discurso del poder y se lo apropia para burlarse y jerarquizar su nueva condición (escritor de novelas): la controversia jurídica es un montaje obscuro de ficciones que desplaza nociones como “certeza” o “verdad” (y la Advertencia repica a cada momento) dando protagonismo, según indiqué, al lenguaje en movimiento con fines persuasivos, lo que finalmente se impone. Así Romero parodia el lenguaje que tanto conoce por su formación disciplinar, arremete con la Ley, con la ciencia jurídica clásica y moderna, se regodea en ellas a través de su abogado Labastida que vocifera en jerga o cita “de memoria” desde el *Derecho de Gentes*, el *Código de Justiniano*, el *Digesto*, el *Código de las Siete Partidas* y las *Instituciones*, pasando por las *Decretales de Gregorio IX*, las *Reglas de Bonifacio* o “las doctrinas de Valttel y Holbach y Dumarsais y Raynal y Bentham”, sin olvidar a Decio, Tácito y Bacon (15-16). Abunda de este modo, en la índole puramente discursiva –manejable– de una legalidad siempre refiriendo a sí misma por ser intradiscurso.¹²

“Las verdades son ilusiones...”, “... la percepción exacta es un absurdo contradictorio”. Las frases son de Nietzsche (91-95) y resultan aplicables a este capítulo donde se insiste en el sometimiento a una interpretación que mediatiza y al mismo tiempo se ve mediatizada por conflictos de

¹² Me baso en Jitrik.

intereses, y donde se exhibe la aventura ininterrumpida que los signos y las significaciones disparan cuando se trata *de / con* lenguaje, textos o discursos –sean los que fueren.

Aunque por sobre todo lo expuesto, este capítulo trata (Labastida - Romero nos hablan) de lectura y escritura.¹³ Desde el enunciado a la enunciación, por sistemáticas idas y vueltas y al igual que *Yo el Supremo*, esta novela al *mostrarse* como texto en proceso, nos incluye de modo despiadado: Labastida explica (interpreta) una controversia de la que participa (leyendo / escribiendo) y es el expediente leído-escrito (interpretado) por Romero; el Carujo por su parte, oficia de receptor exánime, un destinatario que recibe, piensa, recuerda, pero no responde, igual que nosotros, los lectores. “Leer equivale a menudo a ser embaucado” dice Roa (1991: 14) citando a R. Roussel, y sus palabras describen el juego que Romero despliega entre Labastida - Carujo (emisor-receptor / embaucador-embaucado), lo compromete como sujeto autoral (emisor/ embaucador antes receptor embaucado) y a nosotros como lectores (receptores / embaucados). Así se ríe de sí mismo, de su parlotear incesante al modo de Labastida a lo largo de 581 páginas hasta quedar sin aliento; también de nosotros, a veces atendiendo, otras distrayéndonos, tan agobiados como el Carujo. *La carujada* es una novela difícil de leer, y es lo anticipado en el capítulo inicial.

Ubicados ante narraciones literarias como las tratadas, que claramente tienden lazos a otros sistemas de ficción, entre ellos las ficciones reguladoras del tiempo supuestas y ratificadas por la historia escrita, cabría introducir primero,

¹³ Utilizo la expresión “hablan” dada la impronta oralizante de estas escrituras. Roa fue también un maestro en restituir, a través de la escritura, la oralidad en tanto sistema de comunicación con esquemas perceptivos y apreciativos propios. Romero, en beneficio del parlotear incesante, trabaja la misma estrategia

la pregunta de F. Kermode por estos modos de relación; sintetizando algunos de sus juicios diría, si el *como si* de estas novelas implica la observación / no-observación de una trama (lo que confiere *forma* al tiempo) sustentada en una idea de orden como interconexión de partes que se condicionan e implican mutuamente en un todo.¹⁴ Se trata de la pregunta por quienes refuerzan la tradición de una coherencia o rompen con ella; entonces, por la huida de la cronicidad (como sucesividad y en sentido histórico) que implica necesariamente grados de desviación de la norma de realidad o por el desapego de dicha norma, lo que incluye en la órbita del *desorden*, entendido en palabras de U. Eco (160), como un no orden – habitual – previsible (nuestras actitudes temporales, por ejemplo). Y surge en segundo lugar la pregunta más interesante en este caso, así como la posibilidad de retomar un juicio previo. Me refero a la *entropía* como “fluir del desorden” por la puesta en crisis de códigos convencionales y, especialmente, la pregunta por su aprovechamiento cuando se trata de metaficciones.¹⁵ Es claro que Denzil Romero conocía el mecanismo entrópico como ese desorden que perturba un código, cualquiera sea, y como la mayor posibilidad de las narrativas que pretenden asediar la relación enigmática entre “lenguajes” y “verdad”; de ahí su regodeo en el exceso como desafío al verosímil y la *muestra* de todo hacia la fragilidad representativa de la escritura, modos de sentar la incertidumbre y la desconfianza empezando por el lenguaje en uso. También, formas de suspender nociones de “verdad” o “mentira”: en sus novelas, pese a los reales verificables que operan como pretextos, importa lo que se

¹⁴ Véase especialmente el Capítulo II.

