

**ESTO NO ES UN ASALTO:
LA SIMBIOSIS ARTE-DELITO EN LA NARRATIVA VENEZOLANA**

Ana García Julio
Instituto de Investigaciones Literarias, UCV
anagarciajulio@gmail.com

RESUMEN

Este artículo analiza la estetización de la violencia en tres cuentos de narradores venezolanos (Luis Britto García, Oscar Marcano y Fedosy Santaella) en los que se representan obras o acciones artísticas que desdibujan las fronteras entre arte y delito. Con el apoyo teórico de nociones de la estética de la recepción se muestra cómo, lejos de generar antipatía, estos textos están configurados para que la espectacularidad de los golpes artísticos que en ellos se escenifican cause admiración y disfrute en los lectores. A la vez, la cuestión nos traslada al terreno de la crítica ética: ya que la imaginación no parece sujeta a la ley moral, ni al ordenamiento legal, ¿puede un texto literario ser estéticamente adecuado y, al mismo tiempo, inmoral? ¿Cómo repercuten los textos que examinamos en el *ethos* (la predisposición moral) del lector?

PALABRAS CLAVE: violencia, estetización, crítica ética, narrativa venezolana.

**THIS IS NOT A ROBBERY:
THE SYMBIOSIS ART-CRIME IN VENEZUELAN NARRATIVE**

ABSTRACT

This paper analyzes the aestheticization of violence in three short stories from Venezuelan writers (Luis Britto García, Oscar Marcano and Fedosy Santaella), where the representation of works of art or artistic actions blurs the boundaries between art and crime. Supported

by notions of reception theory, we show how instead of causing dislike, these texts are configured to cause admiration and enjoyment in readers, by the spectacular display of the artistic coups portrayed in them. Further, this issue takes us into the realm of Ethical Criticism: since imagination does not seem subject to the moral law or the legal system, can a literary text be aesthetically appropriate and, at the same time, immoral? How does impact the texts we examine in the *ethos* (moral predisposition) of the reader?

KEYWORDS: violence, aestheticization, Ethical Criticism, Venezuelan narrative.

LA CULTURA COMO COARTADA

En su libro *Transgresiones: el arte como provocación*, el abogado Anthony Julius, especialista en delitos vinculados con la creación artística, analiza un sugestivo aforismo incluido en *Mínima moralía*, de Theodor W. Adorno: «Toda obra de arte es un delito no cometido». Aunque este aserto admite diversas lecturas, nos inclinamos por una interpretación que da forma al asunto que queremos tratar: puesto que el arte es especialmente eficaz en cuestionar o derribar convencionalismos y en desplazar las fronteras de nuestro entendimiento del mundo, «toda obra artística tiene el potencial de ser ilegal» (Julius, 2002: 224).

En su reflexión, Julius establece paralelismos entre creadores y delincuentes que resultan, al mismo tiempo, reveladores y desconcertantes –por ejemplo, su observación de que «el artista es tan ingenioso y amoral en la búsqueda de un proyecto como lo es el criminal» (p. 225)–, llegando a insinuar que el arte podría ser la válvula de una pulsión socialmente inaceptable; una sublimación para seres que, de otro modo, se habrían dedicado al crimen. No pocas ficciones han explotado esta equivalencia simbólica, suerte de puerta batiente entre el esteta y el bandido.

Las piezas narrativas de Luis Britto García, Oscar Marcano y Fedosy Santaella que examinamos en este artículo tienen como denominador común la representación de obras artísticas que realizan el potencial delictivo vislumbrado por Adorno: proyectos estéticos que se

materializan mediante actos violentos. Los protagonistas de estas historias emplean la astucia o la fuerza contra terceros en nombre del arte, persuadidos de la validez de los medios elegidos y regodeándose en un despliegue de estilo y técnica.

Casi tan llamativa como las anécdotas resulta la sintonía de éstas con las estrategias textuales desplegadas por los autores. Basta un toque de humor negro, de sofisticación o de irónica solemnidad para resemantizar los atropellos retratados en estas historias y granjearles un aura que eclipsa cualquier miramiento ético. Diríase que el contenido es una forma óptima para lograr que congeniemos con los artistas-delincuentes.

Aunque la violencia es un mal histórico y ubicuo en la realidad venezolana, difícilmente podría paladearse como los atisbos que nos ofrecen estas ficciones. Debido a la correlación entre nuestra literatura y su contexto de producción (Liscano, 1995), el problema acusa una figuración crónica en la narrativa local; pero, a diferencia de sus antecesores y contemporáneos, Britto García, Marcano y Santaella van más allá de la reproducción mimética de hechos violentos usuales: los «embellecen», destacando la pericia que requiere su ejecución y supeditándolos a una finalidad noble, la creación artística. Cuando no justifican tales actos, los abordan con desconcertante neutralidad.

Sus concreciones encarnan un ejercicio irónico —el de la estetización de la violencia— que difumina la línea entre delito y arte, y banaliza conductas violentas al tiempo que las reivindica como fuente de placer estético.

