



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 50, Enero-Junio, 2005: 50-72

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

La ficción como discurso histórico indirecto: Tres novelas de Eduardo Liendo

Luis Barrera Linares

Universidad Simón Bolívar

lbarrera@cantv.net ~ barreralinares@cantv.net

Resumen

Desde una orientación metodológica basada en los aportes de la lingüística del discurso para estudiar la literatura en su contexto psicológico e histórico, se analiza en este artículo el modo como el texto narrativo de ficción puede contribuir de manera indirecta en la creación de la realidad histórica, hecho que por lo general ha sido planteado a la inversa (la historia al servicio de la ficción). En este caso particular analizamos el contenido de tres novelas del venezolano Eduardo Liendo (Caracas, 1941). Se trabaja sobre la hipótesis de que, a diferencia de las llamadas narrativa histórica e intrahistórica, algunos hechos de la ficción pueden convertirse en característicos de la realidad histórica no registrada (o registrada de manera distinta) por los historiadores y críticos. Así, a través de la vocería discursiva de un escritor y de su recreación de algunos hechos, la narrativa contribuye a llenar espacios vacíos que con el paso del tiempo pueden pasar a formar parte de la historia oficial.

Palabras clave: Discurso, narrativa, ficción, historia, Liendo.

Recibido: 14-02-05 • Aceptado: 21-02-05

Fiction as Indirect Historical Discourse: Three Nivels by Eduardo Liendo

Abstract

From a methodological perspective based on the linguistics of discourse, and in order to study literature in its psychological and historical context, in this article we analyze the manner in which the fictional narrative text can contribute indirectly in the creation of historical reality, a phenomenon which is usually prosed inversely (where history supports fiction). In this case in particular we analyze the content of three Venezuelan novels by the venezuelan Eduardo Liendo (Caracas, 1941). The paper is based on the hypothesis which, contrary to the so-called historical and intra-historical novel, proposes that some aspects of fiction can become characteristics of historical reality, which are not registered (or are registered in a non-historical manner) by historians and critics. In this manner through the discursive voice of a writer and his recreation of certain happenings, the narrative fills certain empty spaces that as time passes, form part of the official history.

Key words: Discourse, narrative, fiction, history, Liendo.

Introducción: investigación lingüística de la literatura

Por razones de tiempo y espacio, resulta difícil extendernos aquí acerca de los motivos por los cuales el análisis lingüístico y la investigación literaria latinoamericana casi llegaron a convertirse en dos disciplinas, antes que complementarias, confrontadas y despreciadas mutuamente por los investigadores de ambos sectores.

Causas históricas relacionadas con la insurgencia doctrinaria, pri-

mero del estructuralismo y, luego, del generativismo, llevaron a lingüistas y críticos literarios a formar grupos excluyentes y a despreciarse y, lo más importante, desprestigiarse académicamente de manera mutua (Barrera, 2000). La formalidad y abstracción que se fue apoderando de la lingüística, el acercamiento de esta ciencia a los métodos y procedimientos de las llamadas “ciencias duras” (con la focalización principalmente puesta en las llamadas ciencias experimentales y las “naturales”, pero mucho más específica-

mente en la física, la matemática y la biología), fueron vistas por los analistas literarios como una postura que amenazaba la supuesta libertad metodológica propia de quien se adentra en el estudio de la creación literaria. En tanto los lingüistas, empeñados en la supuesta coraza de una disciplina científica (formal, rigurosa, abstraccionista, cuantificadora) exigían más rigor y menos especulación, los investigadores literarios se negaban a sumergirse en un amasijo de dilemas gramaticales, segmentación, números, porcentajes, explicaciones estadísticas, diagramas, sintagmas, relaciones de oposición y semejanza.

No vamos a entrar en las razones profundas de esa confrontación, que de hecho son de varias categorías. Sólo debemos señalar que el fenómeno se relacionó con la búsqueda y defensa de hegemonías (por parte de corrientes europeas o estadounidenses) y con la imposición de algunas modas investigativas implantadas en la academia universitaria latinoamericana: primero por la integración de ambas disciplinas que propició, por ejemplo, la Escuela de Filología Española (sin olvidar los antecedentes del idealismo alemán, el temprano estructuralismo francés y la estilística italiana, cfr. Pagnini, 1992) y, después, por la separación radical, promovida fundamentalmente desde el ámbito estadounidense. Las con-

secuencias fueron obvias hasta hace pocos años: una separación extremista y maniquea, casi enfermiza, a partir de la cual, los lingüistas dudaban de la seriedad de los investigadores literarios, en tanto estos últimos, se mostraban indiferentes ante el formulismo y las presuntas abstracciones de aquéllos.

Lo que aquí nos interesa como aspecto introductorio es argumentar que, aunque históricamente las diferencias y discrepancias entre la investigación literaria y la investigación lingüística siguen existiendo, el auge de la lingüística del discurso ha permitido abrir una ventana que facilitó otra vez la incorporación de los formatos literarios al amplio universo de los hechos del lenguaje, sin hacer discriminaciones peyorativas ni separaciones sospechosas.

La posibilidad que ofrece el análisis del discurso es muy amplia. Y, aunque históricamente no es tampoco una novedad, fue soslayada —por lo menos hasta la década de los ochenta del siglo pasado— por la imposición de ciertas corrientes de la lingüística, cuya hegemonía temporal dejó de lado por mucho tiempo las propuestas originales de la hermenéutica y de la estética de la recepción, para citar dos casos, y obvió además la importancia de los planteamientos de autores particulares como Mijail Bajtin (1982) y Yuri Lotman (1988).

Desde esa perspectiva que intenta aprovecharse de las ventajas de la lingüística contemporánea para el abordaje de los textos literarios, deseamos acercarnos en este artículo al modo como el discurso narrativo literario puede contribuir indirectamente con la construcción de hechos históricos que, de ser originalmente ficcionales, pueden llegar a ser percibidos como parte de la realidad histórica no registrada (o al menos registrada de un modo distinto) por los historiadores y los críticos. Luego de postular la base teórica referente a la literatura como discurso de representación de un colectivo, pasaremos a ejemplificar con el contenido de algunas novelas del escritor venezolano Eduardo Liendo (Caracas, 1941). Valga esta breve introducción al tópico como el inicio de una propuesta a ser desarrollada luego de manera mucho más amplia y a partir de un corpus más comprensivo.

