

EL JUEGO DE LA “DUPLICACIÓN ORIGINAL”: LA NARRATIVA AUTORREFLEXIVA DE EDNODIO QUINTERO

The Game of “Original Duplication”: Ednodio Quintero’s Self-Reflective Narrative

Humberto Jesús Medina Meza

Universidad Simón Bolívar - USB
Departamento de Lengua y Literatura
Edif. EEGG, piso 3
Sartenejas, Caracas 1080-A, Venezuela
Telf.: (58 212) 906 38 80 / 906 38 91
hmedina@usb.ve

RESUMEN

La narrativa de Ednodio Quintero es, quizás, una de las que construye con mayor eficacia un ejercicio metanarrativo a través de la reflexión de los personajes. En este artículo analizamos, particularmente en sus novelas, la manera en que los recursos literarios utilizados por Quintero permiten, como si asumieran la función de un espejo, mostrar la escritura como un espacio en el que los personajes se pueden enfrentar a sí mismos, a su historia y, a partir de allí, poder construir un sentido. El análisis enlaza el desarrollo de la trama con la conciencia del lenguaje y la escritura que tienen los personajes, de manera que la historia misma se halla determinada por su producción material, por su escritura.

Palabras clave: Ednodio Quintero, narrativa venezolana, metanarración, representación.

ABSTRACT

Ednodio Quintero's narrative is, perhaps, one of the most effective in constructing a metanarrative structure, which is possible through the

characters' reflections. In this article we analyze, particularly in Quintero's novels, the way in which the literary resources show, as if they were a mirror, the writing itself as a territory in which the characters could be facing themselves and their stories and, from that point, make sense out of nonsense. This analysis links the development of the story to the characters' awareness of language and writing; thus, the story finds itself determined by its own material production, that is to say, by its own writing.

Key words: Ednodio Quintero, Venezuelan narrative, metanarrative, representation.

Le jeu de la « duplication originale » : le style narratif autoréflexif d'Ednodio Quintero

RÉSUMÉ

Le style narratif d'Ednodio Quintero est peut-être l'un de ceux qui mieux construisent un exercice métanarratif au moyen de la réflexion des personnages. Dans cet article, l'on analyse comment, surtout dans ses romans, les ressources littéraires employées par Quintero permettent, comme si elles étaient des miroirs, de montrer l'écriture comme un espace où les personnages peuvent être confrontés à eux-mêmes, à leur histoire, et, à partir de ce point-là, construire un sens. L'analyse met en rapport le développement de la trame et la conscience du langage avec l'écriture des personnages, de sorte que l'histoire est définie par sa production matérielle, par son écriture.

Mots clé : Ednodio Quintero, roman vénézuélien, métanarration, représentation.

**O jogo da “duplicação original”:
a narrativa autorreflexiva de Ednodio Quintero**

RESUMO

A narrativa de Ednodio Quintero é, talvez, uma das que constrói mais eficazmente um exercício metanarrativo através da reflexão das personagens. Neste artigo analisamos, particularmente em seus romances, a forma como os recursos literários utilizados por Quintero permitem, como se assumissem a função de um espelho, mostrar a escrita como um espaço no qual as personagens podem se enfrentar a si mesmas, a sua história e, a partir daí, podem construir um sentido. A análise relaciona o desenvolvimento do enredo com a consciência da linguagem e da escrita que têm as personagens, de forma que a própria história seja determinada por sua produção material, por sua escrita.

Palavras chave: Ednodio Quintero, narrativa venezuelana, metanarração, representação.

Recibido: 19/03/12

Aceptado: 26/11/12

EL JUEGO DE LA "DUPLICACIÓN ORIGINAL": LA NARRATIVA AUTORREFLEXIVA DE EDNODIO QUINTERO

En el marco de la literatura venezolana, hay pocos autores que hayan trabajado con tanta eficacia los diferentes registros de la narrativa como Ednodio Quintero. Carlos Pacheco, en su trabajo "Ednodio Quintero: del microcuento a la novela en miniatura" (2009), destaca la versatilidad en la narrativa de Quintero que, vista su producción en un corte cronológico, transita del relato breve o microrrelato, cuentos breves y extensos a las novelas cortas y novelas plenas. Efectivamente, Ednodio Quintero ha sabido construir un universo narrativo que, aun en las diferentes extensiones de sus productos narrativos, responde a un eje tanto temático y estilístico que toca por igual las novelas cortas como las novelas de mayor longitud, el cuento largo o el microcuento.

En el trabajo ya citado de Pacheco, se mencionan ciertas "marcas distintivas" en la obra de Quintero. Entre ellas podemos destacar la relación entre el territorio, generalmente rural o solitario, y la violencia propia de la trama que se entronca con el erotismo y la voluptuosidad, tanto del ambiente como de la relación de sus personajes con lo femenino (Pacheco, 2009: 188); en segundo lugar, y quizás es el elemento más importante a tomar en cuenta para este artículo, se halla "el cultivo de lo onírico y lo fantástico, para hacer posible que juegos de dobles, metamorfosis intrigantes e insólitos bestiaros, aparezcan y deambulen entre las tareas más cotidianas" (Pacheco, 2009: 188). El tercer elemento importante es el estilo narrativo de Quintero y su trabajo en una prosa sumamente eficaz y "nítida" para la construcción del relato.

