

LO LÚDICO DEL DISCURSO EN *RAJATABLA*

Ana María Romero P.¹
(Universidad del Zulia)
romeroanamary@yahoo.es

Resumen

Este trabajo describe la estructura discursiva de 6 cuentos, presentes en *Rajatabla* (1970), de L. Britto García. Se siguen postulados teóricos de Van Dijk, Ramírez, Jauss, Iser. El análisis muestra una ausencia de relato ficcional y en su defecto, presencia del cuento metaficcional. Formalmente, se presentan dos tipos textuales: los aparentemente narrativos y los segmentados discursivamente. Las conclusiones son: detrás de un relato ilusoriamente ficcional, se encuentra un ensayo demandando una participación activa tanto en la decodificación lingüística, como semántica para reconocer ideas y propósitos persuasivos. Igualmente, una propuesta poético-ideológica: la obra literaria como compromiso estético y con la historicidad.

Palabras clave: Cuento, análisis discursivo, metaficción, recepcionalidad.

Recepción: 16-01-2006 Evaluación: 26-11-2008 Recepción
de la versión definitiva: 09-12-2009

THE LUDICROUS DISCOURSE IN *RAJATABLA*

Abstract

This work describes the discursive structure of six stories in *Rajatabla* (1977) of L. Britto García. The theoretical postulates of Van Dijk, Ramírez, Jauss, Iser are followed. The analysis reveals the absence of the fictional story and, instead, the presence of

1 Programa de Ciencia y Tecnología, Proyecto de Ingeniería en Gas, Universidad Experimental Nacional Rafael María Baralt, UNERMB, Puertos de Altagracia, 2008.

the metafictional story. Formally, two textual types are present: those apparently narrative and those discursively segmented. The conclusions are: behind an illusory fictional story there is an essay demanding an active participation in both the linguistic and the semantic decoding for the recognition of persuasive ideas and purposes. In the same way, there is a poetic-ideological proposal: the literary work as aesthetic compromise with historicity.

Key words: Story, discourse analysis, metafiction, receptionality.

LE DISCOURS LUDIQUE DANS *RAJATABLA*

Résumé

Ce travail décrit la structure discursive de six récits présentés dans *Rajatabla* (1970) de L. Britto García. On suit les postulats théoriques de Van Dijk, Ramírez, Jauss, Iser. L'analyse montre une absence de récit fictionnel et, à défaut, la présence du récit métafictionnel. Formellement, on présente deux types textuels : les apparemment narratifs et les discursivement segmentés. Les conclusions sont : derrière un récit illusoirement fictionnel, on trouve un essai exigeant une participation active tant dans la décodification linguistique que sémantique pour reconnaître des idées et des buts persuasifs. De la même façon, une proposition poétique – idéologique : l'ouvrage littéraire comme engagement esthétique et un engagement avec l'historicité.

Mots clés: Récit, analyse discursive, métafiction, réceptionnalité.

L'ASPETTO LUDICO DEL DISCORSO DI *RAJATABLA*

Riassunto

Quest'articolo descrive la struttura discorsiva di sei racconti, presenti nell'opera *Rajatabla* (1970) di Luis Britto García. Si seguono i postulati teorici di Van Dijk, Ramírez, Jauss, Iser. L'analisi mostra

un'assenza della narrazione finzionale e la presenza del racconto metafinzionale. Nella forma appaiono due tipi testuali: quelli apparentemente narrativi e quelli segmentati discorsivamente. Le conclusioni sono: dietro ad un racconto finzionale finto si trova un saggio che vuole avere una partecipazione attiva tanto nella decodificazione linguistica quanto nella semantica per riconoscere le idee e gli scopi persuasivi. Allo stesso modo, c'è una proposta poetica e ideologica: considerare l'opera letteraria come il compromesso estetico e il compromesso con la storicità.

Parolechiavi: Racconto, Analisi discorsiva, Metafinzione. Ricettività.

O ELEMENTO LÚDICO DO DISCURSO EM RAJATABLA

Resumo

Este trabalho descreve a estrutura discursiva de 6 contos, presentes em *Rajatabla* (1970), de L. Britto García. Seguem-se postulados teóricos de Van Dijk, Ramírez, Jauss e Iser. A análise demonstra uma ausência de relato ficcional e, em contrapartida, a presença do conto metaficcional. Formalmente, apresentam-se dois tipos textuais: os aparentemente narrativos e os segmentados discursivamente. As conclusões são: detrás de um relato ilusoriamente ficcional encontra-se um ensaio buscando uma participação activa na descodificação tanto linguística como semântica para reconhecer ideias e propósitos persuasivos. Igualmente, uma proposta poético-ideológica: a obra literária como compromisso estético com a historicidade.

Palavras-chave: conto, análise discursiva, metaficção, recepcionalidade

LO LÚDICO DEL DISCURSO EN *RAJATABLA*

Ana María Romero P.

El minicuento nace del amorío entre
narrador activo y lector interactivo.
Cada palabra es una historia completa.

L. Britto García

Introducción

En la actualidad, la crítica literaria en nuestro país oscila entre dos tipos básicos según juicio de Barrera Linares (1987): la crítica ejercida por académicos y especialistas que realizan análisis centrados en algún modelo metodológico como la Sociología de la Literatura, la Psicocrítica, la Semiótica, la Lingüística y otras. El segundo tipo es la crítica de carácter divulgativo propuesta a través de periódicos y revistas y teñida de juicios de valor que le asignan al discurso literario unas virtudes infinitas o unos defectos insuperables. El primer tipo sería exhaustivo pero no totalizador del fenómeno literario. El segundo tipo carecería de profundidad conceptual y se excedería en juicios impresionistas que cargan de subjetividad y preconditionan el venidero acto de lectura por parte del receptor.

Estas orientaciones de la crítica literaria formal venezolana deben dar paso a análisis más desprejuiciados e interdisciplinarios por parte de la academia y más exhaustivos que la mera reseña laudatoria o destructiva en materiales hemerográficos. De ahí que se plantee un abordaje al texto literario en el cual se cubran esos vacíos presentes en la investigación de la narrativa corta venezolana.

Hoy en día, se ha superado el concepto de texto literario per se y de un análisis en sí mismo. El abordaje científico a un texto

literario particular debe incluir el conocimiento y desmontaje de la situación histórica en la que se genera la praxis de escritura, el hombre social que la produce y la obra en sí.