La literatura como discurso colectivo

Más allá de la ficción que la caracteriza, la literatura no se desprende (únicamente) de la ideología y cosmovisión de su autor concreto. Por el contrario, ratifica sus modos de pensamiento ante los otros escritores o ante los lectores, pero, sin que esto implique que dichas con-

cepciones no estén sujetas al cambio constante a que está sometido cualquier hecho de lengua y, en consecuencia, cualquier hecho social. No obstante, lejos de constituir posturas individuales, esos modos de pensamiento obedecen por lo general a maneras colectivas de percibir y construir la realidad a través del lenguaje. El escritor no es por lo tanto un hablante cualquiera que manifiesta su manera particular de conformar el universo a través de los textos que produce. Más que eso, es un vocero autorizado socialmente para actuar como (re)productor de imaginarios colectivos y esos imaginarios se materializan en los textos literarios que pone a disposición de los lectores (Barrera, 2003). De esa manera, sin que ése sea necesaria o intencionalmente su propósito principal, por la vía de la ficción, ofrece también modos de organizar la realidad histórica. Y también sin haberlo buscado explícitamente, puede contribuir en la re-construcción de hechos no registrados (o al menos registrados de otra manera) por lo que se conoce como la “historia oficial”.

Como indica Norman Fairclough (1995: 209), hay una evidente razón metodológica para justificar el análisis intertextual del discurso, y -decimos nosotros- eso no excluye para nada al discurso literario. Si los textos constituyen “barómetros” de los procesos socio-históricos, de su

dinámica y de su diversidad, el análisis de los mismos puede proveernos de algunos indicadores de los cambios que operan en la sociedad. Dichos procesos implican en el transcurso del acontecer cotidiano una integración de ideologías, de identidades sociales, de campos de conocimientos. Resulta entonces muy natural que esta situación se refleje en la “textura” de una época, de un grupo, de un área. Como formato lingüístico, la literatura se nutre entonces de lo más íntimo y tipificador del acontecer social. Y, por muy cotidiano que nos parezca mientras lo vivimos, ese acontecer social reflejado en los textos puede llegar a ser importante para la (re)construcción posterior de hechos de la historia, no necesariamente registrados del mismo modo (si lo estuvieran) en los manuales, en las monografías o textos panorámicos e incluso en los registros oficiales. Y no aludimos sólo a la literatura que se acerca a lo testimonial, a lo autobiográfico o a lo periodístico. Esta situación se patentiza también en lo que puede ubicarse como la narrativa que contiene hechos de la historia sin que se trate explícitamente de lo que se conoce como “novelas históricas” o “novelas intrahistóricas”. Para evitar ingresar en una polémica que a nuestro juicio ha sido suficientemente discutida (Márquez Rodríguez, 1991; Da Cunha-Giabbai,

1994; Rivas, 2000), debemos aclarar que nos referimos aquí a cualquier obra literaria que, sin ser de corte histórico o testimonial explícito, reproduzca hechos de la vida cotidiana y rutinaria de una comunidad cualquiera y que hayan tenido alguna repercusión en el devenir histórico de la sociedad en que ocurrieron. Es decir, obras que reflejen en segundo plano asuntos de la historia política, social, económica o de otra naturaleza.

La premisa de la literatura como discurso colectivo vale también para cualquier orientación y género por cuanto, independientemente de escuelas o tendencias estéticas, la literatura es producida por personas concretas que a su vez participan de grupos sociales marcados por determinadas escalas de valores y por inclinaciones ideológicas específicas. Por ejemplo, el mundo propio de las novelas de Salvador Garmendia o de las de Oswaldo Trejo (para referir dos extremos estéticos e ideológicos muy distantes y distintos en la novelística venezolana contemporánea) no es un universo aislado, incontaminado de realidad, creado independientemente de lo que haya sido el componente cognoscitivo de sus autores. En ambos casos, desde su particular configuración lingüística (la de Garmendia muchísimo más lineal y denotativa que la de Trejo, de corte bastante experimental), los textos

de estos escritores (como los de cualquier otro) muestran los cambios propios de una sociedad específica en movimiento, recrean juicios y prejuicios, acuden a valoraciones implícitas de los grupos sociales a los cuales sus autores estuvieron vinculados de alguna manera. Así que la literatura no es tan libre, tan independiente ni tan ingenua como pueda llegar a pensarse. Y si bien, su objetivo inicial es proponer espacios de ficción, con fundamento principalmente estético, no significa ello que no debamos aprovechar su valor documental de haber sido elaborada bajo la observación de miradas usualmente muy incisivas ante la percepción de la cotidianidad. Sencillamente se trata de discurso elaborado con material lingüístico. Y todo discurso propone una re-formulación de la realidad que le ha servido como referente.

Y no queremos decir con ello que los textos transmitan la ideología política propia de cada autor o del grupo social al que pertenece. Eso es obvio y es un postulado que alimentó suficientemente al análisis de orientación marxista. Se trata de verificar el mundo de creencias, mitos, convicciones, opiniones, y valoraciones subyacentes a un texto literario, a veces incluso por encima de la voluntad y el propósito pedagógico, moralista o estético de su autor. Aparte de la televisión, del cine, de

la pintura, del teatro y ahora de los juegos de video y de algunas páginas de la Internet -que al fin y al cabo en ciertos casos pueden ser vistos como modos de hacer creación literaria (o estética) desde diferentes formatos- la literatura en general aboga por la preservación del sistema particular del universo que su contenido formula. Puede proponer, por ejemplo, la perpetuidad o necesidad de transformar ciertas relaciones sociales, políticas y económicas, implícitas en los textos. Quiere decir que es un formato que desde el punto de vista discursivo cumple las mismas funciones de otros. Sólo que su forma es distinta. Y, por lo tanto, marca distancia a partir de unos rasgos pragmáticos y comunicativos muy particulares. De allí que Van Dijk (1980) la haya catalogado como parte de un “acto de habla ritual”. Pero igualmente, como todos los rituales, su contribución a la conformación de imaginarios es mucho más importante de lo que usualmente se asume. Como se diría dentro de esa corriente que se denomina el “paradigma de la complejidad” (Morín, 2001; Ciurana, 1997), la literatura como hecho de lenguaje es producto y productora de imaginarios; puede motivar y configurar pero también ser motivada y configurada por la historia; estimulada por su propia ecología. Si bien es cierto que, como señala Lázaro Ca-

rreter (1980), la literatura no se elabora con el propósito de cambiar nada, razón por la cual su objetivo principal no tiene por qué ser “pedagógico”, tampoco debemos dejar de lado que su puesta en circulación puede contribuir de manera indirecta con la construcción de realidades específicas. Y si bien eso puede ser imputable a cualquier género, se afianza mucho más en los de carácter narrativo, como el cuento y la novela.

La realidad histórica como espejo de la ficción narrativa

Se precisa insistir en que no de-seamos discutir el problema atinente a la definición de la narrativa histórica (donde, por cierto, deben incluirse cuento y novela y no sólo a esta última como hace la mayoría de los autores). Lo que sí nos interesa es retomar el tema de cómo la narrativa literaria en general puede convertirse en una amplia cantera de datos que (planteados inicialmente a partir de la creación, como parte del conocimiento previo del escritor) sirven para llenar ciertos espacios vacíos que pueden no haber interesado a los historiadores. Recordemos, por ejemplo, el milagro de la “construcción” de la guerra de Troya que parece haberse logrado a partir de las obras de Homero. De no haber existido ese narrador (indivi-

dual o colectivo) que fue Homero, no tendríamos una visión cercana de ese acontecimiento, o al menos la tendríamos de otro modo. Ya no importa si la guerra de Troya aconteció exactamente como la narra Homero. Lo interesante es que, haya ocurrido o no, ya nadie duda de su existencia y que cualquier (re)interpretación que quiera hacerse al respecto no podrá obviar las referencias del aeda griego.