Carlos Pacheco menciona estas características de la narrativa de Quintero en un análisis de sus microcuentos o prosa muy breve; sin embargo, en su narrativa más larga, sus novelas cortas y novelas plenas, Quintero desarrolla una propuesta literaria, que abordaremos en este artículo, que se relaciona directamente con las marcas distintivas identificadas por Pacheco. Esta propuesta literaria es la construcción de una puesta en escena en la que el personaje principal de la trama se permite un juego de representación de sí mismo, es decir, el narrador construye un relato que funciona como su propio "doble". Esta duplicación del relato puede desarrollarse como diario íntimo del personaje; en otras palabras, la novela representa la escritura,

o también a través de otros recursos como la referencia a un sueño, una película. La duplicación puede ocurrir también de manera explícita en el discurso del personaje principal, refiriéndose a sí mismo como un sujeto presente, de manera que el recuerdo se personifica en un *alter ego* y se desplaza siempre hacia el terreno de lo incierto, redefiniendo así el discurso de la memoria más como un producto del efecto ficcional de la escritura que como el reflejo de los hechos del pasado. La memoria, en este caso, es un escenario en el que se representa un recuerdo que, finalmente, no es la representación de algo existente en el pasado sino la presentación de una escritura que es, a la vez, origen y reflejo de una aparente duplicación.

Para profundizar en el análisis de estos escenarios de representación en los que los personajes de las novelas de Quintero se duplican y “registran”, abordaremos algunos aspectos de sus novelas *El rey de las Ratas* (1994), *Mariana y los comanches* (2004), *Confesiones de un perro muerto* (2006) y la publicación en 2010, en un solo volumen, de cinco novelas en miniatura: “La bailarina de Kachgar”, “El cielo de Ixtab”, “El corazón ajeno”, “Lazos de sangre” y “El arquero dormido”, novela, esta última, que da título al volumen¹.

Podría parecer que el acercamiento es excesivamente aséptico de la obra de Quintero en el sentido de que se prioriza la mirada sobre la operación de “puesta en escena”, la construcción misma del escenario del relato, y no en el relato mismo, es decir, en la trama y las relaciones del narrador consigo mismo, con sus propias perversiones y con el contexto de la trama. Sin embargo, la intención de esta mirada es precisamente llamar la atención sobre el juego que hay entre la “puesta en escena”, es decir, la representación de la trama como escritura, colección de recuerdos o duplicación, y los eventos que el personaje relata. ¿Por qué el personaje principal o narrador reflexiona sobre su pasado? ¿Por qué la historia, más allá de los eventos, se construye en el cuestionamiento que el narrador hace de sí y en la necesidad que tiene de “duplicar” el pasado para, quizás, entenderlo y ordenarlo? ¿Cómo esa aparente duplicación finalmente se pierde haciendo que el discurso de la memoria se cuestione a sí mismo? Los lectores de estas

¹ *La bailarina de Kachgar* se publicó en Ediciones Solar, Mérida, en 1991. *El cielo de Ixtab* se publicó en Editorial Planeta, Caracas, 1995. *El corazón ajeno* se publicó en Editorial Grijalbo en el año 2000. Sin embargo, todas las citas de esas obras en este artículo se refieren al libro *El arquero dormido* publicado por Alfaguara en 2010. “Lazos de Sangre” y “El arquero dormido” son novelas inéditas que salen por primera vez en el mencionado volumen recopilatorio.

novelas no estamos en presencia de una narración de los eventos en su ocurrencia sino de un momento de toma de conciencia del narrador. El acto mismo de registrar, bien sea inscribiendo palabras o imágenes, supone una destrucción de cualquier "original", incluso de la experiencia como vivencia original. Así, lo que realmente adquiere relevancia es la representación misma por encima de los eventos y la trama que, precisamente por este juego de "puesta en escena", puede ser entendida con todas sus implicaciones reflexivas, humanas, morales/amorales, perversas o redentorias. A través del análisis de algunas novelas de Ednodio Quintero vamos a descomponer y a enlazar su entramado narrativo con la siguiente tesis: *El acto de narrarse construye un escenario de duplicación de las experiencias perdidas en el que no se duplica nada.*

I. EL ACTO DE NARRARSE CONSTRUYE UN ESCENARIO...

Desde las primeras líneas de buena parte de las novelas de Ednodio Quintero, se plantea un ejercicio narrativo que aborda la construcción de un relato del recuerdo. El personaje principal y narrador se encuentra en un momento de particular inmovilidad y de particular toma de conciencia de su propio pasado; por lo tanto, su cualidad de narrador es doble: no solo es la voz narrativa de la novela, es también un narrador de su propio pasado, es un sujeto que se pone en la posición de contar, ordenar y dar cuenta de su propia subjetividad. En este sentido, la novela se transforma en un espacio biográfico en el que los acontecimientos han sucedido ya. En términos estrictos, en las novelas de Ednodio Quintero no hay ocurrencia de acontecimientos, hay un regreso a los acontecimientos en una serie de relatos y materiales (diarios, fotos, películas, sueños y recuerdos) que recomponen la trama. Más que acontecimientos vivenciales, las novelas de Quintero son una sala de edición en la que se "monta" un relato biográfico.

Leonor Arfuch, en *El espacio biográfico* (2002), establece la diferencia entre el acontecimiento vivencial (ese tiempo de la vida que se desborda y se pierde en el presente continuo) y el discurso narrativo que constituye el espacio biográfico. Arfuch establece que el tiempo biográfico se construye sobre el discurso narrativo; ella se pregunta: "¿qué otra cosa supone la atribución autobiográfica sino el anclaje imaginario en un tiempo ido, fantaseado, actual, prefigurado?" (Arfuch, 2002: 87). La narración biográfica trae al presente un tiempo *ido*, pero a la vez, la narración biográfica construye

la posibilidad de la identidad subjetiva, por lo tanto, de la mirada actual. Este planteamiento se encuentra en las novelas de Quintero. En “La bailarina de Kachgar”, el narrador comienza su relato en tiempo presente y en presencia de la mujer que es motivo de sus obsesiones:

A pesar de la resolana puedo ver tu rostro y la sola idea de levantarme y tomarlo entre mis manos me produce un raro placer. He vuelto, es verdad, aquí estoy cerca de ti, asoleándome en el patio. Pero no le asignes a mi presencia una importancia inmerecida, no te equivoques. (Quintero, 2010: 15).