Según la filósofa María Alcaraz León (2008), estetizar consiste en

dotar de atributos estéticos a algo que en principio no ha de ser —o no debe ser— experimentado estéticamente, bien porque el objeto no ha sido concebido con ese propósito, o bien porque resulta inadecuado experimentar estéticamente algo que requiere de nosotros, antes que una respuesta estética, otro tipo de respuesta o actitudes. Estetizar tiene que ver también, dada la afinidad entre lo estético y el arte, con presentar algo como si fuera arte (párr. 21).

Esta autora distingue entre estetización pasiva (presentar un objeto o situación en un marco que propicie su apreciación estética, aunque no sea esa su finalidad primordial) y estetización activa (manipular intencionalmente los atributos de un objeto o situación cualquiera, a fin de que su función central sea proporcionar placer estético). En nuestro criterio, la violencia convertida en objeto de goce lector se ubica en la segunda categoría.

Asimismo, cabría acotar que la estetización de la violencia se inscribe en la estetización de lo cotidiano, esa descomunal operación simbólica de nuestro tiempo que Jean Baudrillard (1998) define como la «transcripción de todas las cosas en términos culturales y signos museográficos, la inmensa empresa de inventario estético, de resimulación y de reproducción de todas las formas que nos rodean» (p. 11).

SOMOS LA LEY QUE TRANSGREDIMOS: EL PROGRAMA MORAL DEL ARTISTA-DELINCUENTE

¿Estaríamos hablando entonces de narraciones «inmorales»? Más exacto sería decir que tienen su propia moral, su propia escala de valores: la de los artistas que los protagonizan. Todo artista se mueve entre una libertad cuasi ilimitada para realizar su propuesta estética y el ejercicio responsable de esa libertad. Y la primera responsabilidad del artista es con su arte. Ya que el imperativo estético priva sobre cualquier otro principio o norma, las violaciones a la ley en las que un artista incurra en el marco de su proyecto estético se escudan en la legitimidad que le imprime su finalidad creadora. Esta perspectiva nos alumbró una moral del quehacer artístico, como explica el filósofo Jorge Peña Vial (2002):

El arte es concreto y actual ejercicio de la moralidad; la perfección del hacer ya lo dota de un valor moral constitutivo desde el momento en que efectivamente dispone de valor estético. No hace falta recurrir a instancias moralizantes externas [en este caso, al ámbito literario] para encontrar el nexo existente entre arte y ética (p. 279).

Tildar simplemente de delitos lo que sucede en esos textos soslayaría su primordial intencionalidad estética. Al respecto, compartimos el criterio de Julius (2000), quien cataloga este tipo de actos como «transgresiones», un término que no descuida el frente legal (ni el ético), respetando la prevalencia de la finalidad estética.

Julius nos recuerda que la creación goza de libertades extraordinarias, por lo que resulta difícil declararla forajida: «La ley no tiene cabida en el arte y no hay que imponerle límites a la imaginación» (p. 8). Pensar lo contrario no expresaría un punto de vista legal, sino moral, y las posturas del artista y el moralista son irreconciliables, lo han sido tradicionalmente; ya sea que se considere que el artista está más allá de la moral, o que profesa una moral superior.

Más allá de los gestos artísticos singulares, Julius opina que «lo trasgresor es una estética concreta» (p. 10), una estrategia formal identificable, de impacto premeditado. En tal sentido, la estetización de la violencia encarna una estética de lo transgresor en nuestro corpus de análisis, pues no sólo tiñe la representación, lo anecdótico, sino que permea el discurso que los enuncia, un discurso que convalida ese quebrantamiento del orden establecido. En su forma de presentar los acontecimientos, estos textos generan una tensión entre su incorrección política y el atractivo de esa incorrección; una tensión que se resuelve en la medida en que asumimos la perspectiva de los perpetradores, quienes llevan la voz cantante en estos cuentos.

Aunque Baudrillard (1998) señala que nunca se ha explicado en qué consiste la complicidad entre el artista y el espectador que permite que este último se convierta, a su vez, en creador de una obra (p. 68), lo que intentamos en estas páginas es, de hecho, una explicación de los mecanismos de esa complicidad. Disecionamos la estetización de la violencia como tratamiento literario, examinando los dispositivos textuales mediante los que hace partícipe al lector de su programa moral. Para ello nos apoyamos teóricamente en nociones de la estética de la recepción y de la crítica ética. Ambos abordajes se complementan, toda vez que el ámbito de la recepción del texto es «el que encierra lo que de ético puede tener la literatura» (Miguel Alfonso, 2004: 63-64).

EL ACTO DE LECTURA: EJERCICIO CREATIVO Y ÉTICO

Nacida en Alemania durante la década de 1960, con Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss como principales exponentes, la estética de la recepción argumenta que las obras literarias son producto de un trabajo colaborativo entre el autor y el lector. El texto por sí sólo no puede considerarse la totalidad de la obra: es una «estructura de realización» que propicia la tarea de constitución del sentido, efectuada por el lector (Iser, 1987: 54).