Incluso en casos en que la historia haya registrado los acontecimientos, la literatura se encargará de ofrecer la posibilidad de otras “miradas” (no necesariamente intencionales) que permitan formular el mismo hecho de otra manera. Pensemos, por ejemplo, en el proceso de desarrollo de la guerrilla urbana que a principios de los años sesenta se genera en Venezuela a partir del derrocamiento del último dictador venezolano del siglo XX (Marcos Pérez Jiménez, 1952-1958) y el advenimiento de la democracia. Más allá de las adecuadas, inadecuadas, prejuiciadas o interesadas interpretaciones que formalmente podamos tener hasta la fecha, muy posiblemente la narrativa (pero no forzosamente la llamada narrativa “histórica” o “testimonial”) y la poesía venezolanas que han asumido ese tema como referente indirecto, podrían ayudarnos como lectores a elaborar una configuración mental del asunto. Para

ejemplificar, citemos el caso particular de dos novelas venezolanas específicas que plantean lo relativo al movimiento de la renovación, generado a finales de la década del sesenta, siglo XX, en la Universidad Central de Venezuela (al parecer inspirado por el mayo francés, 1968). Hay una novela elaborada en torno a ese hecho, de corte marcadamente testimonial (*Sinfonía del sobreviviente*, Alberto Amengual, 1980). Cuenta los hechos con bastante detalle, incluso con nombres de algunos personajes (profesores) muy cercanos fonéticamente a los de algunos participantes directos, contrarios o afines a ese proceso. Hay otra que, sin que ese sea su tópico central, lo toca desde una óptica un poco más ficcional que “histórica” (*La flor escrita*, Carlos Noguera, 2003). Se sabe que ambos autores participaron de uno u otro modo en el movimiento de renovación, como integrantes de la Universidad Central de Venezuela. Sin embargo, hay divergencias entre ambas versiones de un mismo hecho histórico. Y aún siendo la primera más “testimonial” que la segunda, es muy posible que para el futuro prevalezca la versión de Noguera, por tratarse de un autor mucho más reconocido por el *establishment* que el primero. De modo que la historia de ese proceso a lo mejor queda reflejada de la manera como la cuenta *La flor escrita*,

(y no como se la relata en *Sinfonía del sobreviviente*, presuntamente más cercano a los hechos reales), sin que ése haya sido el propósito de Noguera, para quien el movimiento de renovación universitaria es aquí solo un contexto para desarrollar una relación amorosa de pareja entre el protagonista (Diego) y una de las activistas (Verónica).

Pero insistamos en que esto no es atinente nada más a los textos que intencionalmente usan la historia como telón de fondo. Y ello simplemente porque, cuando tiene la mira en la ficción, el ojo del novelista o el cuentista no busca explícitamente ofrecer su “testimonio” al respecto; no es rígidamente su voluntaria y específica visión como testigo o como conocedor indirecto del hecho. El escenario histórico en el que se mueven sus personajes puede ser una especie de escenografía (que reposa en lo que se llama su “memoria semántica”), a veces imperceptible si nos fijamos sólo en el relato, que puede incluso haberle pasado inadvertido a su objetivo estético. Es parte de su conocimiento previo, mas no necesariamente objetivo explícito de su escritura. Su interés en una historia particular de los personajes estaría por encima de su finalidad de hacer o recrear la historia oficial. Así, desde la ficción de sus relatos, desde la actuación de unos personajes que pueden tener referen-

tes de la realidad o no, el narrador pasa a convertirse (a veces sin saberlo) en un testigo de excepción para ofrecernos la configuración de un universo histórico que, originado desde la ficción, podría estar mucho más cercano a la realidad que aquellas versiones ofrecidas por historiadores de oficio o por los protagonistas. De allí que, más que una individualidad discursante, sea la suya una voz colectiva que se expresa a través de él. Pensemos, por ejemplo, en la novela de Eduardo Liendo que se titula *Los topos* (1975), de corte intencionalmente testimonial, según su propio autor, a fin de saldar una deuda con el movimiento guerrillero en el cual participó durante la década de los sesenta (siglo XX)¹.

La razón de esto pudiera estar en que la percepción del historiador (o del narrador que se asume explícitamente como testigo, partícipe o intérprete de algún evento) podría ofrecer una visión distinta de la del narrador que refleja hechos de su inconsciente. En este último caso,

como sujeto que produce textos literarios de ficción, el narrador deviene entonces en un historiador involuntario e indirecto, pero quizás más fidedigno al mostrar hechos que de alguna manera le fueron o le han sido contemporáneos y se plasmaron en su memoria semántica. Y más aún, puede adelantarse en la proyección de hechos que elabora como ficción histórica y acontecen más adelante como parte de la realidad (caso por ejemplo, de la novela *Diario del enano*, a la que aludiremos más adelante).

Dentro de ese marco general de referencia, pasamos entonces al caso particular de un escritor venezolano, cuyas novelas se negarían a la categorización clásica de “novelas históricas”²: Eduardo Liendo. Y sin embargo, en sus más recientes obras narrativas, la mayoría de los personajes transitan entre capítulo y capítulo a través de una serie de hechos del acontecer social y político contemporáneo. Haremos primero una breve presentación suya, como par-

1 Es el propio autor que ha marcado la distancia testimonial de su relato *Los topos* con el resto de su obra. Ante la pregunta periodística sobre la temática de su novela *El round del olvido* ha respondido lo siguiente: “Es distinta a lo que he acometido anteriormente. No tiene el sentido satírico y humorístico de narraciones anteriores, como *El Mago de la cara de vidrio* o *Mascarada*, no persigue un propósito testimonial como el presente en *Los topos* que, hasta cierto punto, es literatura carcelaria de los años 60. Carece de la brevedad de los cuentos del Cocodrilo rojo, tampoco es la nostalgia que se apoya en el cancionero popular, como se advierte en *Si yo fuera Pedro Infante*, ni exploraciones del doble literario, como las que desarrollé en *Los platos del diablo* o en *Diario del enano*.” (cfr. Moreno Uribe, 2003, subrayado añadido).

típico de la vida del país, para comentar luego el contenido de sus tres últimas novelas publicadas. El propósito principal es mostrar cómo, sin ser necesariamente novelas de objetivo explícitamente “histórico”, pueden constituirse en una fuente importante de datos a la hora en que decidamos construir desde los aportes de la ficción, la historia contemporánea de Venezuela.