1.- **Discusión Teórica**

Para el presente trabajo, se seleccionó al cuentista y narrador Luís Britto García. El libro analizado es ***Rajatabla*** y el contexto a estudiar es doble: el momento histórico de presentación del libro -1970- y la recepción negativa que obtuvo ante la comunidad de lectores venezolanos. El segundo momento histórico es el proceso de recepción, luego de treinta y cinco años de aparecida la obra; para estudiar la aceptación frente a esta nueva comunidad lectora.

Antes de entrar en la revisión teórica, por la naturaleza de este trabajo, se incluirá la biografía del autor seleccionado, como un elemento extraliterario que se integra a un análisis crítico menos imanentista y más próximo a la interdisciplinareidad propuesta de Lingüística y Estética de la Recepción.

1.1.- Antecedentes Histórico-Biográficos de Luís Britto García y su obra literaria.

Luís Britto García (1940) caraqueño, abogado por la Universidad Central de Venezuela en 1962. Los antecedentes de su obra literaria comenzaron en los periódicos murales de la Facultad de Derecho, donde combinaba textos humorísticos con dibujos propios. El primer libro de cuentos ***Los fugitivos y otros relatos*** fue publicado en 1964. En 1970 publicó su primera novela ***Vela de armas*** y el libro de relatos ***Rajatabla*** (por ediciones Bárbara). Fue reseñado, entre otros por Alicia Segal, Fernando Sabater, Roberto Lovera de Sola, Luís Alberto Crespo y José Balza en el diario **El Nacional**. Ganó el premio Casa de las Américas para cuento y es editado en Cuba. Son varias las ediciones, todas agotadas, que

se han hecho en ese país. En 1971, la obra se publicó en México por la editorial Siglo XXI y se dio a conocer en toda Latinoamérica. La editorial Alfadil, España, también la editó en 1987 y se hizo una reimpresión en 1995. En Venezuela, la obra fue calificada, inicialmente, de novela fragmentaria pues no había referencias para emparentarla en el momento de aparición. El premio obtenido dentro del género cuento no fue suficiente para que fuera aceptado como tal. La estructura textual y la temática tan vasta impedían su clasificación como **cuentos**.

Los juicios sobre la obra fueron dispares en cuanto a su calidad literaria. Escritores y críticos la reseñaron en prensa y cuando resultó ganador de la mención cuento en dicho concurso, el análisis crítico que se había hecho a través de la prensa se amplió hacia las revistas literarias. En ellas, los comentarios fueron heterogéneos en su valoración, pues el texto mostraba una característica muy particular: la experimentación con el lenguaje hasta límites insospechados y el más amplio abanico temático que hacía imposible encasillarlos en un solo género.

Los rasgos narrativos de Britto García expuestos en este libro se siguieron mostrando en las siguientes obras.² Se define a sí mismo como tímido y ajeno a grupos literarios. Ha desarrollado todo su trabajo estético al margen de tendencias impuestas por grupos y descreído de la eficacia de los mecenazgos institucionales. Es un estudioso infatigable de los procesos evolutivos de la Ciencia y las Humanidades. Al margen de la actividad literaria, Luís Britto ha publicado textos teóricos sobre la dependencia tecnológica,

2 La restante obra de Britto García es hasta el presente: *Venezuela tuya* (1971), *Lope de Aguirre* (1976), *La misa del esclavo* (1983), *Muñequita linda (la múcura está en el suelo)* (1985), *Abrapalabra* (1980); premio *Casa de las Américas* en renglón novela. *Me río del mundo* (1981), *La orgía imaginaria* (1984), *Pirata* (1998) *Golpe de gracia* (2001). *Venezuela: Investigación de unos medios por encima de toda sospecha* (2004); ganó nuevamente el primer premio mención ensayo, del mencionado centro cultural cubano.

el populismo político venezolano, los problemas de la hacienda pública, textos humorísticos; éstos últimos tanto en libros como en revistas (la revista **El Sádico Ilustrado** es uno de los ejemplos más logrados). También ha escrito ensayos en revistas de Arte y Literatura. Tiene varios guiones cinematográficos escritos, de los cuales sólo dos han sido llevados al cine: “Muerte en el Paraíso” (1979) y “Carpión milagrero” (1985).

Esta muestra de actividad intelectual, variada en los géneros que aborda, y en paralelo con la actividad específicamente literaria podría conducir a la idea de la dispersión conceptual por parte del autor. Afortunadamente, la vasta y densa formación enciclopédica de este profesor universitario niega las posibles contradicciones y permite, a cualquier interesado en su obra, vincular la propuesta estética que como intelectual Britto García tiene, con las restantes posturas ideológicas que desde la década de los sesenta expone a través de sus clases e investigaciones teóricas.

1.2.- Análisis del Discurso.

El primer enfoque teórico a considerar es la Lingüística del Discurso. T. Van Dijk (**La ciencia del texto**, 1983) ha propuesto un modelo de análisis discursivo aplicable a variados tipos textuales. En los relatos se identificará la superestructura que les da forma. Para el presente estudio, esta superestructura es de tipo narrativo. Se define como superestructura narrativa, pues parte de la característica semántica de un hablante que explica unas acciones de carácter relevante. En cuatro de los relatos se encuentra este tipo de superestructura a excepción de ‘Subraye las palabras adecuadas’ y ‘Relación’. En estos dos últimos, la materia discursiva está ordenada en forma de enumeración de elementos. En ‘Relación’ son frases acumulativas, y en ‘Subraye las palabras

adecuadas' son categorías gramaticales. Son los textos más experimentales y sobre ellos se volverá luego.

La identificación de las superestructuras narrativas acerca al lector a un relato con la organización clásica aristotélica. Pero, el estudio detenido de la materia lingüística lleva a pensar que no es una narración sino, un texto de diferente naturaleza. La investigadora I. Sánchez (1993) siguiendo las tesis de H. Weinrich (1974) acerca de las tipologías textuales propone cinco tipos de órdenes discursivos para la clasificación de los textos: narrativos, descriptivos, argumentativos, instruccionales y expositivos. El primer orden se define por la sucesión de hechos en el tiempo y predominio de tiempos verbales en pasado y pasado perfecto. El orden descriptivo es la caracterización de espacios, objetos o personas por un espectador exterior. Su marca discursiva es la yuxtaposición de elementos y frases como 'al lado', 'al fondo', 'a la izquierda'. El orden argumentativo presenta marcas verbales de tipo axiológico. Las más comunes expresan valoración: 'muy importante', 'es indudable'. El uso de estos términos apunta hacia un oyente/lector para que fije una determinada posición ante un hecho o idea. Las características de los dos restantes órdenes son: para el orden instruccional se señalan acciones para que el receptor las ejecute. Sus marcas son el modo imperativo y tiempo futuro. El orden expositivo muestra naturaleza no-mimética, privilegio de la función informativa y empleo de verbos del mundo comentado: tiempo presente. Los dos últimos no son pertinentes para esta revisión crítica.