Durante la lectura, el lector «concretiza» o constituye sentido a partir de los espacios de indeterminación de esa estructura, rellenándolos con sus expectativas sobre el avance de la historia y con su conocimiento, a fin de alcanzar una comprensión óptima del texto.¹ Esa tarea de completación está regulada por parámetros e indicios que va ofreciendo el texto, organizados bajo un punto de mira al que el lector real puede acomodarse; todo ello conforma una función denominada «lector implícito» (Iser, 1987: 64). A diferencia de los lectores de carne hueso, el lector implícito no tiene existencia real: se trata de una potencialidad anticipada por el autor e inscrita en la configuración textual.

Podemos afirmar entonces que todo texto literario sugiere cómo espera ser leído. Para matizar ese potencial de sugerencia cabría citar de nuevo a Julius (2002), quien precisa que «hay obras de arte que, si bien no constituyen delitos por sí mismas, piden al público que simpatice con los infractores representados» (p. 231). En los textos de nuestro corpus, esa ambición de simpatía es detectable en la focalización, el tono del discurso, el empleo del humor y la sofisticación de las acciones, entre otros elementos que objetivan y ponen de manifiesto la «estructura del efecto» de esos cuentos.

¹ Jauss (1987) puntualiza que la experiencia de lectura consta de dos partes: «El efecto como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la recepción como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario» (p. 77). Aunque en su vertiente ética no descuida la recepción, este trabajo persigue ante todo el estudio del efecto en los textos seleccionados, un elemento determinante en la comprensión de esos textos por parte de los lectores, como se desprende del razonamiento de Iser (1987): «Si el texto de ficción existe mediante el efecto que es capaz de desencadenar en nosotros, entonces habría que concebir el significado como el producto del efecto experimentado» (p. 47).

Con todo, desnudar al lector implícito parece insuficiente para un examen minucioso de la estetización de la violencia en textos literarios. Hay en este asunto una discordancia latente, que invoca el arbitrio de la crítica ética:² la posibilidad de hallarnos frente a textos estéticamente válidos, pero éticamente reprobables. La consideración ética es insoslayable pues, como indica el filólogo Ricardo Miguel Alfonso (2004), «el discurso ético es parte esencial de la experiencia literaria» (p. 68).

Hemos señalado que la estetización de lo cotidiano es una operación corriente en la postmodernidad. Empero, cuando lo que se inviste de atributos estéticos es un contenido negativo (como sucede con la representación de la violencia en textos de ficción), la estetización puede constituir un «defecto moral», tal como lo advierte Alcaraz León (2008). Para ilustrarlo, nos remite al filósofo Berys Gaut, quien considera que

una obra de arte es moralmente defectuosa cuando prescribe una respuesta moral hacia los eventos representados que es inmerecida por estos. Por ejemplo, si una obra presenta a un villano como mereciendo admiración por parte del lector, la obra es moralmente defectuosa en tanto que prescribe una respuesta inmerecida por el personaje (párr. 7).

Asimismo, Alcaraz León explica cómo es posible que la recepción de una obra moralmente defectuosa sea literariamente apropiada y, a la vez, esté reñida con la ética:

² Allí donde la crítica literaria convencional se limita a efectuar valoraciones estéticas, la crítica ética reconoce y subraya el valor ético de las obras, tarea que encierra un reconocimiento tácito de la función social de la literatura. Este enfoque cuenta entre sus promotores a Wayne Booth, Stanley Cavell, Charles Altieri, Martha Nussbaum, Richard Elridge y Geoffrey Harpham. Su labor trasciende la descripción de los contenidos morales de los textos de ficción, y no tiene como meta la cacería de textos corruptores, ni la censura, aunque la mera mención de su nombre pueda suscitar tales recelos. Para lograr un desempeño cabal, un crítico ético ha de entender la ética como un dominio más amplio, más abarcador que el de una moral específica: «La palabra ética debe abarcar todas las cualidades de la persona o de su *ethos*, tanto de autores como de lectores, ya sean las juzgadas buenas o malas» (Peña Vial, 2002: 295).

[Estéticamente] *adecuadas* en tanto que son justamente el tipo de respuesta que la situación reclama, pero a la vez *inmorales* porque efectivamente el espectador ha de reaccionar inmoralmente ante dicha situación (*ibid.*, párr. 9).

De manera que, al examinar la estructura de efecto de los textos, no hay que perder de vista la cualidad ética activa de la experiencia de lectura, tal como esos textos la proponen para que el lector la construya en colaboración con el autor (Peña Vial, 2002: 295). Es aquí donde convergen la crítica ética y la estética de la recepción.