Pero en el párrafo siguiente, y a pesar de que la novela comienza con el encuentro, después de varios años, entre el narrador y la “bailarina” de Kachgar, el presente debe “interrumpirse” y dar paso a la reconstrucción del pasado:

Y en lo que se refiere a tu recuerdo, ¿acaso he podido ser más fiel? Mi memoria guarda imágenes tuyas, primeros planos, escorzos, detalles graciosos y escenas enteras de tu vida que tú misma has olvidado. De una nitidez aterradora, afloran en los instantes más imprevistos, imponen su presencia avasallante como un ejército invasor en una ciudad recién conquistada. Y cuando esto sucede, debo entonces interrumpir cualquier actividad, sin atender a su importancia, para pensarte. (Quintero, 2010: 16).

Es necesario entonces, para recordar y construir una narración que opere como duplicación de una experiencia, refugiarse en la inmovilidad. Armar el relato y atender a las escrituras que representan el pasado supone un estado de reflexión que, de alguna manera, “suprime cualquier actividad”, detiene los acontecimientos. Así, podemos repasar el presente de cada uno de los personajes de las novelas de Quintero para entender que el recuerdo se activa siempre desde un presente inmóvil.

La inmovilidad del presente puede ser también más sutil. En *Confesiones de un perro muerto* (Quintero, 2006), el protagonista, conductor de un transporte escolar, en un momento de particular crisis personal toma la decisión de escribir ciertos acontecimientos de su vida en un diario. En este caso no hay una inmovilidad del presente, pero lo que Quintero presenta

como novela es realmente un diario personal; la escritura es entonces suspensión de la anécdota de lo que está ocurriendo en función de su construcción discursiva, es decir, de su elaboración como texto y discurso dentro de la propia novela. El protagonista, en esta novela, es el relato mismo:

Aunque hoy no sucedió nada extraordinario, puedo decir que éste ha sido un día extraño. A lo mejor se trata de una jornada normal, como casi todas, pero el hecho de reseñarla le confiere un carácter especial. Relatar cualquier suceso, incluso el más nimio, lleva implícita una distorsión (...) En todo caso, si la escritura es un experimento, el escritor falsea la realidad, la distorsiona aun sin intención. (Quintero, 2006: 27).

El intento del protagonista por construir un escenario de representación de sí mismo es, a la vez, una puesta en cuestionamiento de la realidad. Leemos un ejercicio de la memoria y un ejercicio de construcción de identidad. Los personajes de Quintero, en su obsesión por comprender los avatares que los han llevado a un cuestionamiento de sí mismos y de su propia historia (lo que podríamos llamar un crisis de identidad o, en todo caso, una reflexión sobre sí), recurren a la materialidad de un registro, a un elemento que está efectiva y realmente fuera de su subjetividad. No es la experiencia lo que les da certeza del pasado, es el registro. En este sentido, la memoria y la identidad "se pueden pensar como efectos textuales y narrativos, construcciones discursivas sometidas al imperativo del saber o del poder o, en muchos casos, a contracorriente de éstos" (Saraceni, 2008: 21). El acto de la memoria se convierte así en un discurso que tiene la intención de imponer un sentido en el flujo de los acontecimientos; sin embargo, el problema principal que se plantea en las narraciones de Quintero es la dualidad entre el recuerdo como registro, una fotografía, por ejemplo, y la experiencia como pasado perdido. El relato de la memoria, en este caso, se construye a partir de un registro, de una duplicación, y no a partir de la experiencia.

Esta situación es la que propicia la inmovilidad del presente en función del registro y el recuerdo. Es la narración, la duplicación misma, la fotografía o las palabras lo que impone el "imperativo del saber o del poder", no la certeza de una experiencia. En *Mariana y los comanches* (Quintero, 2004) podemos ver este planteamiento con bastante claridad. Edmundo es un escritor que,

en los primeros párrafos de la novela, se enfrenta a un manuscrito del que recuerda su grafía, su letra, pero no su contenido. Este reconocimiento de la materialidad pero no del contenido refleja una tensión muy interesante entre olvido y recuerdo que puede leerse desde dos perspectivas: por un lado, la necesaria presencia del olvido como parte constitutiva de la memoria (efectivamente, el olvido es aquello que se olvida en el recuerdo) y, por otro lado, la escritura como una superficie de inscripción de signos que, paradójicamente, no puede hacer efectivo ningún recuerdo, no ofrece ninguna certeza del pasado y, por lo tanto, se revela como portadora de algo amenazante, algo oscuro, incluso perverso.

Ednodio Quintero logra invertir el orden en la relación que convencionalmente asumimos que existe entre el recuerdo y el olvido, la de un recuerdo que se asienta naturalmente en la experiencia y el olvido como una amenaza que puede borrar ese recuerdo. En la novela el olvido preexiste, ya ha ocurrido y ha borrado toda huella. Y la memoria viene a representarse en el manuscrito como un discurso externo, material, que es encontrado por el escritor en sus gavetas y que no supone el rescate de la memoria sino una puesta en escena que aparece frente a él y que debe atravesar en su lectura como si fuese la primera vez:

La lectura lo ha desconcertado, no lo puede negar. Durante más de una hora, uf, ya son casi las dos, llegará tarde a la cita, ha estado inmerso en la historieta de Mariana, Edmundo y Martín, y aunque está seguro de que la letra del manuscrito es suya, el relato entero —al menos el fajo de páginas que ha leído hasta ahora— le resulta ajeno al recuerdo. ¡Como si lo estuviera leyendo por primera vez! (Quintero, 2004: 93).

En su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2008), Paul Ricoeur analiza las implicaciones del olvido en el mecanismo de la memoria. Ricoeur, a través de Heidegger, establece el doble desempeño del olvido que a la vez borra las huellas de la conciencia y se constituye como fondo necesario para la construcción material y efectiva de la memoria. Heidegger establece que así como la espera de algo sólo es posible sobre la base del estar a la espera, de igual modo el recuerdo sólo es posible sobre la base de olvidar. A partir de esta reflexión, Ricoeur entonces se pregunta:

¿Por qué razón, pues, la supervivencia del recuerdo equivaldría a olvido? Precisamente, en nombre de la impotencia, de la inconsciencia, de la existencia, reconocidas en el recuerdo en la condición de lo 'virtual'. No se trata, pues, del olvido que la materialidad pone en nosotros, el olvido por supresión y borrado de huellas; sino del olvido que podemos llamar de reserva o de recurso. Por tanto, el olvido designa el carácter desapercibido de la perseverancia del recuerdo, su sustracción a la vigilancia de la conciencia. (2008: 563).