Los textos de superestructura narrativa precisa nos acercan al otro concepto del análisis del discurso: las macroestructuras. Estas, las define Van Dijk como, "...la reconstrucción teórica de nociones como 'tema' o 'asunto' del discurso" (1993:43).

La aplicación de estas categorías de análisis permite delimitar la estructura profunda y la de superficie. Con éstas se pueden establecer las posibles significaciones de los textos; pues se determina el tema del relato más allá de la estructura narrativa con que se presenta.

1.3.- Estética de la recepción.

Desde la perspectiva de la Estética de la Recepción, H.R. Jauss (1977) desarrolló un corpus conceptual centrado en el lector como eje de la interacción literaria. Uno de los conceptos propuestos es el de “horizonte de expectativas”. Este autor lo define como, “...un sistema de referencias que incluye percepciones del género literario, de las formas y temas de obras anteriores conocidas y del conocimiento de la oposición entre lenguaje poético y práctico” (p. 130). Este **horizonte de expectativas** es compartido por una comunidad social e histórica y es revisado por cada generación de lectores activos. Cuando una comunidad de lectores recibe un texto cuya estructura formal y temática no se corresponde con el horizonte de expectativas que se tiene, se genera una separación entre el texto y lo que esos receptores aspiran encontrar en él. Jauss definió esta separación como “distancia estética”. Si no hay correspondencia entre el texto y el “horizonte de expectativas” de una mayoría lectora, las posibilidades de aceptación definitiva del texto como Literatura se alejan.

W. Iser (1987), teórico de la recepción, menos historicista, descontextualiza el acto lector y plantea que la obra es una estructura potencial que debe ser concretada por el lector (como individuo) según sus normas, valores, y experiencia extraliteraria. Igualmente desarrolla dos conceptos fundamentales como son “el lector y el autor implícito”. Otras corrientes hablan del autor y el lector ideal. El autor implícito es inexistente en la realidad, pero

identificable como categoría abstracta. Sería la imagen ideal del autor que se construyen los lectores, a partir del texto.

Su equivalente es el lector implícito. Éste, es el que comprende a cabalidad toda la complejidad del mensaje literario. El lector modelo capaz de decodificar todas las ideas subyacentes del texto por estar en el mismo nivel ideológico o conceptual que el autor.

La investigadora venezolana Verónica Jaffé estudió al autor y su obra en el ensayo *El relato imposible* (1991). Jaffé analizó el contexto de producción literaria venezolana durante la década de los setenta. Lo hizo, igualmente, siguiendo los parámetros de los teóricos, H.R. Jauss y Wolfgang Iser, entre muchos otros. Jaffé estableció en su investigación los rasgos del horizonte de expectativas manejados por aquella comunidad de lectores con respecto a su conceptualización de cuento. Estos eran: concentración y economía de los recursos, referencialidad hacia el contexto histórico, intencionalidad del texto y un elemento decisivo según la autora, "... la presencia del acontecimiento, de un suceso ficcional, por pequeño que sea, como elemento esencial del género" (Jaffé, 1991:63). Otro elemento que se consideraba relevante era la identificación dentro del texto de un compromiso ideológico con el momento histórico. Esta investigación es la única realizada hasta ahora en el abordaje recepcional a la cuentística venezolana, y los resultados fueron negativos para los autores estudiados pues, los receptores negaron la literariedad a la mayoría de los cuentos producidos en dicha década.

Jaffé también citó al teórico checo J. Mukarovsky, anterior a esta corriente estética y más ligado al formalismo ruso, pero cercano a las propuestas de la recepcionalidad literaria. De él se estudian sus premisas acerca de la aceptación o rechazo de

una obra estética por parte de un contexto social determinado y los cambios de significados que se producen alrededor de la obra, al paso del tiempo. Mukarovsky habló de “artefacto estético” para cualquier texto que no haya sido interpretado en toda su amplitud por el receptor. Éste, al darle al texto la significación más amplia, lo transforma en un “objeto estético”, o sea la percepción más significativa que la obra posee. La comunidad de lectores al no reconocer de inmediato en **Rajatabla** algunos de los rasgos del horizonte de expectativas del momento, lo recibió como “artefacto estético”, y relativizó la posibilidad inmediata de convertirlo en “objeto estético”, pues dudaba incluso de su naturaleza cuentística.

2.- La Investigación

2.1.- Objetivos

Los objetivos planteados en el presente trabajo serían: 1) Analizar la superestructura y la macroestructura semántica para determinar la característica discursiva de una muestra de relatos de **Rajatabla** 2) Aplicar los conceptos de la estética de la Recepción según Jauss en dos momentos históricos (la aparición del libro -1970- y en la actualidad -2005-) para determinar la admisión o el rechazo como texto literario por parte de la comunidad de lectores venezolanos del libro de cuentos **Rajatabla**.

2.2.-Muestra

El género seleccionado para la aplicación del modelo interdisciplinario de análisis crítico es la narración breve. El cuento literario venezolano es seleccionado por sus rasgos de brevedad discursiva e intensidad dramática y por las múltiples expresiones temáticas y lingüísticas que muestra a los lectores comunes y críticos especialistas.

Los cuentos de **Rajatabla** son 73. Se dividen temáticamente en tres apartados: lo político-social, la ciencia ficción y el arte y su discurso auto referencial. Estos temas a su vez pueden agruparse en dos bloques: los de estructura formal canónica y los que se presentan con superficies fragmentarias y muestran directamente el juego lingüístico e invitar al lector a precisar su estructura.

De la temática sobre el arte, conformado por los textos relativos a la estética -en el sentido más amplio- y el artista, se estudiarán seis relatos, y se revisarán las estructuras formales. Estos relatos forman parte de la sección 'Ilusiones ópticas' y son: Etra, Relación, Artista errante, Subraye las palabras adecuadas, Nuestra asociación y Primer manifiesto del arte realista. Los anteriores han sido tomados de **Rajatabla**, la edición de Alfadil Ediciones, Caracas, 1987. Para una comprensión más amplia del presente estudio y del análisis realizado, se anexan los cuentos estudiados, al final del trabajo.