Esta perspectiva echa por tierra la suposición de que leer obras literarias es una actividad «inocua», habida cuenta de que la literatura carece de fines pragmáticos y de que cuanto sucede en la ficción está confinado al reino de lo imaginario. La lectura es un acto dinámico y plenamente ético, en su elección, realización y consecuencias. El lector lleva a cabo la concretización del texto con un apresto de conocimientos, experiencias y bases morales; a la vez, el texto le sale al paso con un programa moral propio (¿del autor?, ¿del narrador?, ¿de los personajes?) En cualquier caso, enfrentarse a un texto de ficción supone más que esa actitud que Coleridge denominaba «suspensión de la incredulidad»: el lector no sólo se entrega a una voluntad de creer mucho más amplia y distendida, sino también a la vicariedad de la experiencia ficcional; de la medida de esa entrega depende también el grado de compenetración que logre con la obra.

Varios autores esclarecen el funcionamiento de este pacto entre el lector y la moral de un texto. Wayne Booth (1978) no deja dudas acerca de cuán crucial es la capitulación del lector real para garantizar el éxito de su incursión en mundos ficcionales: «Es solamente a medida que leo cuando yo me torno en el ser cuyas creencias y prácticas reales debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo del todo» (p. 129). Peña Vial (2002) ratifica este parecer cuando explica que, durante el acto de lectura, la frontera entre el lector real y el lector implícito se borra por completo, y que el deseo del lector implícito va modelando el deseo del lector real mientras éste experimenta el texto, orientándolo hacia el cumplimiento de una expectativa.

El punto de vista de la narración es uno de los elementos que contribuyen a que el lector se involucre con mayor o menor intensidad

en lo que sucede: «Empieza a ver lo que él o ella ve, a sentir lo que siente, a temer lo que ella ama o a burlarse de lo que él se burla» (Peña Vial, 2002: 306). Este hacerse uno con las motivaciones y emociones de un narrador o de un personaje es determinante para establecer el tipo de complicidad que propician los textos que estudiamos, y que apuntaría a la cuestión de por quién toma partido el lector. ¿Por los artistas-delincuentes? ¿Por las víctimas? ¿A favor o en contra de las obras de arte que devienen artulugios de aniquilación?

La ficción nos permite ejercitar nuestra capacidad de juicio y poner a prueba nuestros valores y creencias en situaciones hipotéticas. Mientras leemos, una parte de nosotros se ocupa de preguntas éticas por excelencia (¿cómo proceden estos personajes en esta situación? ¿Por qué lo hacen? ¿Qué haría yo en su lugar y por qué? ¿Qué sería lícito en tales circunstancias?) Pero nuestro sentido ético también trabaja en diferido, cuando las inquietudes que la lectura ha despertado en nosotros sedimentan y se articulan con nuestro horizonte moral.

UN ACERCAMIENTO PRELIMINAR (EN CLAVE DE *WESTERN* Y METAFICCIÓN)

Para ponerlos en la ruta de nuestra indagación, antes de abordar el corpus nos detendremos en un par de referentes muy puntuales que, si bien no cabe considerar como precursores del tratamiento de la estetización de la violencia en nuestras letras, son sintomáticos de cómo esta posibilidad fue tomando cuerpo en la narrativa venezolana de la segunda mitad del siglo XX.

En la novela *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), de Miguel Otero Silva, el delincuente juvenil Victorino Pérez repasa el historial de fechorías que comparte con su compinche Crisanto Guánchez: desde sus primeros robos de bicicletas, pasando por los arrebates a transeúntes –«para la época de lo sucedido con la americana de Bello monte ya no eran unos indios despojadores de bicicletas, no señor, para esa época se habían especializado en el arrebato de carteras femeninas» (p. 94)– hasta su primer gran robo, el atraco a mano armada perpetrado en un abasto:

En la mente de Victorino quedará archivado ese atraco como la vaga reminiscencia de un western vulgar: gran plano general en picada de una calle de Santa Mónica, plano medio de una casa de abastos, un hombre de bigotes pluviales se empuja en actitud de correr la cortina metálica, primer plano de Caifás entrando en campo, Caifás punza con la trompa de su fuca la barriga del bodeguero, plano medio, Crisanto Guánchez y Victorino vacían en un dos por tres el dinero de la caja registradora, zoom-in lento sobre los tres asaltantes que le dan mil coñazos al bodeguero cuando comienza a hablar, exterior, auto estacionado en la esquina más próxima, plano general, música de tensión, close up del Cubano al volante, cámara dentro del carro, a través del parabrisas se ve la calle en foco (...) (p. 95).

Asistimos a la gradual profesionalización de Victorino como delincuente, que él mismo rememora con humor y vanidad. No obstante, en cuanto prueba de fuego, el asalto al abasto impone otro manejo formal: de la evocación sumaria de los inicios, pasamos a una memoria más detallada, mimetizada con lo audiovisual. Se le asigna un movimiento de cámara a cada acción del asalto, sutil modo de realzar a nuestros ojos el dominio del oficio alcanzado por Victorino y sus secuaces, pero también, de disuadirnos de cualquier valoración moral respecto a lo que estamos presenciando. Los códigos cinematográficos reducen el asalto a una situación estereotipada en el imaginario contemporáneo, incluso para sus ejecutores (narcisistas, en su conciencia de actuar ajustados a una imagen de su quehacer que han consagrado el cine y la televisión). Las implicaciones de la violencia se subordinan a su impacto estético.

