

# Las estrategias ficcionales

en varios relatos de  
Dinapiera Di Donato.

---

Walter D'Almeida

## I

Un artículo leído recientemente nos hizo replantear varios conceptos. Quizá era la excusa que necesitábamos antes de iniciar un análisis que nos permitiera acceder a la clave textual de algunos relatos de Dinapiera Di Donato (Venezuela, 1957). Así que el punto referencial nos llegó a través de una lectura inteligente y descifradora: *En nuestras sociedades múltiples a veces el escritor es voz pública en intercambio legalizado con esferas intelectuales y mercados multinacionales que presionan políticamente; a ratos es voz de nadie y para nadie, reducido al confinamiento de su restringido círculo periférico, de élite educadora en bajo perfil, por la competencia canina de las instituciones para acaparar la asistencia del estado y sectores económicos. El silencio del libro que no circulará, desconocido, o escrito en clave hermética para fantasía esquizoide del lector ideal hermético, el silencio del libro no publicado, esperando un "boom" propiciado, suerte de lotería que siempre ganan los afortunados; el silencio de las mayorías aplastadas por la violencia, en el continente hispanoamericano porque tal vez también se vive como se lee: en la clandestinidad del margen, en el azar de estar vivos.* (Di Donato, 1997:13). Cuando el escritor llega al límite del monólogo y toca la soledad, inventa un interlocutor. Inventa a un lector que, además, tenga toques demenciales y aun así, sólo así, asuma ser personaje o narrador o ambas cosas. El escritor no quiere que sus ejercicios gramaticales se degraden a letra muerta, requiere los servicios de un

“especialista” capaz del juicio estético activo. Para el lector es un ejercicio estimulante, porque comienza a sufrir el acoso, crece al contacto con el discurso y se goza en la destrucción o en la deconstrucción (¿no es lo mismo?). Con un lector así, no hay texto *recalcitrante* posible. ¿Tiene esto que ver con la entropía informativa y con la ignorancia? Al parecer, sí. Cuando nos enfrentamos a una obra lo único que sabemos es que se trata de un sistema que está en determinado macroestado. Entonces, la entropía informativa que se le anexa (y casi siempre esa entropía se desprende del lector y de la libido entre texto-lector en la acepción de Alcorn) es una medida para conocer el grado de ignorancia respecto al estado particular en que se halla el sistema narrativo total. En otras palabras, la entropía informativa se genera porque se pone a dialogar la ignorancia del lector con la ignorancia textual. De allí, paradójicamente, surgirán preguntas y respuestas que enriquecerán el universo narrativo. Por eso la entropía incluye una contribución adicional de información para completar el macroestado textual. Tomando en cuenta esto, es importante señalar que la ignorancia conduce a un patrón y a un ritual caótico. Recordemos que la complejidad textual tiene mucho que ver con la lectura que sobre él se haga y con el (des)conocimiento que de él se tenga.. La entropía usual del texto queda modificada por la adición del contenido de información que cedan los elementos ficticios. Mientras se obtiene y registra información en la obra, disminuye la desinformación y simultáneamente aumenta la información textual para el lector. Debe quedar claro que el narrador tiende, en su desplazamiento, a aumentar la entropía informativa que contiene el texto. Cada vez que se borre información o no se explicita, aumenta la entropía del narrador y la del resto del texto. La información suele fragmentarse y esa es una forma de dispersión del orden textual. Ello, en sí mismo, representa un aumento de entropía y entonces *ya no se delimita, se fragmenta* (Blanchot: 1994:95). Las acciones que se ejecutan sobre la obra brindan oportunidades para el incremento de la complejidad textual y esa complejidad puede descender porque en muchos casos *eso tiene que ver con la competencia lectora. Resistencia a la cura, resistencia al texto. No es la obra la que se resiste a ser leída, es el lector el que se inhibe al acercarse.* Aunque algunas transformaciones en las estructuras de una obra específica pueden implicar un descenso en la complejidad de la red ficcional, la tendencia es hacia una complejidad máxima sobre todo si la fragmentación, la intertextualidad, la ironía y la parodia hacen acto de presencia como ocurre en *La sonrisa de Bernardo Atxaga*, en *Mujeres con Sting y sombrilla*, en *El cuarto del diablo*, en *Entre nieves y amantes* y en las *Desventuras del ocio*, todas obras escritas por esta venezolana. Entendámo-