2.3.-Metodología:

El presente artículo aborda un enfoque metodológico que aplica conjuntamente los postulados de una corriente estética llamada Teoría de la Recepción y una de las últimas tendencias en los estudios lingüísticos, la Lingüística textual. El procedimiento a seguir para el análisis textual es el siguiente: se identifica el tema general de los relatos o macroestructura semántica. Luego se hace la caracterización de la estructura discursiva de los mismos; vale decir, se describe su superestructura. Seguidamente, se identifica la materia discursiva que sirve de sustrato al discurso literario. Posteriormente, se analizará la recepcionalidad literaria ante los lectores venezolanos.

3.- Análisis de la Muestra.

Se analiza a continuación la muestra de relatos con estructuras superficiales tradicionales.

‘Etra’ tiene como macroestructura la devolución de las diferentes formas artísticas a su estado primigenio como la más novedosa expresión del arte. Está narrado en primera persona del plural, presenta como superestructura una oscilación entre verbos del presente impersonal y el infinitivo, “...una arte inesperado aparece en el panorama y como suele suceder convierte en carente de sentido todo lo demás.” (p.120). Aparece una sola vez la primera persona del plural, para luego retomar los tiempos verbales nombrados que caracterizan una acción estática y en donde el ‘yo’ narrativo está diluido para construir un discurso impersonal. Esta ilusoria despersonalización, encubre al yo emisor en la presentación de la reflexión estética. El título del relato es la inversión de la palabra Arte. Pinturas, tintes, hierro, el barro son mostrados en los museos como las nuevas obras de arte cerrando el círculo inicial de composición y descomposición de los elementos. Un ejemplo, “... pudo verse en el Whitney Museum... veinte tubos de blanco de plata y negro marfil que antes estuvieron desordenadamente esparcidos sobre un lienzo llamado Guernica;...” (p. 121). Esta muestra de reversión de los objetos artísticos a su materia originaria se ofrece como una tesis, propia del orden discursivo de la argumentación.

En ‘Artista errante’ se identifica al arte como hechura del hombre sin utilidad práctica y con carácter cíclico. Dicho cuento muestra como superestructura un monólogo, introducido por un narrador observador. La voz narradora expresa los sucesivos pasos de la civilización occidental en el área del arte y sus diferentes expresiones. El tiempo verbal es el pasado simple y el copretérito; sin embargo, no hay accionar del personaje. El monólogo narrativo

no muestra una sucesión de hechos; en su defecto, sintetiza la producción del arte y su recreación constante bajo otros nombres y épocas. Todo esto configura el real sustrato discursivo de este relato: el orden argumentativo. Aquí la evolución del arte en correspondencia con el área de la Ciencia, hace del acervo humano un todo integrado que se repite constantemente. Un ejemplo del texto, “Así como **todas** (sic) las partículas del universo son **una sola** (sic) partícula que vuelve adelante y atrás como una lanzadera en el telar del tiempo, todas las manos de los artistas han sido una sola mano forjadora de absurdos”. (p.115)

Se ejemplificará ahora con los textos con superficies fragmentadas y su insospechada naturaleza discursiva. En el caso de ‘Subraye las palabras adecuadas’, a pesar de su aparente desorden superficial, se revela un discurso narrativo. A partir de una tríada de adverbios y sustantivos, sin signos de puntuación que organicen la enumeración, emerge una historia con tantas variaciones como el lector esté dispuesto a encontrar. Una muestra: “Una mañana tarde noche el niño joven anciano que estaba...” (p.151). La historia culmina con una oración simple que evidencia la auténtica perspectiva narrativa: la tercera persona, “...flor ruta aliento raya, y así **se volvió** tierra” (p.151) [Resaltado personal]. Este discurso, con un orden superficial aparentemente desorganizado, propone al lector una estrategia de combinatoria de los elementos gramaticales en la búsqueda de sentido. Si la superestructura elude una posible narración, el análisis de la materia discursiva la revela. Desde el mismo título – el verbo “subraye” en segunda persona del singular – se filtra una apelación al lector/receptor para que ordene y dé sentido a la historia que está parcelada. Una muestra del texto, “...la ampolla ganzúa la reja y con ellas atacó erigió consagró bautizó pulverizó unificó roció aplastó creó dispersó cimbró lustró

repartió lijó el reloj el banco el submarino...para luego antes ahora después...” (p.151) ‘Subraye las palabras adecuadas’ presenta como macroestructura el resumen de la vida de los hombres a través de los diferentes tiempos de la humanidad.

El relato más extremo de una superestructura fragmentada es ‘Relación’. Éste, no tiene superestructura clara pues el discurso está compuesto por frases discursivas de los documentos oficiales organizadas en el recurso retórico de la enumeración, que funcionan como anuncio de una futura acción o complicación. Una breve muestra, “...siendo indefendible siendo indemostrable debo estoy obligado no me queda otro camino no puedo actuar de otra manera específicamente particularmente...” (p. 158). El narrador protagonista dentro del texto se dirige a un lector interno (narratario intratextual) al final del discurso con la frase, “...y en el medio de todo esto *tú soplándote* (resaltado personal) la nariz en el pañuelo...” (p.159). El lector real lee junto al narrador interno y se dirige tanto al destinatario interno o narratario según la propuesta en Narratología de G. Prince (1972); como al destinatario real (lector empírico). Las fronteras entre los receptores reales y virtuales se han diluido a través de la mediación de la lectura. La macroestructura semántica es imprecisa, pues las frases discursivas de los documentos oficiales y cartas comerciales, sin alcanzar una totalidad como texto, hacen difícil precisar dicho tema.

Toda esta caracterización dificulta la identificación del orden discursivo presente en dicho cuento. Comparte algunos rasgos con el orden descriptivo, como por ejemplo el tiempo verbal; carece de los demás rasgos. Se podría definir como texto metaficcional al anunciar un personaje y una acción, pero no contar historia alguna. Con este relato la complicidad con el lector se acentúa pues, no hay discurso ni anécdota que reordenar, sólo la invitación

a dejarse llevar por un ejercicio lúdico con las palabras; además de la interacción entre el emisor y el destinatario virtual y real.

Las restantes macroestructuras estudiadas son: en 'Nuestra asociación' el tema es la creación artística como el resultado de grandes sufrimientos. En el relato 'Primer manifiesto del arte realista' se identifica la noción de un arte auténticamente realista si se reproduce exactamente a sí mismo, desde un átomo, hasta el universo entero.

Frente a las oposiciones discursivas presentadas en los relatos estudiados; se enunciará una definición de cuento. Los estudios de Narratología y ensayos de escritores recogidos por Pacheco y Barrera (1993) ofrecen una caracterización de la ficción breve, buscando su especificidad como género. Los elementos más resaltantes son: la identificación de un personaje, la presencia de un núcleo accional y el logro de la brevedad como resultado de la intensidad narrativa.