En nuestros días, esta representación «estéticamente correcta» del delito apela a un lector competente que es, a la vez, un espectador competente. Que entiende la violencia como marca de su tiempo, junto a la ironía, la banalidad y el espectáculo. Que no es ajeno al cine manierista de Quentin Tarantino, el cual lo convierte en víctima y crítico al mismo tiempo (Julius, 2002: 208). Que quizá se haya dejado seducir por los *thrillers* sobre robos cuasi perfectos (o sus *remakes*), como *The Thomas Crown Affair* (1968, 1999), *Gone in Sixty Seconds* (1974, 2000), *Point Break* (1991, 2015), *RocknRolla* (2008) o *The*

Bling Ring (2013). Gracias a las expectativas de recepción que estas narrativas suscitan en torno al manejo refinado de la violencia, el lector-espectador sabe que el disfrute pleno de tales relatos demanda de él una actitud cómplice, entregarse sin tabúes a la experiencia estética, aun a riesgo de un momentáneo envilecimiento.

Un segundo modelo, que recurre a ardidés propios de la literatura –como lo son la intertextualidad y la metaficción– para estetizar la representación de actividades ilegales, nos lo proporciona el cuento «Sonata», incluido en el libro *Pieles de leopardo* (1978), de Humberto Mata. Aquí nos adentramos en las reuniones clandestinas de una célula guerrillera, en las que destacan dos figuras antónimas: el narrador, incesante lector de Poe y presunto escritor, quien mantiene una relación ambigua con el resto de los personajes; se muestra como uno de ellos, pero al mismo tiempo parece controlar la historia desde fuera, como si fuera creación suya. Su contraparte es Rodríguez, un obrero joven e iletrado que acabará sustituyendo a Julio, el encargado de leer el material informativo durante las reuniones del grupo. En resumen, un analfabeto se convertirá en lector de la noche a la mañana –aunque lo más probable es que finja leer, que se invente las noticias– porque *hay que hacerlo*: así contribuye la célula con la revolución.

La estrategia estetizadora de este texto descansa en la exquisita indiferencia del narrador, que amortigua el estruendo de la violencia circundante (las acciones de los insurgentes y sus bajas). El narrador parece menos interesado en la lucha política o ideológica que en probar –por la vía de los acontecimientos representados– la validez de sus inquietudes estéticas: «Que yo sepa, ningún personaje cumple un papel esencial en mis trabajos», expresa en una frase profética sobre la sustitución de Julio por parte de Rodríguez (Mata, 2007: 15). El último párrafo del cuento ofrece un apunte metatextual aún más contundente, que reduce la anécdota de las reuniones de la célula guerrillera a una situación de laboratorio creada por el escritor: «Mi mayor preocupación dentro de la ficción es proponer una acción que, evidentemente, se desarrolle fuera de la obra pero que, al mismo tiempo, sirva como base para que ella (la obra) se resuelva» (p. 17).

Provistos de estos ejemplos y sus implicaciones, podemos pasar a los textos que hemos elegido examinar en detalle.

«Artes posibles», incluido en el libro *Rajatabla* (1970), de Luis Britto García, nos recibe con un llamativo contrasentido: una «máquina maravillosa para hacer el arte» (p. 111). Suena como algo que disfrutaremos, y el desarrollo del texto nos lo vende como una experiencia estética total. A decir verdad, todo depende de la medida en que nuestras nociones de «disfrute» y de «arte» coincidan con las de los creadores de esta propuesta.

Escuetamente narrativa, esta minificción se exhibe en describir –a la manera de un prospecto– una novedosa modalidad artística que le otorga al espectador un papel central: al introducirse en una máquina tubular, es sometido a procedimientos que se van revelando como un ataque sistemático a los sentidos. Precisemos la radicalidad del proyecto: para que el arte sea auténtico (o posible), el espectador no puede permanecer a salvo. Debe participar, prestando su cuerpo para que sea prolijamente agredido.

Aturdimiento mediante fogonazos, inhalación de bocanadas de sulfuro de carbono, mordeduras, quemaduras, torsiones, violaciones, choques eléctricos, inyecciones de estupefacientes son algunas de las refinadas operaciones prometidas por el texto. Al enumerar esas acciones circunscribiéndolas a determinados sentidos del cuerpo (como si en vez de hacerles daño se les atendiera con inusitado esmero), se estetiza lo que a todas luces es violencia. Al lector le costará representarse mentalmente un ser humano, siquiera un organismo, a partir del plan bosquejado por el texto. Lo que trasluce es un conjunto de partes a las que les ha sido hurtada su unidad, vestigios de alguien que decidió cooperar incondicionalmente con su propia destrucción en nombre del arte, o abandonarse a una curiosidad demasiado intensa para mantenerse lúcida.

