

2. Carlos Sandoval. *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012*. Caracas, Alfaguara, 2013.

Álvaro Contreras

Conviene no olvidar que los libros postulan dos actividades productivas, una de tipo literario a cargo del escritor, y otra de tipo industrial a cargo del editor, que entre ellas hay vínculos, a veces armónicos y otras muy dispares, sobre todo cuando la infraestructura industrial adquiere potencialidad.

Ángel Rama

Voy a comentar brevemente algunos aspectos que considero importantes del libro compilado por Carlos Sandoval, *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012* (Caracas: Alfaguara, 2013), aspectos que trataré de pensar como problemas, como puntos críticos de reflexión.

1. El primero tiene que ver con los criterios temporales de organización. Desde un principio se advierte que el criterio que rige la selección (2000-2012), no es sólo temporal, sino político: las fechas funcionan en este sentido como bisagras, como lugares de apertura y cierre hacia un nuevo dominio, no sólo en el campo literario sino en las doctrinas políticas. Por lo tanto, pareciera inevitable pensar que el título mismo de la antología promueve cierto grado de politización, lo cual requiere según mi punto de vista dos aclaraciones: la primera es que, sin renunciar a los criterios estéticos, esta antología interviene en las discusiones políticas, en aquel ámbito que Jacques Rancière llama el “reparto de lo común”, y la segunda consiste en aquello que vamos a entender por política: la política de la literatura, como dice Rancière, no son las ideas políticas del autor. Estos deslindes me van a permitir distinguir un tipo de discurso estatal que, bajo la premisa doctrinaria del socialismo, pretende homogeneizar lo común, y un discurso literario que somete a discusión, desde la ficción, eso

común, llámese objetos, sujetos, modos de nombrar y actuar. De ahí deriva quizás la variedad y la rareza de los temas tratados en los cuentos: para decirlo con el viejo título quiroguiano: cuentos de amor, de locura y muerte, relatos en torno a privadas perversiones, de encuentros que terminan en desencuentros, etc.

2. Tenemos por otro lado, un alto número de personajes, o podríamos mejor decir, sujetos desculpabilizados, sujetos que caminan por realidades paralelas regidas por otro orden legal, social. En ese orden, tan personal como perverso, las relaciones entre ley y delito parecen estar fuera de lugar; es notable la ausencia de figuras que representen la autoridad del estado, y precisamente es en este vacío de ley donde los sujetos entablan nuevas y complicadas relaciones con los otros. No hay relatos de ley. Quizás merezca señalar la brecha entre el mundo doctrinal de los personajes y las doctrinas del estado.

3. Un nuevo planteamiento de los lazos del imaginario amoroso. Salvo dos o tres, en los relatos de esta antología los afectos no afectan el cuerpo de los amantes, y esto quizás esté relacionado con la casi ausencia de imágenes del cuerpo, con la representación de los síntomas amorosos a veces tan árida como la misma realidad, lo cual nos habla de un nuevo escenario amoroso: ni trágico ni folletinesco. La excepción quizás sea el cuento “Sifilíticos e integrados” donde el cuerpo del otro funciona como una especie de conspiración amorosa llena de humor y parodia.

4. Se trata del relato personal como modo de acceso a la realidad vivida por los personajes. La estructura de este relato personal sólo en apariencia parece sencilla: cuenta una experiencia fijada en el pasado del personaje de modo obsesivo; ahora bien, lo importante, creo, son las huellas de esa experiencia en la narración, de qué manera la experiencia perturba el tono narrativo. De allí que la representación de los modos de relacionarse en pareja (con la madre, con la novia, el amigo), o con los espacios (familiares, públicos, privados) esté siempre atravesada por una grave escisión en la voz narrativa. Quiero decir: un predominio de historias en primera persona que cuentan lo que podríamos llamar una experiencia de la diferencia. El núcleo

de esta experiencia contada incluye una reflexión o problematización del sujeto que enuncia, relacionada con esa violencia escondida, traumática que trata de contarse. De manera que podemos decir que la violencia que modela estas subjetividades como a la deriva tiene que ver no sólo con la experiencia, sino además con un modo de representación. De este fuerte tono personal se desprende una situación compleja: lo que viven los personajes no es lo que perciben, lo que se muestra no es lo que miran. La tensión entre lo vivido y lo percibido puede ser fijada de acuerdo a la vivencia contada. Las pasiones destructivas que circulan en algunos relatos parecen estar dirigidas por un mínimo grado sicótico que se ha introducido en la voz narradora.

Sería tentador, aunque no fácil, hablar de una nueva forma realista de la escritura: este realismo ya no se definiría como aquel “régimen de adecuación entre el significante de las palabras y la visibilidad de las cosas” (J. Rancière); estaríamos ante lo que podría llamar un realismo gráfico que ataca el significante y la visibilidad de las palabras. Tal vez esto me ayude a interpretar esas alucinaciones visuales y auditivas que recorren parte de los textos aquí reunidos.

5. Si la representación es un modo de pensar e imaginar una realidad, esta antología ofrece algunas valiosas herramientas para leer el espacio de la ciudad en sus coordenadas sociales y afectivas. El vagabundeo de los personajes por una ciudad llena de *lapsus* y *alusiones*, hace de la experiencia social una experiencia del miedo. Así como señalábamos un escisión entre lo vivido y lo percibido, puede anotarse además una disensión entre el “sentido del andar” y el “sentido de las palabras” (M. de Certau). Las relaciones entre el caminar (o el desplazarse) y las palabras hablan de dos tipos de experiencia: una exterior, atravesada por lo aterrador, lo insensato, el asombro, y una interior, resuelta en una especie de monólogo fantasmal; las calles, los parques, los centros culturales, los autobuses, imponen una sobreidentidad a los personajes; los nombres (de personas, publicitarios, de esquinas) trazan itinerarios, vínculos afectivos, citas para viajes imaginarios donde se relacionan sentido y dirección. Son viajeros que tratan de imponer un especie de puente imaginario sobre la realidad. Sería necesario reflexionar detenidamente sobre las

imágenes que sostienen estos puentes, digamos el soporte semántico y social de esta especie de pasarelas que los personajes inventan como maneras de sobrevivir a un mundo de violencia; pensar esos puentes imaginarios como las simbolizaciones de una sociedad cohesionada por el miedo, la locura y el delirio.

6. Ahora bien, en el modo como estos relatos leen la ciudad existe una manera común, algo que pudiéramos nombrar como un formato en la narración. Lo que estoy refiriendo, respecto a la idea de narrar la ciudad, es precisamente lo siguiente: de qué *forma* algunas instituciones (la emergencia de nuevas instituciones de consagración literaria como premios, concursos nacionales, editoriales universitarias, industrias privadas y públicas del libro) modelan esa forma de narrar la ciudad, postulan un formato narrativo para contar la violencia. Esta percepción me surge al leer los relatos de los más jóvenes narradores. Hay un modo eficaz, productivo y, a veces, hasta repetitivo de contar que, si bien por un lado borra alguna cualidad diferencial del relato, por otro lado marca fuertemente el lugar institucional del autor. Estas marcas incluso podrían rastrearse en el uso excesivo de letras cursivas con que el narrador pauta su distancia del habla de los personajes, afirmando una jerarquía interna de la escritura y rompiendo así cualquier ilusión de nivelación democrática del texto.