La pantalla en blanco, la imagen borrosa que emite un ligero murmullo, el ruido de fondo, son manifestaciones necesarias para que resalte la construcción de una imagen definida y ordenada del pasado. El discurso de la memoria se constituye así en puesta en escena y proyección de lo que podríamos llamar una voluntad de pasado. "Contra el olvido destructor, el olvido que preserva", dice Ricoeur (2008: 565), estableciendo una propuesta que lee el olvido como un fenómeno de doble rostro que, aunque paradójico, es absolutamente posible: los rostros de la destrucción y la creación.

Finalmente la equivocidad primera del olvido destructor y del olvido fundador sigue siendo fundamentalmente indecible. No existe para la mirada humana punto de vista superior desde el que se pueda percibir el origen común al destruir y al construir. No hay para nosotros posible balance de esta gran dramaturgia del ser. (Ricoeur, 2008: 567).

¿Cómo podemos leer la novela *Mariana y los comanches* desde el punto de vista de esta dramaturgia del ser que coloca al recuerdo en el doble juego de la destrucción y la construcción?

No podemos dejar pasar el hecho de que el escritor nunca recuerda; el manuscrito no es el vehículo que le permite desbloquear el olvido y recuperar imágenes y experiencias del pasado. El escritor se enfrenta al texto como quien se enfrenta a un escenario, un montaje que necesariamente debe atravesar sólo para alimentar la duda de si ese montaje es o no su pasado porque, por un lado, guarda coincidencias con su historia, se levanta sobre la sensación de que efectivamente es una escritura autobiográfica, pero, por otro lado, el hecho mismo de la representación y el montaje, el hecho de la

escritura y el juego con la ficción no dejan de abrir una brecha de duda que es imposible cerrar.

La reflexión de Quintero sobre el ejercicio de la memoria y la construcción del relato como procesos, ambos, que se escenifican, es decir, que se representan sobre un escenario, no es una reflexión reciente. En "El cielo de Ixtab", un relato que construye todo un ejercicio de la memoria a partir de una llamada telefónica y una supuesta cita del protagonista con una mujer llamada Julia, Quintero hace una reflexión sobre el estado de suspensión o de olvido del presente y el recuerdo como reflejo de un registro material:

¿En qué mes estamos? Lo olvidé. El presente se me borra como las imágenes de una película en continua disolución. En cambio, algunas escenas del pasado adquieren con el tiempo una importancia exagerada, descubro en ellas significados ocultos que antes ni siquiera hubiera presentado. Es como detenerse a observar una fotografía. Una lupa aplicada a la panorámica de una abigarrada multitud nos permite aislar un rostro determinado, que luego ampliamos para estudiarlo mejor sin la distorsión del lente de aumento. (Quintero, 2010: 108).

Este aspecto primordial del olvido y la suspensión del presente en función de la construcción del pasado nos lleva a resaltar la importancia que Ednodio Quintero le otorga al cine, la fotografía y la escritura como tecnologías que registran y estructuran un archivo personal. La conciencia de ese archivo y la conciencia de que la memoria funciona, en buena medida, desde ese archivo es lo que permite que la narración sea una puesta en escena del acto de relatar y recordar. El relato se conforma desde la mirada de un registro. Como característica de la narrativa de Ednodio Quintero podemos destacar, así como ya abordamos la suspensión del presente para volver al pasado, la presencia del registro, tanto visual como textual, como "origen" (un origen que es, desde su concepción, una duplicación) del recuerdo y del relato. Veremos en las novelas elegidas algunos ejemplos de la presencia de registros materiales como recurso narrativo que sirve para "poner en escena" el acto de relatar.

2. ... DE DUPLICACIÓN DE LA EXPERIENCIA PERDIDA...

Desde sus primeros libros de cuentos, Ednodio Quintero tenía ya una atención particular hacia el registro como proceso de inscripción material (producción de documentos) que puede modificar y reordenar (e incluso subvertir) cualquier intento totalizante de construir un discurso del pasado.

En uno de sus primeros libros de cuentos, *El agresor cotidiano* (1978), Ednodio Quintero mostraba ya una particular atención hacia la fotografía y la imagen como depositarias del recuerdo. En las primeras líneas del cuento "35 mms" se puede leer: "Ocurrió en los tiempos de la fiebre fotográfica. La pentax [sic], amiga del alma, me seguía a todas partes, conocía de memoria todos mis secretos" (p. 9). Aquí se puede pensar la referencia a la cámara fotográfica como una humanización del aparato ("amiga del alma") en función de la producción de recuerdos ("conocía de memoria todos mis secretos"). Pero a medida que el cuento se desarrolla, el narrador establece una conexión interesante entre la cámara y él mismo como una relación en la que la cámara es el artefacto indispensable para la producción de los recuerdos:

Y yo, como un caballo herido, daba vueltas a la habitación aferrado a la pentax, agotaba los ángulos, con ojos abiertos sobrevolaba el campo de flores de ceniza, colinas amarillas y ensenadas propicias para burlarse de la muerte... Permanecí de pie, mirando las paredes, escuchando música de campanas, grillos, rugidos de fieras. Así, hasta que una idea, quizá un presentimiento, me impulsó a correr en dirección al cuarto oscuro. (Quintero, 1978: 10).