La organización de la experiencia (con el concurso de nociones científicas sobre el funcionamiento del cuerpo humano y de la tecnología necesaria), planificada hasta el último detalle y revelada con entera transparencia (al punto de no ocultar sus peores efectos), hace que parezca controlada. La atrocidad que comporta se atenúa mediante un lenguaje neutro. O al menos, eso pretende. Peña Vial (2002) advierte que incluso el lenguaje aparentemente neutro está cargado de valores. Esa neutralidad significa algo cuando se refiere a situaciones sobre las que no es posible mantenerse neutral:

No cabe describir una injusticia, un acto de violencia o tortura de modo aséptico y meramente neutral. Si se logra, puede o bien ser parte de una técnica literaria para que a través de la contención emotiva y lingüística el efecto emotivo del terror sea mayor, o bien puede ser síntoma claro de inhumanidad e insensibilidad (p. 297).

(O para que el efecto emotivo de la inhumanidad sea mayor, agregamos nosotros).

Impávido, el narrador va desgranando los pormenores del procedimiento, con una jerga técnica («caídas libres», «desaceleraciones», «giros en hélice», «inyecciones de hormonas», «vasodilatadores») que le brinda cierta asepsia a lo que, sin la excusa del arte, sería mera tortura. Pero también se permite salidas humorísticas, como cuando compara la máquina con otras formas contemporáneas de arte, a las que tilda de «tonterías debiluchas» (Britto García, 1995: 111). O cuando designa con onomatopeyas –«cataplunes y zuáquitis»– los efectos destinados a machacar la audición de los voluntarios que se aventuren en la máquina. O cuando reconoce que pocos se prestarán inicialmente a esta experiencia, como sucede con toda forma nueva de arte. No porque sea una ordalía, sino porque las grandes iniciativas siempre encuentran resistencia antes de triunfar.

En «Artes posibles», la humana pasión por las sensaciones fuertes alcanza el paroxismo, bajo la promesa de un enriquecimiento de la experiencia sensorial –en términos de temperatura, dolor, posición en el espacio, placer sexual, cenestesia y delirio. El precio es la muerte, un éxtasis al que todo lo anterior habrá servido de peldaño, de provisión. «Al final, claro, se debe apelar al más exquisito y sobresaltado instinto», señala el narrador, aludiendo con naturalidad al procedimiento con el que culmina esta desconcertante experiencia artística: el ataque al instinto de conservación. Despojado de la posibilidad de defenderse para preservar su vida, el espectador es «deshilachado, macerado, masticado y digerido» (Britto García, 1995: 111). La máquina prueba su virtud en el arte de reintegrar a la nada lo que solía ser algo, alguien.

El texto de Britto García se presta a una lectura literal (la de una máquina aniquiladora) y otra metafórica (la satanización del espíritu

trasgresor del arte moderno), ambas de índole crítica. La segunda posibilidad permite incluso poner en duda si lo de «artes posibles» alude realmente al arte. Después de todo, ¿qué es (o qué no es) arte? Esa denominación puede ser una puerta a la ironía en un período histórico signado por interminables debates sobre la inespecificidad del fenómeno artístico.

MARCANO: UNA ABRUPTA DESPEDIDA DEL PUDOR

De un atraco perfecto va la anécdota de «Set», de Oscar Marcano, cuento que forma parte de *Sólo quiero que amanezca* (2011). Pero no se trata de entrar, tomar el dinero lo más rápido que se pueda y huir, sino de procurarse un botín inusual –fotografías de las partes pudendas de los clientes del banco, tomadas *in situ*– y hacerlo con estilo. Aunque siga el ceremonial de un delito, es un proyecto artístico, una trasgresión: los medios y sus apariencias cuentan tanto como el resultado. La ambivalencia de la situación es explotada por el narrador, quien es uno de los artistas asaltantes y funge de portavoz de la filosofía de sus colegas ante los lectores.

Examinemos los acontecimientos. Tras irrumpir en el banco, uno de los atracadores asesina a mansalva al vigilante que intenta hacerles frente; un imprevisto –toda vez que se proponían ser «cortesés»– que resuelven de la manera más práctica:

El hombre rebotó como una morcilla tres metros hacia atrás. Lo paró el estante de fórmica. Pronto olería a formaldehido.

Un alud de planillas en blanco rodó sobre el cuerpo del desdichado. Depósitos en cuenta corriente. Participaciones de cesión en cuentas de ahorro. Formas de pago de Visa y Master Card. En la camisa celeste de falsas charreteras afloraba el boquete rojo oscuro, mientras Florencia sometía al gerente con la Uzi (Marcano, 2011: 45).