El corpus de relatos estudiados no parte de estos elementos para definirlos como cuentos literarios. Sin embargo, los textos alcanzarán el efecto totalizador y la intensidad narrativa a través de la economía de las palabras y de la creación de un ritmo narrativo, aunque no haya desarrollo de una historia, sino desarrollo de una idea.

Esta variación estructural con respecto a los textos enmarcados en los parámetros ya dados ampliará el concepto de cuento que las mayorías lectoras posean. Su aceptación como texto literario estaría en correspondencia con la clasificación ampliada que dan los teóricos contemporáneos. Se les denomina cuentos 'líricos' o 'epifánicos' pues están centrados en el escenario, la descripción de estados anímicos y los finales abiertos o sin resolución clara. (Barrera, 1987: 31)

4.- Resultados.

Luego de este análisis textual, se infiere que las formas discursivas profundas no siempre coinciden con la superficial y se acercan a los otros tipos textuales esbozados en el segmento teórico: descriptivos, argumentativos e instruccionales. En la sección analizada, la superestructura de los relatos es predominantemente narrativa, pero su orden discursivo es la argumentación. Ejemplo de ello, 'Etra', 'Nuestra asociación', 'Primer manifiesto del arte realista', 'Artista errante', 'Nuestra asociación' y 'Primer manifiesto del Arte realista'. La argumentación se acerca al ensayo en su intención de defender una idea. En estos textos, la perspectiva narrativa es la primera persona, encubierta bajo la forma del 'nos' ecuménico. La primera persona en un relato evidencia un acortamiento de la distancia entre el autor del texto y la voz narradora y supone una intencionalidad específica: moldear una idea o promover una actitud crítica en el receptor.

El discurso auténticamente narrativo y su significación, no se ofrece a simple vista: hay que construirlo tantas veces como se desee. Se parte de la materia del lenguaje y de la creatividad personal del lector para encontrar el sentido. Por eso, se necesita un lector, cómplice según la teoría recepcional, estimulado a participar en ese juego intelectual.

Del estudio lingüístico se deriva el recepcional. La dificultad por parte del lector empírico de encontrar las significaciones que el texto posee se tradujo en una distancia estética muy grande por parte de aquéllos en 1970.

El estudio revela que el **autor implícito**, inferido a través de la lectura de *Rajatabla*, es sabio, de formación erudita, con una vasta cultura científica y humanística. Es amplio conocedor de la Historia de la civilización occidental y domina con amplitud diferentes discursos históricos. Luís Britto García, el autor real,

posee una gran sabiduría de naturaleza académica y le interesa el ser humano y su devenir histórico.

El **lector implícito**, que **Rajatabla** demanda en correspondencia con el autor implícito, debe tener conocimiento de áreas científicas como Física, Psicología, Historia, Astronomía, Matemáticas, Historia del Arte, etc. Poseer una competencia lingüística vasta, con información de todos los posibles significados de una palabra, como el juego conceptista de expresar los significados semánticos. Debe tener en suma, curiosidad intelectual para conjugar las teorías científicas más modernas con las corrientes humanísticas más variadas. Cuando este tipo de lector se consolidó en la sociedad venezolana y aceptó las pautas del juego propuesto, los relatos de **Rajatabla** ganaron la literariedad cuestionada en un principio. También se comprendió mejor la propuesta estética del experimentalismo en la década de los setenta, al hacer intervenir al espectador / lector en la configuración de la obra de arte.

Voces respetables de la crítica venezolana en un principio reseñaron al libro y las frases calificativas oscilaron desde “excelente”, hasta “extraño”. José Balza fue más explícito: “había seis relatos excelentes y trascendentes para el compendio de la literatura venezolana; los restantes textos eran un exceso innecesario” (**El Nacional**, 1971: A-4). Otros autores como Helena Sassone, en una columna del diario **El Universal**, le negó al libro cualquier rasgo literario y lo calificó de “pseudoliteratura sin futuro” (1970:2-16). A pesar de la divergencia de los juicios de los críticos especializados, hubo consenso acerca de la importancia literaria del texto por los elementos formales renovadores y las posibilidades temáticas más allá del realismo y lo fantástico.

Posterior al premio *Casa de la Américas*, los críticos literarios venezolanos no hicieron análisis más exhaustivos y la obra fue

ignorada por los lectores no especializados, la comunidad de lectores más amplia. Britto García siguió escribiendo textos literarios y ensayísticos; y afianzando su propuesta literaria a través de ellos. Una expansión del estilo experimental ya trabajado en ***Rajatabla*** fue la novela ***Abrapalabra***; ganadora igualmente del premio en mención novela en dicho centro cultural cubano, en 1980.

Hoy en día, los rasgos discursivos textuales se han afianzado con el paso de los años y hoy más que nunca se afirma que son relatos autónomos dentro del género cuento. Jiménez Emán (1989) incluye tres relatos en su antología sobre el cuento venezolano del siglo XX. Barrera Linares (1992, 1997) clasifica como cuentos los relatos en diferentes ensayos. Adicionalmente a este reconocimiento, se amplía su difusión. A partir de la década de los noventa, tres relatos del libro aparecen recurrentemente en los manuales de Castellano y Literatura, de Educación Básica Tercera Etapa. El relato 'Helena' es uno de los más difundidos. Fue llevado al cine en formato de cortometraje por la directora Haydee Ascanio en 1978.

Con el transcurso de los años, "el horizonte de expectativas" de la comunidad lectora venezolana (lectores tanto empíricos como profesionales), ha variado y ahora sí percibe y valida como literatura un texto que se presenta abierto a la interpretación y con posibilidades de construir y reconstruir el discurso textual.

5.-Comentarios Finales.

La intencionalidad de los textos de ***Rajatabla*** apunta hacia un lector alerta y abierto a retos intelectuales. No se le pide solidaridades, muy por el contrario, se le ofrecen juegos verbales para que el o los sentidos irruman según la visión personal de cada uno. Obviamente, la anécdota puede dejarse de lado, pues

'la forma' o el discurso textual son más relevantes en el texto. Esta propuesta estética se evidencia de dos maneras: hay relatos cuyo tema es la posibilidad lúdica del arte y el artista como su hacedor. Otros, exponen el juego directamente para invitación del lector que debe estar consciente de su rol activo y del disfrute estético que lleva aparejado. Se le exige un esfuerzo intelectual con la posibilidad de encontrar una gratificación al final de la lectura.