El cuento, finalmente, puede ser leído también como una *artificialización* del sujeto por el uso "corporal" de la cámara tan cercana a su "alma" y a sus "secretos". La cámara, la fotografía y el cine aparecen no solo por el efecto que las tecnologías de registro visual ha tenido en la cultura occidental del siglo XX (la influencia del cine y la fotografía es ya una condición misma de la cultura contemporánea), sino porque la narración misma se enmarca en un espectro de duplicación que solo es posible pensarlo dentro de su cualidad de registro material capaz de producir la noción misma de recuerdo o recuperación del pasado.

Este efecto de narración que regresa en el registro le permite a Quintero hacer una inversión interesante en cuanto al lugar de enunciación del narrador. El narrador no habla de sí en una sola dirección y un solo sentido (desde la interioridad) sino que el narrador es *hablado* por un discurso que en principio se asume como propio (del narrador), pero que finalmente es un discurso que “regresa” a él desde el espacio material del registro (la foto, la película, el sueño). Este regreso del discurso no es solo un reflejo de un momento o una acción del personaje en el discurso del recuerdo, como una foto que se toma en un momento específico y luego volvemos a verla en una actitud de nostalgia por el regreso a una experiencia perdida; el regreso, en sí mismo, es el discurso que permite ordenar la historia, por lo tanto, se convierte en la imagen concreta y definitiva del personaje. Esa duplicación es, desde que se produce, el discurso único de la narración. El origen es siempre un vacío que se sugiere. De allí que la narración en las obras de Quintero, sobre todo en las novelas más recientes, se complejiza en un espacio textual que se va desdoblado en “capas” o “niveles” narrativos que contienen diferentes recuerdos y registros. Como bien apunta Nilda Bruzual en su investigación *Poética de la transgresión en la narrativa de Ednodio Quintero*:

El espacio textual se construye por el entrecruzamiento de ideas, imágenes, pensamientos derivados del recuerdo de lecturas, vivencias, experiencias propias y ajenas unidas a lo ficcional, lo engañoso, lo fantástico y lo onírico en relaciones eventuales, aleatorias, y contrapuestas donde la anécdota avanza, se atrasa, se detiene, se atropella, se dispersa. (1994: 52).

En efecto, las novelas de Quintero, al no construir una narración de eventos sino una puesta en escena de recuerdos que “regresan” al narrador, no se anclan en un solo recurso narrativo, es decir, en ellas la trama se desarrolla en una mayor libertad discursiva debido a que la voz del narrador se alimenta de los discursos de los registros materiales de sus recuerdos y no como un discurso unificado de la voz del narrador que da cuenta de la experiencia. Así, la narrativa de Quintero se enriquece en una serie de recursos narrativos como la asociación libre, el montaje cinematográfico, los *collages* narrativos, el discurso directo y el discurso indirecto (Bruzual, 1994).

El término “escenario” para caracterizar la narrativa de Quintero debe entenderse efectivamente como un espacio de escenificación en el

que se ponen en juego diferentes referentes que funcionan en la narración como dobles del personaje principal. *Mariana y los comanches* (2004) es la novela en la que Ednodio Quintero lleva al límite la idea de la duplicación porque toda ella es un juego de referencias a sí misma. Por ejemplo, cuando Edmundo rememora el momento y las circunstancias en las que conoció a Mariana, adquiere importancia la referencia a una obra de teatro en la que ella estaba trabajando como actriz. Esto es importante no solo por el hecho de haberse enamorado de Mariana en el contexto de una puesta en escena, de una representación, sino por la obra misma a la que se hace referencia: *Marat/Sade* de Peter Weiss. La obra de Weiss muestra el montaje de una obra de teatro dirigida por el Marqués de Sade en el asilo en el que está recluido, es decir, *Marat/Sade* es una obra de teatro sobre una obra de teatro. Y más allá de leer estas referencias como un juego de espejos en el que la estructura misma de *Mariana y los comanches* está explicitada en la mención a la obra de Peter Weiss, es importante leerlas como superficies de escritura que aparecen y se proyectan en el lugar del fallido discurso de la memoria del escritor. Muestran, suplen, cuentan y ordenan aquello que no puede recuperar el escritor de su pasado. Por esa razón, desde el primer párrafo, el escritor se siente atrapado por las palabras del manuscrito.

Quizás en ninguna otra novela de Ednodio Quintero como en *Mariana y los comanches* se coloca en discurso la función del registro como efecto de duplicación. Además, en ella Quintero despoja del sujeto toda posibilidad de producir el relato como un discurso del recuerdo (puesto que el personaje principal se encuentra en un olvido absoluto de su pasado) sino que el material registrado (el manuscrito) funciona como un retrato, como una foto sobre la cual intentamos construir un relato. En este sentido, la duplicación no se da en el recuerdo subjetivo sino en el registro. Quintero muestra así las dos caras del registro, la de la producción y la de la recepción. En la novela hay un discurso "desde" el registro (que proviene de él) y un discurso "a partir" del registro (que construye el receptor). En un fragmento de la novela (en una parte que corresponde al manuscrito, es decir, al texto dentro de la novela) leemos el dilema en que se ve envuelto Edmundo como productor de discurso:

Más que ocioso, sería casi imposible dar cuenta del itinerario mental que hube de recorrer en la búsqueda frenética de una chispa de

luz que despejara las tinieblas que se cernían sobre mi presente desconsolador. Si me detuviera en algunas de las escenas que mi cerebro convocaba, necesitaría emplear miles de páginas para su cabal descripción. Y presiento que un relato así de exhaustivo resultaría inútil y aberrante, pues eso que los boyeros o matarifes llaman memoria, y que me atrevería a definir como el zumo acuoso de la conciencia, es, a todas luces, inabarcable. (Quintero, 2004: 187).