nos: vivir y escribir en este mundo múltiple significa *hacer experiencia de la libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y exilio*. Por ello, el lector y el escritor contemporáneo tienen en común *el rechazo a lo estable y permanente* y dan paso al diálogo, a la interpretación.

Dentro de las herencias perversas que recibimos hay que señalar que aceptamos un discurso fragmentado, neurótico y terminamos por acceder a la pluralidad discursiva. Por otra parte, se nos ofrece una peculiar forma de construir lo novedoso, mientras se propone la estetización de todas las dimensiones de la vida. No son ajenas a la época en que vivimos palabras que giran en torno a la experimentación, al individualismo, al caos, a la deconstrucción, diseminación y otras que recogen similares constelaciones de atributos. Si vivimos sumergidos en la pluralidad discursiva y en las reglas heterogéneas, pareciera imposible encontrar denominadores comunes y menos en el espejo que es la literatura. Pero no estamos sofocados por las diferencias, *sino atrapados en nuestros contextos y localismos*. La nueva escritura propone un encuentro con las reescrituras intertextuales (de hecho, los mismos relatos se intertextualizan con mucha frecuencia en la obra de un mismo autor) El lector, desprevenido, se ve obligado a reconocer presencias y ausencias textuales, porque se le va a producir la multiplicación de los horizontes de sentido. La heterogeneidad de juegos de lenguaje deviene invitación al diálogo. Lo común a estas propuestas lúdicas es que se adquiere la competencia para la reflexión sobre el propio lenguaje. Por lo tanto, cabe perfectamente decir que esta literatura tiene un lenguaje doblemente codificado, aunque aparece como el signo que revela una crisis profunda...

Ahora, en los perímetros de la escritura, el lector busca el modelo sólo si desea modelarse, los *roles* de la escritura cambian y el lector y el escritor son capaces de martirizarse mutuamente y de provocarse un goce común. En la ficción, y sólo allí, se reparten las fuerzas del saber y de la sexualidad, por eso las jerarquías no se verifican sino que se difuminan y los *roles* pasan de mano en mano sin mayores traumas ni para el lector, ni para otros constructos ficticios. La escritura finisecular no oculta y por ello es difícil reducirla académicamente a la seguridad de una definición. Este nuevo discurso huele el sabor de su propia definición y el autor, con el goce que le da el saberse padre y madre de una nueva forma de escritura, se afana en mostrarse original, pero nuestro fetichismo académico no logra aprehender esa nueva escritura. En este novísimo discurso no se descubren vicios inéditos, pero sí se definen

nuevas reglas de juego de los placeres y de los poderes: *la perversión se ha dibujado en ellas...*

Lector y escritor llevan sus secretos de una a otra escena (incluyendo el inconsciente). Un espacio único (textual) dispone las antinomias. La tragedia nace cuando la colectividad de personajes se rompe y averigua, estupefacta, que los *roles* ya no funcionan y al final se descubren ayudantes de un aparente golpe. Estamos en la obligación de entender que el discurso y el tiempo se leen como una progresión no rectilínea. Como en la escritura disponemos de recursos supremos, el escritor decide sobre sus personajes y sobre el narrador mientras *los abismos los acogen, generosos* (Cioran, 1992:109). Quizá, por ello, necesitamos el marco de lo sublime caricaturesco o nos refugiamos en la ironía y en la parodia. Nos salvan del ridículo. Escribir es creer y esperar en los personajes, quienes como el hombre devienen *polvo prendado de fantasmas* (Ibidem:104). En estos relatos de Di Donato hay personajes y narradores que se aman o se odian o no se importan, que se ahogan en el sudor de un cómplice cualquiera, mientras se adivinan ficción.