El autor y su contexto

Eduardo Liendo Zurita es venezolano; nacido en Caracas el 12 de enero de 1941. Su propia trayectoria vital constituye el curioso periplo de un personaje atractivo para cualquier narrador. Militante y activista subversivo durante la década de los sesenta del siglo XX, no ha sido ajeno en ningún momento a la problemática socio-política del país. En los convulsos años de la guerra de guerrillas padeció el encarcelamiento (1962-1967), compartiendo sus estadías en el Cuartel San Carlos y la isla de Tacarigua, con un espacio que también había servido de presidio al Generalísimo Francisco de Miranda (el Fortín Colonial El Vigía, en La Guaira). Seis años después de su re-

greso al país (1970), se incorporaría como empleado de la Biblioteca Nacional de Venezuela (1976). Allí permanecería por un extenso período que culminó con su jubilación como Director de Extensión Cultural, en el año 2001.

Desde su reincorporación a la actividad cultural venezolana, la inquietud por las letras lo llevó además a relacionarse con diversos ámbitos literarios. Ha asistido como conferencista a variados foros internacionales en los que ha sido requerida su presencia como escritor que conoce, practica, disfruta y muestra un verdadero orgullo por la literatura venezolana. Entre 1976 y 1977 fue, por ejemplo, uno de los más notables integrantes de los talleres del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, desempeñándose años más tarde como coordinador del taller de narrativa (en dos ocasiones), función que también ha ejercido durante un largo período en la Escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB, desde 1990). Su actividad de finales de los años setenta lo llevó además a participar en el célebre taller *Calicanto*, agrupación dirigida por otra importante narradora y poeta vene-

- 2 Aquella en la cual la acción tiene lugar durante un período histórico específico, bien antes del tiempo de su escritura (a menudo una o dos generaciones antes, algunas veces varios siglos) y en la cual se intenta reflejar cuidadosamente las costumbres y la mentalidad de ese período (cfr. Baldick, 1990: 99).

zolana, Antonia Palacios (1904-2001), en la que compartió con otros importantes escritores. Participó además como profesor invitado (*visiting scholar*) de la Universidad de Colorado (Boulder, Estados Unidos, 1996). Y a todo ello ha sumado recientemente la labor docente en los cursos de Maestría en Literatura del Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL), donde dicta un seminario sobre literatura venezolana contemporánea.

De modo que nadie puede dudar de la actividad rutinaria de Liendo como partícipe muy activo en el panorama actual de la política, la cultura y la literatura nacional. En ese contexto, ha publicado un buen número de obras (entre novela y cuento), de las cuales apenas nos referiremos aquí a las tres últimas. Como ya adelantáramos, lo haremos sólo con el propósito de abrir la posibilidad de la propuesta principal que nos anima en este artículo: corroborar la relación ficción- historia que podemos deducir de ellas, sin que el autor las haya propuesto explícitamente como parte de esa categoría que se denomina “novela histórica”.

Tres novelas no históricas con historia

Si yo fuera Pedro Infante (1989). Esta narración confirma la incursión del autor en la novelística

latinoamericana de los años ochenta del siglo pasado, relacionada con los referentes de la música popular. Aborda las fantasías y sueños de una generación cuya trayectoria vital estuvo deliciosamente imbuida por los efectos del cine mexicano de los años cincuenta. Pedro Infante, artista mucho más que popular, de vida breve e intensa, caracterizada por rasgos evidentes de fantasía, emerge en la novela como excusa para dar cuenta de la existencia simple, rutinaria y aburrida de un oficinista mitómano: Perucho Contreras.

Un despliegue de canciones popularizadas por Infante y otros cantantes mexicanos, contextualizado por dos historias cruzadas y superpuestas, sirven de soporte narrativo, auxiliados por un atractivo planteamiento sobre la relación autor/narrador/personajes: Perucho Contreras asume de manera ineludible la pérdida de su identidad de funcionario ministerial de segunda categoría para ingresar imaginariamente en la trayectoria estelar de su artista preferido, Pedro Infante. Se desdobra así en un narrador de dos historias paralelas y, de manera a veces irónica, a veces humorística, a veces melancólica, relata una serie de acontecimientos en los que incluso refiere hechos históricos vinculados a la biografía del cantante y el acontecer venezolano reciente (años cincuenta y sesenta del siglo XX). Como una obsesión perfecta-

mente justificada para todo el que haya vivido la abrumadora influencia que ejercieran en Latinoamérica la canción y el cine mexicanos (al menos en ciertos sectores sociales), Contreras asume de tal manera su proceso de mimesis, su sueño, su transmutación en Perucho Infante, que llega a crear en el lector una adhesión hacia su propósito.

De manera que *Si yo fuera Pedro Infante* es una breve pero también contundente novela que ha permitido a varias generaciones de lectores evocar buena parte de los fantasmas amigables, fílmicos y musicales, que deleitaron alguna vez su infancia y adolescencia como fanáticos del cine azteca, tantas y tantas películas, tantas y tantas canciones, que con el tiempo pasaron a formar parte de nuestro patrimonio cultural, hasta el punto de que las sentimos nuestras. Perucho Contreras somos todos porque él, con nosotros, logra hacer realidad el paso imaginario de la insignificancia del personaje oficinista a la grandeza del ídolo. Así, la novela nos incorpora como parte de una historia que está por escribirse.

En suma, el discurso de *Si yo fuera Pedro Infante* nos permite inventar (construir a partir de lo que allí se dice) nuestra propia y todavía cercana historia colectiva como habitantes latinoamericanos. Sin hábersele propuesto el novelista, o por

lo menos sin que fuera ése su objetivo central, la “escenografía” por la que se desplaza el personaje principal (Perucho Contreras) remite, por ejemplo, a cierta cotidianidad caraqueña que muy bien pudiera ser la base de un conjunto de estampas históricas de la época en que se desarrolla el relato. Cito apenas un sencillo ejemplo que se explica por sí solo:

Sábados de retreta en la Plaza Bolívar. Los eternos convidados (literatos, periodistas, leguleyos) alquilan sillas de madera para compartir sin premura las mismas anécdotas y algún rumor. La banda de músicos anima la tertulia, ofreciendo un repertorio matizado que va de “Dama Antañona” a “La pelota de carey”, de “Conticinio” a “Las perlas de tu boca”. Es un sábado de marzo de 1955. Un muchacho flaco como un silbido observa las palomas jugueteando alrededor de la estatua ecuestre del Libertador. Su faz tiene una expresión melancólica, casi triste (*Si yo fuera Pedro Infante*, 1989:65).