Un poco más adelante, cuando ya nos hemos salido del manuscrito y volvemos al presente del escritor, podemos leer:

Con una mirada que oscila entre el terror y la incredulidad, el escritor se ha quedado contemplando la última página. Pareciera como si en el lugar de una serie de frases nerviosas, enhebradas con aparente facilidad, tal vez motivadas por la prisa del final, aquella página postrera, convertida en espejo terco e inquisidor, le devolviera un rostro suyo extraído de la basura del olvido. Hubiera preferido que ese condenado manuscrito permaneciera sepultado en el fondo de cualquier gaveta, antes que su contenido, como un chorro de ácido corrosivo, le saltara a la cara. (Quintero, 2004: 209).

Este es, efectivamente, el escenario (y los tras bastidores) de la función del registro en el juego de olvido y recuerdo. Así, la novela pone en un escenario de representación la construcción de un discurso histórico. Dentro del contexto de la ficción que constituye *Mariana y los comanches* como texto, hay una reflexión sobre el recuerdo y el trabajo de la memoria como la construcción de un discurso histórico, en el sentido de un discurso que pretende un efecto de realidad por el hecho de apoyarse en archivos documentales.

3. ... EN EL QUE NO SE DUPLICA NADA

Roland Barthes, en "El discurso de la historia" (1987), establece que la función de la narración en el discurso histórico no es la de representar o imitar algo que ya existe previamente, sino la de construir un "efecto de verdad":

A partir del momento en que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable, pero lo observable (...) no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado. Se llega así a esa paradoja que regula toda la pertinencia del discurso histórico (en comparación con otros tipos de discurso): el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de discurso), y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más que la "copia" pura y simple de otra existencia situada en un campo extraestructural, la "realidad". (Barthes, 1987: 174).

Es en este sentido que queremos entender el trabajo que realiza Ednodio Quintero en su tratamiento tanto del registro fotográfico como en el registro textual. En principio, el protagonista construye el discurso del recuerdo como duplicación de sus experiencias y de los "hechos" del pasado, pero a medida que la escritura va tomando conciencia de su propia práctica productora de imágenes y discurso, el relato se convierte en un cuestionamiento de su relación con el pasado y se descubre (a sí mismo) como lo que es (y nunca ha dejado de ser): una práctica de escritura, una ficción. La construcción de un escenario de duplicación que, finalmente, pierde su carácter de duplicado y se revela a sí mismo como un discurso que origina, en sí mismo, la ficción del recuerdo y la memoria. Dicho de otro modo, el discurso del recuerdo es un efecto de duplicación que se descubre (en las novelas de Quintero) como discurso original.

La conciencia que tiene Ednodio Quintero de la calidad de "espectáculo" en la puesta en escena del registro material le permite construir personajes profundos que se desdoblán en la escritura no solo cuando efectivamente escriben, es decir, cuando la novela se construye como un texto escrito por el personaje principal, sino cuando el desdoblamiento ocurre como textualidad implícita, tanto que el personaje es consciente de su propio relato. Tal es el caso del personaje principal en la novela corta "El corazón ajeno", quien habla y se habla a sí mismo como personaje desdoblado. Durante un vuelo hacia Caracas, el protagonista desata un soliloquio que va atando situaciones presentes con recuerdos de juventud. En un momento determinado el relato mismo se hace presente dentro del soliloquio del personaje:

Hans se ha quedado dormido. Decididamente mi charla carece de interés para un chico como él... Su sueño, el que sea, es una prueba de mi fracaso como relator, pues un relato es algo más que una sucesión de frases azarosas, tal vez coherentes, referidas a un tema escogido de un menú más bien limitado. Un relato es una carrera contra el tiempo, donde cuenta, por encima de cualquiera artificio o malabarismo de salón, la velocidad... En un ejercicio de síntesis sería legítimo prescindir del prólogo, la trama y el desenlace. Reducir el relato a la pura acción. ¿Por qué no? Unos trazos leves teñidos —ojalá— de emoción. Un celaje sutil de roce del corazón. Ya basta pues, ¿hasta dónde pretende llegar? Aguarde, que aún no he terminado. Olvidemos los postulados y pasemos a un asunto de actualidad. ¿Quién se atrevería a negar que en este preciso instante —digamos, en entramado de esta página— estoy como Jonás en el vientre de la ballena, es decir, atado al asiento de un 747 que vuela sobre el Atlántico Norte rumbo a la América del Sur? (Quintero, 2010: 165-166).

En buena medida, la “conciencia” de relato, sea este explícitamente material o no, supone el movimiento de verse a sí mismo en un reflejo, en un espejo simbólico que permite, efectivamente, construir el pasado mediante el re-paso de ciertas impresiones de la experiencia. Este re-paso (como caminar dos veces por un mismo camino) no es realmente una duplicación de algo ya existente sino, como lo establece Arfuch (2002), el acto de construir la imagen en un discurso estructurado que tiene, desde su formación, la marca configuradora de las formas del discurso. Esta conciencia de relato es, quizás, el principal motivo por el cual las novelas y relatos de Quintero parten del material escrito, y cuando no es así se refieren a sí mismos como relatos, lo cual supone, como diría Derrida (2005), una escritura fundamental².

² La idea de “escritura fundamental” deriva de la relación entre habla como manifestación primaria del lenguaje y la escritura como su representación. Para Derrida esta dualidad encierra la posibilidad de que el habla, el lenguaje apoyado en lo fonético, responda realmente a una “escritura fundamental”, es decir, a un significante previo al habla, una escritura primordial que, desde su origen, es una inscripción, un registro de la palabra (Derrida, 2005: 11 y ss).

Y como material escrito, el propio narrador, en el juego de verse en el relato, de entender que es una particular duplicación que "produce" algo nuevo pretendiendo ser reproducción del pasado, cuestiona la certeza de la propia escritura. Cuestiona, en todo caso, que esa escritura del recuerdo sea fiable, que cumpla con el objetivo de dar cuenta del pasado. Lo que sucede en las novelas de Quintero es que la escritura misma se desborda de tal manera en su manera de producirse que, en un determinado momento, pierde sus límites, pierde su sentido y pierde también su certeza.