Dado que la temática tiende a uniformarse en este caso la combinatoria de nuevos semas parece ser la salvación. Las combinaciones obligan a las palabras a funciones inesperadas. El escritor persigue las ideas y se apodera de ellas antes de que se marchiten. Juega con ellas y termina seduciéndolas para incorporarlas a su universo ficticio. En este sentido es un agente de destrucción, una enfermedad disfrazada, un virus que contamina todo el universo ficcional que toca. Recordemos que en la literatura de fin de siglo, donde se inserta ésta, los escritores gozan transformándose, devorándose, porque no pueden librarse de sí mismos o de sus máscaras. Si investigamos la mirada de los constructos ficticios también descubrimos que las relaciones con el narcisismo son íntimas, incluso, llegan a emparentarse con el *voyeurismo*. Es la mirada la que nos muestra, además, *el enfrentamiento doloroso entre el signo verbal, la pulsión y la visión que no es otra cosa que la proyección del yo sobre los otros. Será en la mirada del otro donde nos descubramos*. Es la definición de la enfermedad en la escritura: *nadie se enferma solo, necesita al otro para enfermarse*. En este sentido, la escritura y sus habitantes van a reproducir este esquema, dejando un saldo considerable: entidades metafóricas, simulacros del yo, fragmentación y trampas donde a veces, el significante huye de su significado. Los personajes, el autor y el narrador dejan una estela que el lector alcanza mientras se identifica parcial o totalmente.

## II

*La sonrisa de Bernardo Atxaga*, un libro de relatos con un hilo conductor (lo que podría sugerir la idea de una novela), remite, a su vez, a otros textos de Dinapiera Di Donato. Hay una actividad incestuosa en la que *Desventuras del ocio*, *Entre nieves y amantes* y otros relatos terminan formando un sistema textual cuyas estructuras se intercomunican. En este sentido, podría decirse que se trata de una estructura rizomática, dueña de múltiples entradas y cada vez *forma nuevas entidades que hereda de las estructuras previamente existentes y que le dan base al conjunto textual*. El texto ha estructurado su rizoma y cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. Inyecta redundancias y autorreflexividades y las propaga. Una obra rizomática como la que estudiamos *procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección, es siempre alterable, desmontable, modificable, con múltiples entradas y salidas. Es un sistema acentrado* (Deleuze y Guatari:1988:52) y por extensión, caótico (es decir, montado sobre el vacío, sobre la ficción) Para estudiar estos relatos hay que referirse a la intertextualidad y a la fragmentación. Es imprescindible. Por ello, recordemos con Blanchot que una escritura fragmentaria implica *conducir un espacio de lenguaje al límite a partir del cual retorna la irregularidad de otro espacio hablante, no hablante, que lo borra o lo interrumpe. Lo fragmentario se disuelve como un hiato: disuelve, aísla y separa estructuras que terminan múltiples, sin multiplicar. Esta escritura caótica, abierta a la fragmentación, que se alimenta de una entropía informativa, le concede al lector la posibilidad de arrojarse al proceso de la ilusión del desciframiento infinito...* (Blanchot, 1994:81)

## III

El personaje se siente amenazado por y desde adentro. Y el narrador se transforma y modifica, radicalmente, su comportamiento. En *La sonrisa de Bernardo Atxaga* y en *Noche con nieve y amantes* la angustia no tarda en marcar la sintaxis (tensión interna), porque el funcionamiento textual lo exige (y, a su vez, él marca el funcionamiento textual). Está amenazado por lo que está adentro y fuera de él y, además, por lo que debe ser. El personaje y el narrador poseen una existencia en sí mismos que a la vez está originada en la opinión del otro y habría que referirse a *Mujeres con Sting y sombrilla*, en cuyo escenario los constructos ficticios se niegan a la cura, pues se gozan relamiéndose la llaga en un gesto perverso. Es en esta escritura donde habría que replantearse el problema del *status* ficcional de los personajes (¿de nuevo parecidos a la noción de persona en cuanto a constitución pero no con respecto a su