Hay muchos otros pasajes de esta naturaleza. Y si hemos seleccionado éste es simplemente por la alusión a una fecha específica (1955) y con la finalidad de que se perciba la histórica (aunque muy cotidiana) estampa de costumbres que, desde la ficción, puede servirnos de referente en el momento de construir eventos particulares de la época: el hábito recurrente de los visitantes de la Pla-

za Bolívar, la presencia perenne de palomas en torno al estatua del Libertador, el desarrollo del evento dominical denominado “retreta”. Sin decir nada de la presencia de aquel chico flaco cuya figura se identifica unas líneas más adelante con la de un célebre compositor venezolano (Chelique Sarabia) y la creación de una de sus canciones más conocidas en el mundo: *Ansiedad*. Lo mismo podríamos decir del modo como aparece referida más adelante la llegada de la televisión (*El mago de la cara de vidrio*, como la denomina el narrador al dar título a su primera novela, de 1974) y el desarrollo de las competencias de la llamada *Lucha libre*. En fin, que el propósito primigenio de relatar la trayectoria ficcional y dicotómica de Perucho Contreras / Pedro Infante se llena de detalles que muy bien pudieran contribuir a re-construir la historia cotidiana de la Caracas de la época. Así, sin que se trate propiamente de una “novela histórica” en su acepción general, la ficción narrativa contribuye, por ejemplo, con los lectores que por cualquier razón no poseen ese conocimiento previo, a la formación de una realidad histórica específica. Y, en otros casos, el relato se convierte en la memoria o historia individual de cada lector. El contenido del texto pasa a “representarlo”, al mismo tiempo que re-

presenta a ese colectivo al que pertenece.

Diario del enano (1995). Aquí se cruzan el poder y las ambiciones desmedidas en el ejercicio de la política, vistos desde el ingreso a partir de la ficción, por parte de individuos que, por el azar de la farsa circense, devienen en poderosos hombres de mando, encabezados todos por un Mesías de ficción. Como suele ocurrir en buena parte de los textos del autor, se trata de personajes que se asumen, o se convierten, o se adentran en otros, para ingresar en escena como actores que representan un papel en el que terminan por asimilarse. Y en cuanto al contexto histórico venezolano, probablemente sea ésta la narración más crítica que haya publicado Liendo, quizás sólo superada luego por *El round del olvido* (2002). Abarca desde un paseo referencial por la historia política del país (en el que –como es común a Latinoamérica– cada cierto lapso surge algún iluminado hombre “fuerte”, presunto salvador que viene dispuesto a remediar todos los males generados por los errores del pasado) hasta el tratamiento ficcional de la lucha armada de los años sesenta del siglo XX y sus consecuencias posteriores.

En sus capítulos iniciales, la novela permite la visualización de un espacio de aventuras, en las cuales

un mismo personaje cambia de apellido en la misma medida en que va entrando en escenarios históricos diferentes. Y resalta en los capítulos de la segunda parte la presencia del personaje principal (José Niebla), escudado por una corte de adulantes, ayudantes y colaboradores que apoyan incondicionalmente y refuerzan su práctica gubernamental, todos salidos de la actividad teatral para desempeñarse en el mundo político. Algunos de ellos son: El enano Matatías (trucado por la ficción en Canciller), Renzo Pompilio (designado Jefe de la Policía), Demetrio Dumas (quien pasa de Dramaturgo a conspirador), Benito (de peluquero a “perfecto cabrón”), etcétera. Y en cuanto al ambiente literario, imposible obviar la mención a un curioso y particular personaje de nombre Marmerto Galardón, irónicamente apodado “el poetica” cuyas características hablan por sí solas: revolucionario arrepentido, romántico, ambicioso, experto en hilvanar discursos porque todos sus sueños se volvieron “paja” (“...un buen cagatina...que sabe decir cosas que empaflan como la miel de oro”, p. 82).

En general, en esta novela, pudiera hablarse de una metamorfosis sucesiva como base de la historia. Hay un personaje múltiple que, en un atractivo cruce ficcional, va cambiando de rol (asistente de circo, la-

zarillo, ratero, contrabandista, pintor...), de personalidad y de mentalidad, siempre con idéntico nombre pero con diferente apellido, hasta que en la etapa de “Julián Calamares” se ubica en un papel definitivo bajo el nombre de José Niebla:

Sólo yo puedo contar esta historia. Todas las otras versiones de mi memoria son apócrifas, fueron escritas por detractores que vomitan su hiel sobre mi sombra, o por alguno de mis sirvientes intelectuales. Sólo yo conozco la entraña de mi corazón. Mi maltratado corazón envejecido. Más que recuerdos, es mi piel la que expongo. La piel de un hombre fiero, demencial, mítico, glorioso, patético, luciferal (p.11).

Primero ha sido Julián Camacho (clérigo y pintor), luego, Julián Franco (empleado y figón de un lenocinio), más adelante Julián Palomino (artesano), Julián Corona (Coime de un salón de billar), Julián Fuchone (soldado realista) y, finalmente, Julián Calamares (aprendiz de carpintero, utilero y extra en un teatro), a quien el azar (la dificultad del actor principal Rolando Alcázar) pone en el camino de interpretar al personaje José Niebla, un tirano de ficción, yoísta, único, quien siendo el principal actante del drama teatral (intitulado *Fatalidad* y representado en un pueblo llamado Tacalma) se convertirá en el personaje más importante de la novela (*Diario del enano*). Así, el actor circunstancial

salta de la ficción representacional a una supuesta realidad en la que ejerce la política con mano de hierro, hasta el punto de condenar “a destierro perpetuo” a su propio personaje antecedente, Julián Calamares. Culmina además en un final de actuación dramática, acosado por una turba insurrecta, luego de un largo período al mando de sus súbditos, a quienes denomina sus “queridos imbeciles”: “Fue impulsado por un ansia de gloria y de eternidad, digna del elegido, del predestinado, de El Único, que una noche espléndida al finalizar el espectáculo... decidí no regresar nunca más tras bastidores.(...) Nunca más a la disolución del sueño” (p. 65).

De modo que el utilero, despreciado por los demás, convertido accidentalmente en actorcillo, es aclamado y aplaudido unánimemente como personaje, y convertido en tirano igualmente celebrado y, en el comienzo, adulado por todos.