El mismo autor así lo afirmó cuando fue entrevistado personalmente (Fuente viva, 1995) "...mi idea fue disfrutar con el trabajo del idioma y paradójicamente ese disfrute que respondía a intereses exclusivamente personales, encontró gran resonancia".

Estos rasgos del autor ideal junto a la teoría del arte, expresada entre las líneas de los textos, nos lleva a establecer el siguiente juicio valorativo: un autor que escriba con propósitos ficcionales necesita una sólida base de conocimientos de todas las expresiones culturales para irrumpir o subvertir el orden del arte. Sólo quien conoce todas las formas expresivas conocidas está en la capacidad de romper la tradición y proponer un nuevo modelo. Un modelo de arte donde el ser humano concreto no siga siendo receptor pasivo de una forma artística sino un ser reflexivo y estimulado hacia la participación. Las posibilidades combinatorias del lenguaje para construir significaciones no es empresa de genios superdotados, sino de seres humanos activos en el mundo.

Rajatabla recoge una propuesta contemporánea de artistas en general y escritores en particular, de la participación del lector como constructor de sentidos a partir de la función significativa del lenguaje. No son cuentos literarios en la acepción tradicional, pues cuando se desarma el andamiaje textual de los relatos, se muestra la sustancia discursiva predominante: el ensayo reflexivo sobre las

recurrentes reflexiones sobre el arte. Los relatos son suficientemente abiertos como para aceptar tantas interpretaciones como el lector quiera elaborar; pues el tema del relato sería el mismo lenguaje que le da forma: la construcción misma de la ficción, ofrecida al lector para que ejercite su capacidad de descomposición y recomposición del discurso; más allá de la referencialidad a la que remite cualquier discurso.

Rajatabla, un libro que comenzó siendo confuso e inclasificable para la crítica institucional e ilegible para la comunidad interpretativa de la década de los setenta, hoy en día recibe la aceptación de amplios grupos de lectores y los críticos y ensayistas lo refrenda, confirmando su literariedad. El tiempo ha sido el mejor juez para juzgar esta manifestación cultural que afirma al hombre en su capacidad reflexiva sin perder la posibilidad del goce estético.

Referencias

- Barrera Linares, L. (1997). *Desacralización y Parodia aproximación al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barrera Linares, L. (1992). Memoria y cuento. Treinta años de narrativa venezolana. 1960-1990. *Pomaire/Contexto Audiovisual 3*. Caracas.
- Bernardez, E. (1982). *Introducción a la Lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe, Madrid.
- Britto García, L. (1987). *Rajatabla*. Barcelona: Alfadil.
- Eagleton, F. (1993). *Una Introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Eco, H. (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen I.

ser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

Jaffa, V. (1992). *El relato imposible*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Jauss, H. R. (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

Pacheco, C. y L. Barrera Linares. [Compiladores]. (1992). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones para una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Sánchez de R., I. (1993). *Hacia una tipología de los órdenes discursivo*. Trabajo de Ascenso. Caracas: IPC-UPEL.

Van Dijk, T. (1983). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

Van Dijk, T. (1984). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.

Van Dijk, T. (1993). *Estructura y función del discurso*. México: Siglo XXI.

Hemerografía

Balza, J. Un libro excesivo. En: *El Nacional*, Caracas, Marzo 07 de 1971, p. A-4.

Brito García, L. (1994). Las artes de narrar. En *Revista Dominios*. UNERMB, N° 9, enero, 1994.

Lovera de Sola, R. Rajatabla o un proyecto narrativo ambicioso. En *Zona Franca*. Caracas, jul-agosto 1970. p. 90.

Sabater, F. Una historia despedazada: Rajatabla. En *Cuadernos americanos*. Madrid: Junio 1973. N° 276, pág. 607-609.

Sassone, H. Rajatabla. En *El Universal*. Índice Cultural. Caracas, Octubre 04, 1970, p.12-16.

Entrevista

Britto García, L. (1995, junio 12). *Génesis de Rajatabla*, Entrevista personal inédita.

Anexo Cuentos de *Rajatabla* seleccionados para este Trabajo Etra.-

Un arte verdaderamente nuevo, un arte dialéctico, un arte inesperado aparece en el panorama y como suele suceder convierte en carente de sentido todo lo demás. Así una vez más se demuestra que a cada acción corresponde una reacción y que a cada *corsi* un *recorsi*: es este caso al arte, *pasatiempo* que consiste en dar a una serie de componentes un arreglo distinto del originario, sucede ineluctablemente y por ley de las cosas el *etra*, *pasatiempo* que consiste en revolver cualesquiera arreglo de componentes al orden originario.

Principio del *etra*, las ya conocidas sesiones de trabajo libre en lo sótanos del Museum of Modern Art, de Nueva York. Recomponer una torcida masa de chatarra en un flamante Chevrolet 57 casi nuevo señores es suyo y sin inicial fue evidentemente una muestra de frío virtuosismo que dejó en los críticos un malestar, en el público un *peroquepasa peroquepasa*. Consideramos ahora la acción de los neodestructuralistas al convertir la gran exposición del collage en una colección de revistas viejas remendadas y en un pote de cola. Las acusaciones de gratuidad y de incompetencia fueron rápidamente acalladas por la consideración de que retirar del lienzo, separar los colores, y volver al tubo –sobre todo volver al tubo- el óleo que formaba las sonrosadas mejillas de un Wisthler, es tarea no menos delicada, no menos exigente, que la de sacar del tubo, mezclar y aplicar sobre el lienzo el óleo que forma las sonrosadas mejillas del Wisthler. Así, puedo verse en el Whitney

Museum el estuche contentivo de los veinte tubos de blanco de plata y negro marfil que antes estuvieron desordenadamente esparcidos sobre un lienzo llamado Guernica; en los estudios de coloración más compleja –los vegetales flotantes, de Manet– la separación de algunos tonos del verde dejó que desear, pero la blancura y la impolitez del lienzo fueron perfectas. Allí las sorpresas, allí los descubrimientos: el amarillo de ciertas luces del Vermeer podría con toda justicia ser restituido en un único ocre; una vez separadas en tres tonos –blanco, marfil, rosado– las capas de pintura del rostro de la Mona Lisa, se descubrían bajo ellas la calavera, de un ámbar inmaterial que desajustaba los espectroscopios y que se fue desvaneciendo como un espectral universo de materia negativa.