independencia y responsabilidad en asumirse como ficticios?) Se trata de captar los restos de significante que la metáfora coagula y estabiliza como un discurso normal que el lector percibe como tal *dándole una significación deseante*. Aunque siempre está el otro en la encrucijada: el otro narrador, el otro personaje, posiblemente narcisista: el otro discurso, un texto para rehacer y para reescribir, mientras los mecanismos de ficción se bañan de ironía y/o parodia cambiando las reglas del juego. Los constructos ficticios necesitan pues, que le construyan su imaginario y en ese contexto, una palabra reencontrada será suya. Nótese que en *Mujeres con Sting y sombrilla* y en *Historias con anillos*, el autor ficciona la ficción mediante algunos códigos, mientras se conjugan los dos imaginarios de los dos narradores principales (que, además, son personajes), potenciando el juego *de las imaginaciones encontradas*. Estas permiten que el autor implícito comparta su imaginario con el de los narradores. Ambos terminan inventando para inventarse una vida... pero, en definitiva, lo que se construye es la ficción y un tercer personaje. Todo ello redundando en el lenguaje y en la configuración estructural del narrador y del personaje quienes se desplazan, piden que asocien y reconstruyan para ellos. No puede menos que esperarse, de los constructos ficticios, que fomenten el no-sentido y la fragmentación y que estos *escindan los signos y el sentido, y la manipulación de palabras que de ello resulta no es un juego ingenioso sino, seriamente, un intento desesperado de aferrarse a los últimos obstáculos de un significante puro, abandonado por la metáfora paterna. Es un intento exasperado (y desesperado) de un sujeto amenazado de sucumbir en el vacío. Un vacío que designa (...) en su discurso, un desafío a la simbolización* (Kristeva, 1989:70). Se trata de una literatura que se escribe sobre lo insostenible desde las posiciones más disímiles. Esta escritura tiene un envés que el lector lee con atención y esa otra lectura contiene aspectos inciertos de una identidad inestable (donde los actos los engendra y desata tanto el personaje como el narrador). Es un discurso que enfrenta al personaje con el tiempo, con la conciencia y certeza del final, aunque la rechaza, en la particular acepción kermódiana. Escritura sin principio ni fin, se abre a pequeños relatos (¿encubridores?) que dan paso a otros y otros en un ejercicio fractal, catóptrico y narcisista ¿acaso no es el mismo relato repetido *ad infinitum*? Texto aparente donde lenguaje y objeto perdido se enlazan: ausencia y presencia. *Locus* y penumbra. La palabra, fragmento de sentido, se disfraza de fantasía: distorsión, condensación, configuración y el lector no tiene otra posibilidad: la ficción, como la realidad, requiere de interpretación... para conocerla.

La trama textual se deshilacha y comienza a enredarse en otros relatos. Así, *El cuarto del Diablo* remite -parodia mediante- a *De donde era la vaca de Santa Bernardita*, según Atxaga y éste nos conecta intraficcionalmente con *Mi primo de Yocoima*. *Noche con nieve y amantes* está emparentada con *La sonrisa de Bernardo Atxaga* y con *Mujeres con Sting y sombrilla*. *Desventuras del ocio* recoge los hilos sueltos y retoma la trama de libros anteriores. Todas las piezas anteriores, suponemos, deben recogerse en un texto macro porque las piezas ficcionales remiten a una otra cosa y, un libro posterior deberá, si continúa esta estrategia, recoger todos los fragmentos y completar un rizoma narrativo.