Diario del enano es así una sucesión de máscaras para referirse al poder de un iluminado surgido de una representación teatral, sus peripecias y atrocidades políticas. Todo narrado desde las notas de un diario llevado por un enano que casi no se percibe dentro de la historia, pero está presente en cada página de la novela. Una narración sobre lo teatral del poder de la tiranía y sus perversiones carnavalescas. Un abrebo-

ca para lo que después será la siguiente obra de su autor. ¿Una anticipación que muy pudiera guardar indudables vínculos semánticos con situaciones propias de nuestra política local, de la historia del entresiglo XX-XXI? De ser así, la narración no sólo contribuye a aportar datos para un posible retrato de la historia política del país, los acontecimientos ya ocurridos (los de la guerrilla y la posterior desviación y perversión de la democracia venezolana, por ejemplo) sino que se constituye en augurio de acontecimientos por venir. El novelista, el creador, deviene así en artífice o cronista ficcional de hechos históricos que no han ocurrido para ese momento, pero que muy bien podrían representarlos por adelantado. De modo que, guardando ciertas diferencias, algunas de las escenas que se desarrollan en la novela publicada en 1995 parecen haberse vuelto cotidianas en la Venezuela que se inicia a partir de las elecciones de 1998, con el ascenso a la Presidencia de la República del teniente coronel Hugo Chávez Frías. En este sentido, es importante acotar que, como hecho relevante de lo que precedió a la escritura de la novela, y más allá de que a juicio del propio autor se trata de una novela inscrita en lo fantástico, precisó de una investigación previa “en torno al poder absoluto” (Liendo, 1997: 48). No obstante, la inserción de la histo-

ria del tiranuelo de ficción que se construye en *Diario del enano* (publicada en 1995) reaparecerá como parte de nuestra historia local más reciente, al ocurrir el hecho político conocido periodísticamente como el “Carmonazo” (11-12-13 de abril de 2002). Hay un preludeo que signará el desarrollo del hecho al que nos referimos: un conjunto de marchas y protestas organizadas desde mediados del año 2000 por las corrientes de oposición al gobierno de Chávez Frías, arremetidas en abril de 2002 hasta el punto de generar un fuerte enfrentamiento entre ciudadanos comunes adeptos y adversarios al gobierno, con la consecuencia de 18 muertos y una buena cantidad de heridos, el día 11 de ese mes y año. Ocurren dos situaciones históricas que parecieran tomadas de la ficción: por una parte, la supuesta renuncia (nunca confirmada), caída (el día 11), regreso y ascenso (el día 13) del propio presidente constitucional, Hugo Chávez (en un lapso de 48 horas) y, por la otra, el ascenso instantáneo, casi de caricatura, del empresario Pedro Carmona Estanga, quien no sólo se autodesignaría Presidente sustituto y se autojuramentaría como tal (levantando su mano derecha y jurando para sí, sin interlocutor que

le refrendase tal juramento), sino que además lanza un primer decreto en el que de un plumazo acaba con todo lo establecido (instituciones, poderes, leyes, decretos, etc.) y, -casi como José Niebla- en una escena de corte absolutamente teatral, declara el inicio de un nuevo gobierno que tuvo apenas unas horas de duración, pues al día siguiente estaba renunciando³. Pero no sólo en este hecho contribuye la ficción a construir la realidad histórica futura: ocurre también con algunas de las peripecias gubernamentales del mismo Presidente legítimo Hugo Chávez Frías. Por ejemplo, en el hecho como algunos de sus más cercanos adulantes emergen como de la nada cotidiana para convertirse en poderosos hombres de gobierno de la noche a la mañana. Y también en la tónica particular de los recurrentes y reiterados discursos con los que el Presidente “encadena” a todas las emisoras de radio y televisión del país cada vez que desea ser escuchado:

Yo prometí la felicidad dentro del orden para todos los **venezolanos**. Sabía bien que mi misión era la del poderoso padre protector que siempre han esperado. Debía alejarlos para siempre de los días de hastío que precedieron mi llegada. Yo

3 Tanto el acta que recoge este primer decreto como sus firmantes puede ser consultada en http://www.analitica.com/bitlibioteca/carmona_estanga/decreto1.asp.

comprendí que sus vidas eran vacías y rastreras, carentes de toda grandeza. Me siguieron sin titubear porque represento la audacia encumbrada, el resplandor después de la tormenta. A cambio de la felicidad prometida, sólo les exigí obediencia absoluta.

“Yo no soy yo, es un pueblo”. Digo estas palabras ante ustedes, señores asambleístas, señores diputados y diputadas, amigas y amigos todos, y ante mis compatriotas, con la seguridad de quien pronuncia un juramento, de quien selló y vuelve a sellar un compromiso sagrado.

Hoy los **tacalmenses** de buena voluntad saben que hay un presidente que lucha tenazmente por el pueblo...”.

Muy a propósito, hemos intercambiado los gentilicios, que originalmente pertenecen a discursos diferentes. El primer texto citado pertenece a la novela *Diario del enano* (1995: 67-68) y en lugar de “**venezolanos**” dice “**tacalmenses**”. El segundo, que dice “venezolanos” en lugar de “tacalmenses”, ha sido extraído de un discurso del Presidente Hugo Chávez Frías (a la Asamblea Nacional, 17 de enero de 2003⁴). La idea es verificar cómo el discurso ficticio del narrador (publicado en 1995) se acerca notoriamente a lo

que será el futuro discurso del Presidente (pronunciado en 2003). Y esto sencillamente porque ambos conservan los estereotipos lingüísticos propios del contexto real en que son posibles.

Y no es que la novela de Liendo haya previsto esto. Sólo que, como agudo observador de la realidad, el novelista es capaz de adelantar ficcionalmente acontecimientos que guardan asombroso parecido con los que ocurrirán después. Es la mirada observadora y evaluativa del escritor la que permite estas asimilaciones discursivas tan particulares. No se trata, por supuesto, de un paralelismo uno a uno, sino de la facultad de generar a partir del conocimiento de la realidad precedente, algunas aproximaciones a lo que pudiera venir. En esos casos, la percepción aguda del narrador y su preconcepción de los hechos corren por delante de ciertos acontecimientos que posteriormente formarán parte de la historia.

El round el olvido (2002). Se trata del proyecto más ambicioso del autor, por su carácter de texto novelesco que implica la cobertura de un amplio lapso de la historia venezolana y latinoamericana: casi toda la segunda mitad del siglo XX.

4 Puede ser consultado completo en http://www.venezuela-oas.org/Presidente_Hugo_ChavezFrias.htm

En ella se relatan principalmente las trayectorias vitales de tres personajes, desde la niñez hasta la adultez: Teo Camacho, boxeador; Olivier, guerrillero, poeta y músico; y Noelia, periodista y novelista, personaje este último que asume la narración de todo el texto, a partir de la evocación de las tres historias. La novela se inicia como lo que fuera la posibilidad de un reportaje periodístico, redactado por Noelia, desde su memoria de los hechos, y quien finaliza aceptando su propia condición de personaje y el carácter de novela del texto. En efecto, la actividad final y definitiva de ella será como novelista y personaje principal de su propia narración. Noelia sobrevive a sus dos compañeros de aventuras novelescas, luego de haber sido también la esposa de ambos.

Los capítulos aparecen ordenados, primero, como un relato común a los tres personajes (sus infancias, la escuela, sus hogares, y los lazos amistosos entre ellos); segundo, como historias de vidas individuales que a partir de la adolescencia comienzan a ser relatadas de manera independiente (aunque siempre se mantienen los vínculos de amistad entre los personajes) y, tercero, otra vez en la conjunción en la que participan los tres.