Por otra parte, naturalmente, a la escritura y a la lectura siguen la desescritura y la deslectura, profesionales y consumidores ocupados en convertir los grandes clásicos luego los menos clásicos las Biblias Gutemberg los incunables y los rollos de Mar Muerto en botellas de tinta y montones de trapos o cueros viejos. Desejecutantes y descompositores nos devuelven el increíble silencio anterior al doremifasolasí y dan conciertos noacústicos que son intensas secciones de disciplina anti-mnemónica que tienen por objeto curarnos de ciertas melodías, ciertas fanfarrias desde antiguo enquistadas en nuestras cabezas. Finalmente vuelven a la tierra ciertos jarrones encontrados en Ur, los bloques todos de las pirámides, los cánopes de alabastro que contuvieron las vísceras de Tuthankamón, señor de los hombres y Dios de las dos regiones del mundo. Algunos críticos confusamente discuten acerca del cierre total del ciclo o de su recomienzo. Este último, que implica la inevitable recomposición de todo y su incesante reeliminación en círculos sucesivos, hace desear como misericordioso el primero, la suposición de que una pesada puerta se ha cerrado y de que para

el arte, como para los dinosaurios, ciertos corsi no tienen recorsi ni hay nuevos flujos para el final reflujos.

Artista errante.-

El hombre es viejo, y bebe cerveza en una taberna en Salzburgo.

- Yo no podía morir, de allí que no me sirviera ninguno de los oficios de los hombres, que son tareas para retrasar la muerte. Un hombre que no muere está fuera del mecanismo de la naturaleza y sus actos deben estarlo también. Los demás, pulían puntas de flechas, yo les trazaba estrías que no les añadían utilidad alguna. Los demás mataban bisontes, yo los dibujaba en las paredes de las cuevas. Los otros, engendraban niñas que luego se hacían mujeres caderudas, yo, hacía mujeres caderudas de piedra con las que no se podía acostar nadie y que no parían nada. Estas cosas exasperaban a todo el mundo: me expulsaban de una tribu por mis narraciones sobre personas que nunca habían existido. Cincuenta intentos de lapidación me enseñaron a fingir el envejecimiento y la muerte, y la reaparición bajo identidades simuladas en lugares llenos de personas que inevitablemente devenían mis colaboradores o mis víctimas. Bajo mis órdenes y conforme a mis planos elevaron montañas geométricas y palacios inhabitables. Como estas cosas no gustaban a ser humano alguno, tuve que inventar seres superhumanos quienes complacían. De allí las religiones, el otro aspecto de mis actividades. Más tarde, hice atletas que se movían, y convencí a personas para que usaran rostros de madera y se quejaran de desgracias que no les afectaban y se alegraran con dichas que no le concernían. Las represalias, los cambios de gobierno, mi propio aburrimiento, la acción de los imbéciles que daban en imitarme y convertían en

sensato y aceptable lo que yo quería aborrecible, me obligaron a multiplicar los cambios de identidad y de actitud. De allí lo que la gente conoce como maestros y discípulos, como edades oscuras y renacimientos, como clasicismos y romanticismos, como libros sagrados y libros cismáticos. De allí, las semejanzas inexplicables pero ay tan evidentes entre una que otra cerámica griega y los dibujos de Beardsley, entre uno que otro Hiroshigue y el paralelo Van Gogh, entre las máscaras africana y olas señoritas de Avignon. De allí, las correspondencias alarmantes entre los ríos de las vidas y los gallardos infantes cuya fugacidad deplorara Manrique, y la negra corriente del tiempo y los mancebos de prontas espadas cuya transitoriedad execrara Yamancue Ocurra. Ahora que me he agotado y que mis viejos gestos vuelven abiertamente y son llamados innovaciones, es imposible ocultarlo. Así como *todas* las partículas del universo son *una sola* partícula que vuelve adelante y atrás como una lanzadera en el telar del tiempo todas las manos de los artistas han sido una sola mano forjadora de absurdos. Plácidas raíces de mis actos entretejiéndose en el jardín del tiempo. Espuma de mis disfraces en el mar del contrasentido. Para qué negármelo más tiempo. Ha llegado el momento de que cambie de oficio. Ya tengo en la mente la hora el minuto el segundo. Después, quién sabe.

Primer manifiesto del arte realista. –

Afectos como somos al arte realista, ni no detuvimos ni nos detendremos en fantaseos y proponemos como tareas, no el pretender que un emplasto de aceite reproduce unas frutas o la placita del pueblo, no el pretender que unos cuantos kilos de piedra golpeada reproducen al glorioso prócer zutano, sino la duplicación exacta y fiel de un átomo X, tal cual, con sus partículas, su principio

de indeterminación su vórtice de espacio-tiempo su campo su origen en la negra matriz del vacío Hoyle y todo lo demás. Duplicado este átomo, se hará también un facsímil del más próximo a él; luego se hará del más próximo, y al cierto tiempo se tendrá la primera verdadera auténtica obra realista a saber reproducción absoluta tridimensional e impecable del grano que sal que ayer recuperé de un salero como de costumbre obstruido. Duplicado este grano de sal increíble que por su impertinente simetría y reiteración casi niega el desorden del mundo, vendrá la duplicación de los granos restantes, la del salero, la de la mesa donde el mismo reposa, la de los ya fríos chorizos en el plato desportillado, la de la concha de cambur, la de la mosca que en este instante chupa chupa inicia el vuelo con las facetadas ciudades de sus ojos y los imbricados bosques de cristales de sus alas. Entonces resuelta y descarada duplicación del barrio en donde vivimos con sus tejas y sus cloacas, sus niños, sus calendarios, este papel y la mano que en él escribe, ello como paso preliminar a la duplicación de la tierra íntegra con los peces de todos sus mares y las escamas de todos sus peces, los copos de nieve de cada invierno y los de polvo de cada alfombra. Para que esta tierra tenga días y noches iguales a los de la original, duplicar también el sol, su fluyente corona en donde es espacio se comba el tiempo late en otro curso los átomos colapsan y la materia deja de ser , duplicar junto con el sol los ardientes o helados planetas que tejen el paño de la noche, duplicar en ésta cada estrella y los planetas de esa estrella y los cúmulos y el Saco de Carbón y el Vacío de Ginnagu y la lente aplastada de la Vía Láctea y las Nubes Magallánicas que son las cataratas de ese descomunal cristalino, y el espacio que nos separa de la Nebulosa de Andrómeda y la Nebulosa de Andrómeda misma y los informes quásars y torbellinos de materia cuya luz enrojece a

medida que embisten la última frontera, la boca de lobo de la nada. Una vez logrado esto, contemplar los dos idénticos universos, suspirar, volver a la tarea: el original y la copia, el modelo y la obra, son ahora los dos una reliadas y la nueva obra del arte real debe representarlos a ambos. De allí los dos nuevos granos de sal, las dos nuevas rigurosas moscas, los dos nuevos Saturnos, los dos nuevos remolineantes universos, que ahora deberán ser, junto con los dos anteriores, copiados en otros cuatro, y así sucesivamente, hasta que haya tantos universos como granos de arena en una playa, y haya llegado el momento de copiar esa playa, y el mundo que la contiene, y el nuevo infinito de mundo al que dará origen éste.