La forma de contar termina mostrándonos a un personaje y la manera como lo ven los otros. Nótese por ejemplo lo que ocurre en *Desventuras del Ocio*, quizá el libro más logrado de Di Donato en lo que se refiere al narrador: un personaje, Rachid, aparentemente escribe un prólogo que hace la presentación a un libro de poemas. En ese momento, Rachid permuta su *rol* y pasa a ser narratario -como nos enteramos páginas más adelante- de su propia historia. El libro será escrito por un personaje-narrador que toma por excusa la vida de Ella Maillart. En otras palabras, los puntos de vista irán multiplicándose a lo largo del libro. En cada instante el discurso cambia y permanece: la recepción del narratario repite y calla. El cambio se muestra en la continuidad y el narratario necesita contestar a su vez su versión, la subversión del modelo. Una constante en algunos textos de Di Donato es el juego compulsivo con los narradores y el traslado constante del punto de vista (aunque una primera persona oculta esos ejercicios). El cambio es inevitable porque aun la repetición del narratario que se conforma al texto sólo por leerlo, *lo actualiza, lo modifica por repetición y en silencio* (Blanchot, 1992:12) Similar estrategia la emplea en *La sonrisa de Bernardo Atxaga* y en *El cuarto del Diablo*. El narrador da origen a nuevas formas patológicas. Esto significa arrancar con una figura aparentemente básica de narrador y, posteriormente, ese narrador va a funcionar como un generador de fuerzas entrópicas, irá adoptando formas irregulares, enredándose, arrugándose a escalas cada vez más pequeñas en un proceso ecoico de enlazamiento. Aparentemente, el discurso se coagula, no progresa, se detiene como buscando su propia imagen, reflejándose sobre sí misma. Los trazados y cortes que se generan los promueve el narrador intratextualmente. Creemos, en este caso, que se trata de un narrador fractal que recoge las coordenadas de todos los otros narradores y personajes que forman el dibujo textual de *La sonrisa de Bernardo Atxaga* y de *La mujer de letras*. En su capacidad proteica,

recoge, reduce, amplía, mueve, gira e inclina la imagen acabando por arrojar una visión distorsionada del narrador original (el que se nos presenta al inicio del texto). Como el narrador simula su movimiento y el lector capta una simulación del procesamiento de las imágenes textuales, el texto deviene espejismo inmenso donde el narrador aparece y desaparece alternativamente en un holomovimiento (que elige la ficción como espacio de desarrollo). Hay una estrecha comunicación entre el narrador y el narratario y ambos forman parte de una estructura autoorganizativa. La forma que adquieren ambos está previamente codificada dentro de la información que el sistema ficcional produce. En el caso de una pieza metaficcional como *La sonrisa de Bernardo Atxaga*, el narratario se goza estéticamente de la manipulación de la que él mismo forma parte, horada el espacio ficticio, deja marcas y simulacros que confunden al lector y repite la estructura fractal (una estructura menor que es una versión de la totalidad): la clave estaría en una frase que encierra las miradas: *yo narro, él me narra, yo lo narro a partir de su narración...*

## Bibliografía

- BLANCHOT, M. (1994). *El paso (no) más allá*. Barcelona. Paidós ICE/UAB.
- CIORAN, E. M. (1992). *Breviario de podredumbre*. Barcelona. Taurus.
- DELEUZE, G. Y F. GUATARI. *Diferencia y repetición*. Madrid. Júcar Universidad.
- DI DONATO, D. (1995). *La sonrisa de Bernardo Atxaga*. Upata. Fondo Editorial Predios.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Noche con nieve y amantes*. Caracas. Fundarte.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Mujeres con Sting y sombrilla*. En *Voces Nuevas Narrativa (1988-89)*. Caracas. Celarg.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Desventuras del Ocio*. Cumaná. Fondo Editorial del Estado Sucre.
- \_\_\_\_\_. (1997). *El cuarto del Diablo*. Inédito.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Estudiar literatura hispanoamericana y del Caribe en Cumaná*. En *Predios*. Septiembre. Año 4. Número 13.
- KRISTEVA, J. (1989). *Poderes de la perversión*. México. Siglo XXI Editores.