El texto en su totalidad refiere aspectos vitales de diversas categorías. Para reafirmar la particularidad de una estrategia que prácticamente ha

sido común al corpus total del autor, los tres protagonistas son presentados con personalidades bifrontes, una evidente, la humana, otra oculta, la relación con un animal: Noelia-Zorra, Teo-Tigre, Olivier-Cuervo. Veamos lo que caracteriza a cada uno y cómo cada cual aporta datos de sumo interés para una elaboración de la historia contemporánea del país.

La primera historia es enfocada desde la situación de pobreza crítica de Teo Camacho (habitante con su madre de un viejo túnel abandonado) hasta su ascenso y su deseo obsesivo de convertirse en campeón mundial de boxeo (meta que logra en dos divisiones, gallo y pluma), sus amores furtivos con una cantante de flamenco (Florencia Fuego), hasta su condición humanitaria, su afecto hacia los pobres, la idolatría y confianza hacia la madre (Modesta, quien no coincide con el deseo del hijo por hacerse boxeador) y el amor incondicional hacia Noelia, con quien llega a casarse, después de un pasajero concubinato con la sobrina de uno de sus entrenadores (Pastelito Quintana). Muere abaleado en un restaurante, al intentar defender a la chica con la que anda, atacada por un ex-amante celoso.

En cuanto al segundo personaje, el narrador perfila la historia a partir de la temprana inclinación de Olivier por la música y la poesía, su situa-

ción de niño de clase media baja, amigo incondicional de Teo, hasta su paso fugaz por una Escuela de Letras, su desarrollo como activista guerrillero y su recorrido por el mundo y las ideas comunistas (en un periplo vital que incluye Venezuela, Roma, Praga, Moscú, Colombia, Nicaragua...), su mutación permanente en seudónimos que lo ocultan de las autoridades (Gerardo, Santiago, Arcadio, Augusto), sus diferentes amores en cada sitio, su infidelidad hacia el amigo más cercano (Teo) y su matrimonio final con Noelia, una vez que ella ha enviudado y él ha quedado ciego -debido a torturas de la contrarrevolución nicaragüense- y regresado al país e indultado, para finalmente convertirse en cantautor, alentado por Noelia y una amiga de la juventud, periodista deportiva (Dalia). Muere en un accidente de tránsito.

La trayectoria ficcional de Noelia comienza con su particular situación infantil, punto de atracción y de amistad de sus dos amigos (Teo y Olivier), su desarrollo como periodista, su ambición por convertirse en novelista, sus reportajes acerca de famosos personajes públicos sepultados por el olvido, la manera como poco a poco se va acercando a su amigo de la infancia, Teo, hasta convertirse en su esposa, su problema emocional, al devenir en adulta, a partir de sus relaciones ocultas

con Olivier, a quien ha ayudado en sus actividades subversivas, sin que ella comulgue para nada con las ideas de él. Noelia es el personaje más importante de la novela y, en efecto, es quien lleva toda la responsabilidad de la narración, a partir de lo que su memoria le va proporcionando. Es interesante el modo como, sin darse (aparente) cuenta, va dando cuerpo a los capítulos y también la manera como se debate entre las opciones de convertir el texto en una historia personal, íntima (de ahí su reticencia a inmiscuirse como personaje) o relatarla cual reportaje periodístico, desde la distancia. Finalmente, logra las dos cosas y esto le aporta a la novela una originalidad muy particular.

Pero más allá de la hoja de vida individual de los tres personajes, la novela tiene además la particularidad de circunscribirse (siempre referencialmente) a un período histórico muy particular en la Venezuela contemporánea, sin que pueda decirse que se trata de una novela histórica ni mucho menos de un texto localista. Las acciones transcurren entre la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) y el final del siglo XX. El narrador se vale de acontecimientos históricos particulares (nacionales y de otros países), bien conocidos, y los lleva al espacio de la ficción, sin que para nada se perciba un interés documental, político o prose-

litista. No hay aparente motivación para que el narrador se muestre como testigo de hechos históricos, pero sí hay mucho de la historia contemporánea del país, mostrada como de soslayo. Por ejemplo, la caída del dictador venezolano en 1958, el surgimiento y formación de la guerra de guerrillas en la década de los sesenta, la fuga en un día de carnaval de un par de guerrilleros disfrazados de mujeres, el advenimiento de la democracia, la revolución sandinista, la situación del socialismo-comunismo europeo y su posterior disolución, el proceso venezolano de pacificación de la guerrilla y sus derivaciones políticas, etc.), la condición de olvidados de algunos personajes públicos que otrora disfrutaron de la fama (por ejemplo, un pintor, un escritor, un político...).

Estos y otros aspectos sirven de rico escenario para las acciones de los tres personajes y hay que decir que revelan un profundo conocimiento de la vida reciente del país y una preocupación muy específica por ubicarnos como parte del convulso espacio latinoamericano, sus contradicciones y sus bondades.

Más allá de los periplos vitales de Noelia, Teo y Olivier, *El round del olvido* contiene una variada red de datos importantes para una elaboración de la reciente historia política venezolana, sin que esto haya sido

el objetivo fundamental del autor: desde las luchas internas de la guerra de guerrillas hasta recientes acontecimientos políticos, económicos y sociales. Naturalmente que no ha querido Liendo escribir una enciclopedia sociológica ni un manual panorámico de historia reciente. Por el contrario, la data diversa y rica de su novela subyace detrás de la trama por donde circulan los tres personajes y sus adláteres. Y sin embargo, jamás llega a perder la novela su carácter ficcional primigenio. Pero además de eso, el lector tiene la oportunidad de adentrarse en un mundo de sucesos que podrían facilitarle una versión de lo que puede haber sido la historia nacional de la segunda mitad del siglo anterior. Podemos decir que esta novela, la más reciente de Eduardo Liendo, es el ejemplo más palpable de cómo aprovecharse de la narración literaria para permitir a otros versionar el acontecer histórico de un país.

Y esto, a conciencia de que en ningún caso parece haberse planteado el narrador la posibilidad de “informar” sobre los hechos históricos que sirven de telón de fondo a la actuación de su personajes. O de la repercusión que esos hechos tuvieron en sus periplos vitales.