Subraye las palabras adecuadas. –

Una mañana tarde noche el niño joven anciano que estaba moribundo enamorado prófugo confundido sintió las primeras punzadas notas detonaciones reminiscencia sacudidas precursoras seguidoras creadoras multiplicadoras transformadoras extinguidoras de la helada la vacación la transfiguración la acción la inundación la cosecha. Pensó recordó imaginó inventó miró oyó talló cardó concluyó corrigió anudó pulió desnudó volteó rajó barnizó fundió la piedra la esclusa la falleba la red la antena la espita la mirilla la artesa la jarra la podadora la aguja la aceitera la máscara la lezna la ampolla la ganzúa la reja y con ellas atacó erigió consagró bautizó pulverizó unificó roció aplastó creo dispersó cimbró lustró repartió lijó el reloj el banco el submarino el arco el patíbulo el cinturón el yunque el velamen el remo el yelmo el torno el roble el caracol el gato el fusil el tiempo el naipe el torno el vino el bote el pulpo el labio el peplo el yunque, para luego antes ahora después nunca siempre a veces con el pie codo dedo cribarlos fecundarlos omitirlos encresparlos podarlos en el bosque río arenal

ventisquero volcán dédalo sifón cueva coral luna mundo viaje día
trompo jaula vuelta pez ojo malla turno flecha clavo seño brillo
tumba ceja manto flor ruta aliento raya, y así se volvió tierra.

Relación. –

Para esto, para aquello, para lo otro, por lo tanto, por lo visto, por consiguiente, en virtud de que en atención a que en consideración a que debido a que siendo así que si tomamos en cuenta que siendo inevitable que gratuitamente indiscutiblemente necesariamente impostergablemente contrariamente negativamente simultáneamente en relación a en por cuanto de resultas en consecuencia en resumidas cuentas en breve siendo obvio siendo claro siendo irrefutable siendo inconfundible siendo inocultable siendo indefendible siendo indemostrable debo estoy obligado no me queda otro camino no puedo actuar de otra manera específicamente particularmente ante que todo antes que nada por ningún motivo por ningún concepto terminantemente no nos está permitido otra opción por el contrario desde luego como no a como de lugar por idénticos motivos por similares causas por razones que son de su conocimiento en contestación de su amable por lo visto a juzgar por si nos atenemos a siendo público y notorio por cuanto es violatorio por cuanto no se ajusta siendo así que cumple con los requisitos examinados cuidadosamente los argumentos paralelamente adjunto a la presente no cabe la menor duda resulta inexplicable resulta sorprendente es contrario a toda lógica se debe apreciar es necesario tomar en cuenta resulta de impostergable necesidad es curioso en honor a la verdad, ahorrando los preliminares por ser del dominio público en atención a la brevedad en el mismo sentido y en medio de todo esto tú soplándote la nariz en el pañuelo.

Nuestra asociación. –

Nuestra Asociación es secreta por la índole de sus gestiones y por la naturaleza de sus efectos, que perderían quizá en valor al ser reveladas sus causas. Podría explicar su índole citando una frase de Hudson: varias veces emprendí el estudio de la metafísica, pero la felicidad me interrumpió. Al ser transpuesta al campo de nuestros intereses, significa esta frase: varias veces intenté escapar del arte, pero la infelicidad me retuvo. Nuestra Asociación, es además permanente, poderosa y creadora: crea todo el arte, pero no se vale de palabras, de colores, de esos instrumentos inferiores y simples, utiliza un medio superior –si se la pueda llamar así– nobleza: el ser humano. En este nivel, se hace infinita la complejidad del oficio; la grandiosidad de las tramas, inextricable; el costo de los materiales, formidable; la enormidad del esfuerzo, titánica. Nuestra Asociación, elige con cuidado sus materiales y con esfuerzo los trata. Nuestra Asociación, relató la célula revolucionaria de la cual formaba parte Dostoievsky; por lo tanto, el pelotón de fusilamiento que no disparó, por lo tanto, el hielo siberiano, la sopa con cucarachas, el látigo, por lo tanto, *La Casa de los muertos*. Nuestra Asociación, formó la conjura financiera que habría de arruinar la fundición de tipos de Balzac; por lo tanto, la persecución y las deudas, por lo tanto, *Los Chuanes*. Nuestra Asociación, contrató a la agente que habría de contaminar a Nietzsche la enfermedad que lo separó de su Cátedra en la Universidad de Basilea; por lo tanto, *Así habló Zaratustra*, por lo tanto, la vociferación de una espantosa carta cuyo autor firmaría *El Crucificado*. Nuestra Asociación, provocó la prematura muerte de Murasaki; por lo tanto, el destierro de su viuda Shikibu en la muellemente enojosa corte de la emperatriz Akiko, por lo tanto, el lacerante bordado de las medianoches, las espadas y las sedas del *Genji Monogatari*. Nuestra Asociación, preparó el accidente

que debía deformar el cuerpo del joven Henry, vástago de la casa de Toulouse. Nuestra Asociación, proveyó los palos que habrían de formar el alma del joven Arouet. Nuestra Asociación, puso en mano mercenaria el martillo que habría de aplastar el rostro de Miguel Ángel. Nuestra Asociación, hizo manco a Ramón del Valle Peña. Los archivos de Nuestra Asociación, hablan confusamente de otra manquedad y de prisiones; hablan de una ceguera que tuvo lugar en el vértigo de los tiempos. Ciertos indicios hacen conjeturar que Nuestra Asociación, lisió al muchacho que habría de fundir los metales y cuya memoria llegaría hasta nosotros como la de Hefestos, dueño del fuego y forjador de las armas de Aquiles.

Nuestra Asociación, no siempre tiene éxito. Acaso, una de las mil semillas que siembra, da fruto. Acaso, sólo la desgracia que pareció más inútilmente infligida resulta prolífica. Acaso la que, sin saber su origen, en este instante, tú amargamente padeces.