El crimen es banalizado mediante una descripción fría, un símil grotesco que alude al cuerpo de la víctima y el regodeo en el detalle

intrascendente de las planillas que cubrieron el cadáver al desplomarse —tratado como un figurante en una película de bajo presupuesto, o como un muñeco. Este talante prevalecerá a lo largo del cuento, en consonancia con la atmósfera de *show* que desean crear los asaltantes: «La agencia bancaria parecía un plató de televisión», «la onda era más televisiva que cinematográfica» (Marcano, 2011: 46).

Pese al minimalismo narrativo (amén de la vena carvertiana de Marcano), el incidente despliega su cualidad de espectáculo. Hay coquetería, narcisismo, en esa aparente indolencia del narrador (análoga al discurso pretendidamente neutro de «Artes posibles») y en la eficiente actuación del colectivo de artistas-delincuentes: «No era exacto, pero sí bastante parecido a lo que habíamos imaginado. Al *storyboard* que había dibujado Florencia» (Marcano, 2011: 46). ¿Qué es un *storyboard*? Un guión visual. La trasgresión, el asalto, ha sido concebido para ser contemplado, a la manera de una obra en progreso que devela sus entrañas al público.

La espectacularidad de esta representación de la violencia nos remite a la realidad controlada del *reality show* que, según Baudrillard (1998), «corresponde a una fase crucial del universo de la comunicación y la información, pero es también una fase que han conocido el universo del arte y el de la producción» (p. 81). El *reality show* fomenta la despreocupación de sus espectadores, quienes saben que lo que están presenciando llegará al límite, y quizás lo cruzará, pero no se le irá de las manos a sus auspiciadores.

Julius (2002) coincide con Baudrillard cuando afirma que «la estética trasgresora no es una estética de la inmoralidad», sino «una estética de cierta indiferencia moral» (p. 165). En tal sentido, la estetización de la violencia autoriza a fisgar con insensibilidad en las vicisitudes ajenas: ella misma establece el tono, le marca el derrotero al receptor, desplazando su umbral de tolerancia hacia la indolencia.

Hagámonos una idea del lector implícito de los cuentos que estamos analizando: el que, impertérrito y fuera de alcance, se informa de cómo una máquina desguzará a otros, en el marco de un procedimiento artístico. Y el que, entretenido y expectante, sigue el operativo en el que se obliga a un grupo de personas a desnudarse parcialmente en público y posar ante una cámara. En vez de desarrollar empatía hacia las víctimas (de las que poco sabe), este lector es invitado a admirar a los agresores, enseñoreados en la focalización

del relato, y contruidos en la enunciación y la representación no como villanos, sino como antihéroes: diestros y justificados, procaces y alevosos. Mientras las víctimas son casi invisibles, los agresores son «hipervisibles» en su dominio de la escena y su profesión de una moral deshumanizadora en nombre del arte.

También se muestran «hipereficaces», «hipertécnicos», «hipersofisticados», términos que Baudrillard (1998) asocia a la extinción de la ilusión estética, a la muerte de la interioridad, del secreto en el arte, para dar paso al exhibicionismo, a la obscenidad de la representación (pp. 16 y 24). Pensemos en la impactante organización de los asaltantes del cuento de Marcano: su apego al plan, la distribución de tareas, la veloz instalación del set fotográfico, los autos preparados para cubrir la retirada. De allí, el aplomo del narrador. ¿Cómo no imaginar que saldrán impunes? «Arte es riesgo», reza su consigna, y el riesgo que han tomado ha sido ejercer una violencia pícaro que –por inmoral que resulte la expresión– agasaja la mirada.

Una sobria imagen sintetiza el vínculo entre coacción y búsqueda de la belleza que sustenta esta iniciativa trasgresora: «Elías, que en una mano llevaba la Beretta y en la otra el exposímetro» (Marcano, 2011: 46). La pistola y la herramienta del fotógrafo se equiparan en su propósito. Entre ambos extremos se sitúan momentos distendidos, gags impropios de un asalto real, que refuerzan la primacía de lo estético sobre el delito y buscan congraciarse con el público. Entiéndase: no las víctimas del asalto, sino los delincuentes, vanidosos y muy conscientes de sí, y los lectores. Es inevitable sonreír cuando Elías echa un hombro hacia delante y avanza, como quien inicia una danza, para sacar enseguida una cámara Rolleiflex y pasársela al narrador. O cuando canturrea calmamente «¡Oh! Susanna», mientras recoge los cables al término de la operación (cual Nerón, de quien se dice que tocaba el arpa mientras Roma ardía).