Naturalmente que el propósito fundamental de Liendo se ha limitado a la oferta de tres textos novelescos de ficción. Su “autoridad” como

vocero de un colectivo, su cantera de conocimientos previos, su carácter de escritor social y discursivamente “autorizado” (por la crítica, por los editores, por la academia, por los lectores en general), le ofrece la posibilidad de mostrar (a lo mejor sin proponérselo y de manera indirecta) el rostro socio-histórico de diversos sucesos que alguna repercusión tuvieron en la Venezuela de la última mitad del siglo XX y principios del XXI. Y ello puede contribuir con los lectores, con los investigadores, en que, al momento en que se nos ocurra interpretar la historia más reciente del país, podamos acudir a sus páginas a fin de proveernos de alguna información que no haya sido registrada por los historiadores de oficio, o al menos que haya sido mostrada de modo distinto a como aparece en las tres novelas referidas. De esa manera, la ficción pasaría a convertirse en una fuente indirecta de primera importancia para establecer la “veracidad” de ciertos hechos de la historia. Y una vez que los fijemos a partir de allí, nadie dudará de su carácter de hechos de la historia, y hasta es muy posible que en algún momento sean incorporados a la llamada “historia oficial”. Igual que ocurriera con *La iliada* y *La odisea*, mediante el milagro de la literatura, la ficción habrá sido entonces la base de la realidad histórica. Y por mucho que in-

sista cierta crítica literaria e histórica en que ello tiende a desvirtuar las “verdades históricas”, una narrativa que no ha sido expresamente escrita con la historia oficial como referente directo explícito, podría convertirse en testimonio documental, a veces imprescindible para llenar aquellos espacios que por alguna razón no les interesaron a los investigadores. Y, algo muy importante, sus “datos” no son el simple capricho de un individuo que desempeña el rol de escritor; constituyen la voz autorizada de un colectivo que se manifiesta a través de él.

Si aceptamos esa condición, tendremos también razones suficientes para invertir aquella premisa de Alejo Carpentier según la cual “el periodista es el novelista del futuro” (cfr. Carpentier, 2003: 47). Habremos de aceptar entonces que, independientemente de la modalidad narrativa en la que pueda catalogarse (sociológica, realista, policíaca, psicológica, histórica...), toda novela es una fuente valiosa para reconstruir la historia. En consecuencia, todo novelista es un historiador del futuro. Así, la imaginaria “mentira” de la ficción novelesca puede devenir con el tiempo en la verdadera realidad de la historia. Pero, aclaremos, no en el sentido que le da a esta situación Alexis Márquez Rodríguez (1995: 23), cuando habla de “anécdotas ficticias” ubicadas como

primer plano de un telón de fondo del cual “derivan algunas de las claves fundamentales de la trama novelesca”. Que se deriven o no esas claves, no es una condicionante en la propuesta que hemos planteado. El llamado telón de fondo es sólo eso y nada más. Su descripción por el narrador obedece a la necesidad de valerse discursivamente de un recurso que incluso puede llegar a ser inconsciente. Hemos visto, por ejemplo, que, la inexistencia de las escenas caraqueñas presentes en *Si yo fuera Pedro Infante*, la omisión de las anticipaciones propias de *Diario del enano* o la elisión de los distintos sucesos históricos presentes en *El round del olvido*, en nada modificarían los argumentos centrales de las tres novelas. Las mismas podrían desarrollarse perfectamente, haciendo caso omiso de esos detalles. Y hasta podríamos relatarlas sin ellos. Pero allí están, aunque estas obras no se ajusten a ninguna de las distintas categorizaciones de novela histórica referidas por el mismo autor (Márquez Rodríguez, 1991: 22-23). No son tampoco novelas “intrahistóricas”, de acuerdo con las definiciones de Da Cunha-Giabbai (1994) y Rivas (2000). Y no lo son debido a que su propósito explícito está lejos de relatar hechos históricos (a partir

de sus protagonistas oficiales o de testigos o partícipes subalternos). Incluso, en el marco de lo que aquí hemos propuesto, no importa si de verdad retratan en su trasfondo hechos históricos que hubieran sido referidos como reales por los historiadores. Lo fundamental es que pueden ser útiles para llenar espacios vacíos de la historia, y eso sin que su autor se lo haya propuesto intencionalmente. Como muchos otros textos, sólo que desde su carácter estrictamente ficcional, pueden servirnos como documentos discursivos de referencia para dar forma a eventos de la historia y la intrahistoria. ¿No es eso lo que logró Homero?

De manera que, ya para concluir, lo que se inicia siendo producto de la ficción y la imaginación propias de toda novela (no importa su categoría), podría pasar a formar parte de la realidad, pero, obviamente, una realidad construida mediante el lenguaje narrativo, o mejor, mediante esa forma tan particular de lenguaje que es la literatura. Y esto porque, sin que importen demasiado los propósitos del autor, como cualquier otro hecho de lenguaje, la literatura contribuye más de lo que se cree a elaborar o perpetuar valores, creencias, formas de vida.

Bibliografía

- AMENGUAL, Alberto (1980). *Sinfonía del sobreviviente*. Caracas: Ediciones Frente Cultural Estudiantil de Letras, UCV.
- BAJTIN, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BALDICK, Chris (1990). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- BARRERA LINARES, Luis (2000). *Análisis crítico del Discurso. Crítica literaria, avisos necrológicos y perfiles psicológicos*. Caracas: Universidad Católica "Andrés Bello".
- BARRERA, Linares Luis (2003). *Discurso y literatura*. 3ª edic. Caracas: Los Libros de El Nacional.
- CARPENTIER, Alejo (2003). *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor [Introducción de Celina Manzini].
- CUHNA-GIABBAI, Gloria da (1994). *Mujer e historia en la narrativa de Ana Teresa Torres*. El Tigre (Venezuela): Centro de Actividades Literarias.
- FAIRCLOUGH, Norman (1995). *Critical Discourse analysis*. Londres: Longman.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1980). *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Grijalbo.
- LIENDO, Eduardo (1975) Los topos. Caracas: Monte Ávila [2ª edic., 2000]
- LIENDO, Eduardo (1989). *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Alfadil.
- LIENDO, Eduardo (1995). *Diario del enano*. Caracas: Monte Ávila.
- LIENDO, Eduardo (1997). Reflexiones en torno al oficio del escritor y la ficción novelística. En *Poética de la novela. Ars narrativa*. Caracas: Grupo editorial Eclepsidra (pp. 43-54).
- LIENDO, Eduardo (2002). *El round del olvido*. Caracas: Monte Ávila.
- LOTMAN, Yuri (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ismo.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1995). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: La Casa de Bello [1ª edic., Caracas: Monte Ávila, 1991].
- MORENO URIBE, Edgar (2003, febrero 18). Eduardo Liendo cuenta una historia de amor y ruptura. *El mundo*, Caracas. [también disponible en: <http://www.el-mundo.com.ve>].
- MORIN, Edgar (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. 5ª reimp. Barcelona: Gedisa.
- NOGUERA, Carlos (2003). *La flor escrita*. Caracas: Monte Ávila.
- PAGNINI, Marcelo (1992). *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra.
- RIVAS, Luz Marina (2000). *Tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia: Universidad de Carabobo [2ª edición, 2004. Mérida: El Otro El Mismo].
- OLER CIURANA, Emilio (1997). *Edgar Morin. Introducción al pensamiento complejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VAN DIJK, Teun (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.