Esta pérdida de certeza de la práctica de escribir y recordar se relaciona con la sensación que tiene el protagonista de estar realizando una actividad que no guarda relación con ningún contenido real o cierto del pasado. Finalmente el protagonista parece darse cuenta de que la escritura es, toda ella, un proceso ficcional. *Confesiones de un perro muerto* (Quintero, 2006) es una novela que se construye como un diario escrito por el personaje principal en el que este intenta repasar los momentos más íntimos de su vida, especialmente su relación con Ligia, su esposa. Al comienzo de la novela, en la primera entrada del diario, el protagonista explicita la intención de escribir "para sí". Los apuntes de su diario no serán mostrados a nadie, sin embargo, el protagonista quiere "mantener en ellos un mínimo de coherencia" porque "[P]recisión y verosimilitud son atributos que admiro en cualquier tipo de narración" (Quintero, 2006: 11). Vemos que, a pesar de ser un texto que se produce en la espontaneidad del recuerdo, no es un texto que deba escribirse sin "coherencia", sin orden. Es decir, desde su concepción, el diario es un texto para ser comprendido, por lo tanto está escrito para "otros", para ser leído. Aunque se diga explícitamente que no se escribe para otros, la escritura misma implica la lectura; por lo tanto, la fuerza de la materialidad y del ordenamiento y la coherencia deben imponerse sobre la amplitud y la "incoherencia" de la experiencia. Ahora bien, mucho más adelante en la novela, una vez que el protagonista ha desarrollado en su diario toda la trama personal de su vida, llegamos a un momento de pérdida de sentido de la práctica de la escritura que coincide con un enfrentamiento de la imposibilidad de crear un texto que responda a una "realidad" (a la certeza de un recuerdo, a la verdad de un acontecimiento): "No sé por qué, pero siento que este diario no da para más. Entreveo, a través de una vaga neblina, la inutilidad de mis esfuerzos. Y, sin embargo, continúo escribiendo" (Quintero, 2006: 325). Hay una sensación imposible de denominar, de nombrar, tras la "vaga neblina" hay un destello débil de un acontecimiento.

El protagonista percibe, sin poder decirlo claramente, que la escritura ha sido una elaboración de sí misma. No hay en ese acto una verdadera sinceridad. En la trama, lo que aparece en este momento (y que había sido diferido desde el principio) es el hecho de que el protagonista había tenido un romance con Aurora, la prima de Ligia. Sin embargo, a pesar de que la idea del romance se entronca con la sensación de pérdida de sentido del diario mismo (porque el protagonista sabe y siente que no ha sido sincero), no deja de revelarse que es la escritura, el acto mismo de escribir como medio y forma de producir un contenido, lo que realmente hace y construye el recuerdo como imagen, y no la adecuación entre un hecho y una narración. Es decir, la narración no da cuenta de un hecho, no puede hablar con certeza de un recuerdo; la imagen del recuerdo es una forma. El recuerdo es una imagen que se presenta como una duplicación pero que, realmente, debe asumirse como un falso doble; él es solo lo que se presenta en la imagen y no es una referencia a algo que existe fuera de ella. La aparente *imagen refleja* termina siendo una metáfora que se disuelve en su sentido directo:

Lo que sucedió de verdad aquella tarde de abril no podría ser narrado, cualquier aproximación al hecho real sería una falsedad. Pero a mí no me importa lo que sucedió o dejó de suceder, lo único que cuenta para mí es la forma del recuerdo. Y en él, en el recuerdo, veo a Aurora despojándose del impermeable salpicado por la lluvia, la veo avanzando armada de una sonrisa encantadora, diente de leche destellando fríos como rocas entre el oleaje espumoso de un acantilado, la veo avanzar en mi dirección. Aunque el tiempo, ese verdugo, continúe aullando y agitando su cola de perro rencoroso por los confines del espacio, yo me burlaré de él al evocar, en cualquier momento o lugar, la imagen esplendorosa de Aurora mientras avanzaba, como un cometa pleno de zafiros, amatistas y luces de bengala, hacia mí. (Quintero, 2006: 331).

La imagen del recuerdo adquiere, ella misma, la cualidad de verdad. La expresión formal, lo que realmente le importa al protagonista (“la forma del recuerdo”), se imprime en la dimensión narrativa de la descripción (“como un cometa pleno de zafiros, amatistas y luces de bengala”) de manera que sea la impresión de la imagen lo que conforma su recuerdo y no la certeza de un evento (“no me importa lo que sucedió o dejó de suceder”). De

esta manera, la forma del recuerdo no es solamente una herramienta para expresar un hecho, es en sí misma la sustancia del recuerdo. La imagen de la mujer solo puede ser nombrada de esa y solo de esa manera. Esta manera de plantear la formación del recuerdo supone un deslinde con cualquier intención de certeza o verdad en el discurso de la memoria. Más aún, supone un deslinde incluso con la idea misma de la voz que recuerda como prueba testimonial de la verdad. Ednodio Quintero coloca el testimonio en un territorio incierto. Plantea la actividad de producción de memoria como un registro pero luego lo desplaza hacia la ficción y lo incierto. Por ello, la escritura no es herramienta para la expresión de un contenido verdadero que ya está allí en el personaje; la escritura es la producción incierta, pero material (en la materialidad de un diario, por ejemplo), de una ficción que hace las veces de recuerdo.

En *El rey de las ratas* (1994), una novela que ha sido un poco olvidada por la crítica, quizás por estar escrita en clave de fábula, Quintero refleja muy bien el desplazamiento que mencionábamos más arriba. La novela se construye dentro de los límites de un diario personal, un diario escrito por un Rey Rata que, en sus años de prisión, decide recordar (y fijar en papel) sus años como monarca de las ratas. Este diario del Rey Rata se presenta desde el principio con la certeza del recuerdo vivido; la novela es un testimonio del Rey. Sin embargo, en las últimas líneas, el Rey Rata ataca su propio manuscrito, colocando la escritura en terreno inestable; y este diario que leemos termina siendo solamente un atisbo de una posibilidad de la existencia:

... y por si fuera poco he encontrado en la redacción de estos escritos una diversión. Sin atribuirles ninguna trascendencia —que no la tienen, aunque me lo propusiera—, me sirven para librarme de algunos recuerdos ingratos. Que al registrarlos en el papel se convierten en polvo inerte, fósiles desenterrados del fondo de un lago, un cementerio de signos carentes de significación. Si alguien llegara a leerlos, no hallará en ellos el más leve rastro de verdad, ni un solo latido vital. Acaso, una reverberación. (Quintero, 1994: versión digital).