¹⁵ Eco considera la entropía respecto de la información y la comunicación. Para la entropía literaria y respecto de la narración en particular han sido útiles las ideas de S. Chejfec, de quien tomo la expresión entrecomillada.

dice por la manera de decir, no lo que se refiere.¹⁶ El “*culto a Bolívar*”, impulsado por historiadores y políticos venezolanos hasta estos días, es transformado por Romero en el *des (o) culto a Bolívar*, y esta palabra que descompongo y escribo como frase pretende jugar su juego sintetizando una apuesta a la inversión como marca de un proceso exploratorio que ensalza un único poder / gobierno, el de las palabras (la disyunción entre paréntesis implica la facultad de optar, pero también la conexión de lo antagónico).¹⁷ La escritura no es en estos casos *el* instrumento, sino la *eu-topía* en el sentido del mejor lugar posible donde ingresan todos los sujetos que la constituyen, propiciado además por un repliegue que disuelve o derrumba tanto la idea de progreso como la de realización entendidas como acumulación de saber o de un tiempo sujeto a principio y fin.

En relación, queda la pregunta que surge ante muchas modulaciones recientes de lo metaficcional: ¿cuánto de la dispersión “canalizada a través del trabajo bajo la forma de problema” (Chejfec: 142) sumerge en las profundidades del juego estético? Los textos que he considerado presentan grandes diferencias: en el *Supremo* (o en *Contravida*, una novela *auto-bio-ficcional* del segundo período de Roa), la energía utilizada llegó a convertirse en literatura. En el caso de Romero, se trató de momentos más que de textos completos. Me parece que nuestras indagaciones de la tendencia no deben desconsiderar estas preguntas que, al formularse, permiten diferenciar, en alguna medida, perspectivas de los

¹⁶ Roa incluyó este juicio (que parafraseo), se dice por la manera de decir, tanto en novelas como en ensayos, revelando su posición respecto de “contenido” de la forma y de la posibilidad de “decir” a través de su escritura, de fuerte impronta oralizante.

¹⁷ La expresión entrecomillada recupera el título de Carrera Damas, quien ha revisado esta particularidad en los procesos históricos y políticos venezolanos.

narradores actuales, modos renovados que a veces sólo quedan en la superficie y otras, en cambio, ahondan en múltiples e insospechados sentidos.¹⁸

Bibliografía

- Carrera Damas, Germán (1973). *El culto a Bolívar*. Caracas: UCV.
- (1991). *Una nación llamada Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Chejfec, Sergio (1994). “Fluir del desorden”. *Dominios*, Nº 9. 142-144.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Huizinga, Karl (1968). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Jitrik, Noé (1991). “Apuntes sobre legalidad / legitimidad”. *SyC*, 2. 31-40.
- Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- Miliani, Domingo (1976). “El Dictador objeto narrativo de *Yo el Supremo*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año II, Nro. 4 (2do semestre). 115-119.
- Nietzsche, Federico (1974). *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral*. Caracas: La Casa de Bello.
- Rama, Ángel (1976). “El Dictador letrado de la revolución latinoamericana”. En *Los Dictadores latinoamericanos*. México: FCE. 20-41.
- Roa Bastos, Augusto (1982). *Yo el Supremo*. México: Siglo XXI.
- (1986). “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”. En *A. Roa Bastos y la producción cultural americana* (Saúl Sosnowski

¹⁸ Cuando aludo al segundo período de Roa pienso en las novelas producidas en los '90, después del largo silencio que abrazara respecto de este género desde la publicación de *Yo el Supremo* (*Vigilia del Almirante* (1992), *El Fiscal* (1993), *Contravida* (1994) y *Madama Sui* (1995).

Comp.). Bs. As: Ed. de la Flor. 119-138.

------(1991). “El texto cautivo”, *Anthropos*, 25.
88-90

Wittgenstein, Ludwig (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Ed. Crítica.

Zavala, Lauro (1998). *Cuentos sobre el cuento. Teorías del cuento IV*. México: UNAM.

------(2004). “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lecturas en las series de narrativa breve”, *Revista de literatura*, T. 66, N° 131. 5-22.