No hay latido vital en el testimonio, no hay el más leve rastro de verdad. Solo un destello, "una reverberación". La construcción del recuerdo se alimenta

más de la actividad misma de la escritura como proceso ficcional que como “suplemento”³ que debe dar cuenta de una verdad existente.

La riqueza de la literatura de Ednodio Quintero se encuentra, quizás, en el hecho de que, más allá de eventos y personajes, es la escritura la que establece una marca de identidad consigo misma. Es decir, es en el plano textual, en la producción de significantes, donde ocurren los destellos o reverberaciones de la trama. Una trama, y unos personajes, que a veces se esconde, se repite, se desorienta o se silencia en función de un discurso que, en determinados momentos, puede perfectamente desconectarse de “la realidad” de la historia para reflexionar sobre sí mismo, sobre su “hacerse” como historia y narrativa. En la obra de Quintero la palabra se hace presente en toda su materialidad, en su acción de hacer y construir un mecanismo que solo funciona en el texto y como texto. De allí que Quintero resalte en su obra elementos que, como lo indica Carlos Sandoval en el prólogo a *Los mejores relatos. Visiones de Kachgar* (2006), se enmarquen dentro de lo fantástico. Entre ellos, el más característico, quizás, sea lo onírico, “el sueño como posibilidad interpretativa y como parte de la técnica cuentística” (2006: 9). En este sentido, Verónica Jaffé, en su libro *El relato imposible* (1991), destaca precisamente la cualidad que tienen los cuentos de Quintero de construir “la imaginación ficcional como juego intencionado con las expectativas culturales del lector” (1991: 177). Ednodio Quintero se permite el ejercicio de *deslocamiento* del lector a partir, precisamente, de un relato que se hace auterreflexivo, toma conciencia de sí y “juega” no solo con las expectativas culturales del lector (en el sentido en que lo usa Jaffé, como expectativas de normas sociales) sino con las estéticas, es decir, en lo que el lector espera de una narrativa.

La lectura que hemos intentado de algunas novelas de Ednodio Quintero apunta a establecer el carácter reflexivo de su propuesta. Una literatura que,

³ El concepto de “suplemento” es desarrollado ampliamente por Derrida (2005). Desde un visión de la escritura como “representación” del habla, la función de ponerse en lugar de habla y a la vez añadir una materialidad a la voz es lo que Derrida llamará el suplemento: “El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud (...) Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar” (p. 185). Es necesario recalcar que esta perspectiva (la del suplemento) es la que Derrida quiere desconstruir; recordemos que para él la escritura es la manifestación fundamental del lenguaje, es decir, no es un “peligroso añadido” sino su propia condición de existencia.

en algunos casos, prescinde de la camisa de fuerza del desarrollo narrativo centrado en una trama como sucesión de eventos y deja fluir la fuerza de la escritura como práctica autoconsciente es una literatura que se vuelve medio de sí misma, se refleja a sí misma para lograr el efecto de desplazamiento que desemboca en un cuestionamiento de una supuesta certeza del discurso de la memoria. En las propias novelas de Quintero, el personaje, que recuerda y escribe sus recuerdos, que activa la memoria y escribe un diario, deja fluir de tal modo la escritura que ella misma se cuestiona su carácter de verdad y se permite un ejercicio de reflexión. Es un ejercicio literario, ficcional, es cierto, pero no deja de ser un ejercicio cuestionador del propio discurso de la memoria en términos más generales.

REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bruzual, N. (1994). *Poética de la transgresión en la narrativa de Ednodio Quintero* (Tesis de Maestría no publicada). Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela.
- Derrida, J. (2005). *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Jaffé, V. (1991). *El relato imposible*. Caracas: Monte Ávila.
- Pacheco, C. (2009). Ednodio Quintero: Del microcuento a la novela en miniatura. *Letras*, 51 (78), 183-217.
- Quintero, E. (1978). *El agresor cotidiano*. Caracas: Fundarte.
- Quintero, E. (1991). *La bailarina de Kachgar*. Mérida: Solar.

- Quintero, E. (1994). *El rey de las ratas*. Caracas: Planeta (versión digital en sololiteratura.com/quin/quinelreydelasratas.html).
- Quintero, E. (1995). *El cielo de Ixtab*. Caracas: Planeta.
- Quintero, E. (2000). *El corazón ajeno*. Caracas: Grijalbo.
- Quintero, E. (2004). *Mariana y los comanches*. Barcelona: Candaya.
- Quintero, E. (2006). *Confesiones de un perro muerto*. Caracas: Mondadori.
- Quintero, E. (2010). *El arquero dormido. Cinco novelas en miniatura*. Caracas: Alfaguara.
- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval, C. (2006). Arte de orfebrería (prólogo). En E. Quintero, *Los mejores relatos. Visiones de Kachgar*. Caracas: Bid & co.
- Saraceni, G. (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

HUMBERTO JESÚS MEDINA MEZA

Es sociólogo por la Universidad Católica Andrés Bello y Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar. Actualmente es profesor de Literatura en la Universidad Simón Bolívar y miembro del Grupo de Investigación sobre Violencia Política de esta universidad. Ha trabajado la relación entre la literatura desde la perspectiva de la teoría de medios, específicamente la forma en que el relato literario se alimenta del discurso de los medios audiovisuales —el cine y la fotografía— en autores como Alberto Fuguet y Ednodio Quintero.