Los clientes del banco son reducidos a modelos anónimos, figurantes, meros cuerpos, como el vigilante caído: «Más de treinta personas posaban sin nada, faldas pantalones y todo cuanto fueran trapos, de la cintura para abajo» (Marcano, 2011: 46). Insospechado pillaje perpetrado en un recinto donde abunda el dinero. En «Artes posibles», el grial era la dignidad, el instinto de conservación de quienes prestaban su cuerpo a las manipulaciones mecánicas de una forma radical de arte; aquí, las imágenes de sus genitales expuestos en público son otra versión del mismo botín. Asistimos a

una desintegración simbólica; la identidad, el apuro o el padecimiento de las víctimas no viene al caso. Para jactarse de su zafra, más frialdad: los asaltantes acuden a las especificaciones técnicas. «Doscientas cincuenta exposiciones en seis por seis. Planos medios, planos de situación y muchos primeros planos. Descartamos a toda costa los planos generales» (Marcano, 2011: 46). Queda claro que no buscan emular a Spencer Tunnick, otro artista famoso por esta práctica, aunque de modo consensuado.

SANTAELLA: EL *MANUAL* DE CARREÑO EN EL BRASERO

«Esto es un asalto», suelen anunciar los ladrones, como si tuvieran que declararlo a voz en cuello para que no quepa duda de su propósito. La frase ya es parte del protocolo de la situación. Sin embargo, el desarrollo narrativo de los cuentos de Santaella y Marcano parece decir magrittianamente «esto no es un asalto», del mismo modo en que el texto de Britto García sugiere «esto no es una carnicería». Los títulos de las piezas preludian su ambivalencia: «Set» es aséptico, lacónico, y alude al objetivo de convertir el espacio de una agencia bancaria en un set fotográfico (en el que también se comete un robo). A grandes rasgos, «Las aventuras de Mojito y Guasacaca» insinúa lances ocurrientes; pronto se constata que, de no ser por la saña de los ladrones, podría tomársele por entretenedores. Por su parte, «Artes posibles» es lo bastante vago para encubrir el potencial y los alcances de su refinado artefacto criminal.

Revisemos el más extenso de los textos de la muestra, «Las aventuras de Mojito y Guasacaca», tomado de *Instrucciones para leer este libro* (2011), de Fedosy Santaella. La pieza recoge las andanzas de la banda Los Pollitos, encabezada por la pareja de hampones que dan nombre al cuento, a quienes secundan otros con apodos no menos singulares: «Hallaquita», «el Yuca» y «el Negro Morcilla». Sus alias son congruentes con la actividad criminal que los lanza a la fama: una serie de asaltos a «polleras» caraqueñas, cuyo *modus operandi* constituye la anécdota del cuento. La historia está focalizada desde afuera, desde una omnisciencia que refiere y comenta los desmanes de la banda con un humor a la criolla, desparpajado, alejado de la gravedad irónica de las tentativas de Britto García y Marcano. Este tono procura la cercanía del lector

(especialmente, el local), generando una expectativa de lectura a partir del conocimiento común sobre el ambiente de una pollera y de lo que supondría la irrupción de unos malandros pintorescos, en búsqueda de un insólito botín.

Sorprende la doble vocación de los protagonistas de este cuento. Los Pollitos dominan la logística y la amoralidad hamponil, pero también acarician ambiciones artísticas y, para cristalizarlas, han elegido una cantera impensada: la ramplonería de un comedero vernáculo. Lo trasgresor de su proyecto no estriba en sus resultados, sino en lo antiestético de su inspiración, así como en la abyección de sus métodos, que sólo conocen las víctimas y, allende el texto, los lectores. La narración nos deja saber que, eventualmente, esos métodos son denunciados ante la opinión pública, pero la condición de arte del producto final y la astucia de los maleantes para blindarse con un falso consentimiento de los afectados dan al traste con cualquier tentativa de hacer justicia. Pese a lo deshonesto, el lance de Los Pollitos resulta loable en su premeditación.

El cuento de Santaella emplea los mismos recursos que los textos precedentes para impresionar y mantener la ambigüedad entre arte y delito. El asalto se desarrolla conforme a una rutina preestablecida, sofisticada: «Con rauda experticia de comando se colocaban estratégicamente y sometían a los vigilantes» (Santaella, 2011: 70). A los cabecillas les obsesionan los detalles, nada es dejado al azar: «A veces, Mojito se agachaba frente a alguno y, haciendo una composición con las manos, lo detallaba con un ojo cerrado» (p. 71), un gesto estereotipado del estudiante de cine. De modo análogo, Guasacaca intervenía el peinado de algunas de las víctimas, porque «le echaba a perder su idea de lo estético» (p. 71). La ambivalencia de la puesta en escena oscila así entre el celo técnico del ladrón experto y la parodia de clichés del mundo del arte.

Cierta referencia intertextual nos proporciona, además, un reconocimiento explícito de la estetización de la violencia en la extravagancia con que se ejecuta el asalto: «La gente no necesitaba saber que aquella era una interpretación criolla y sucinta de alguna escena de Quentin Tarantino para entender que la cosa iba en serio y que tenían que quedarse tranquilos» (Santaella, 2011: 70).

A los comensales de la pollera se les expolia su dignidad, sus pertenencias de valor y hasta el derecho a resarcirse por la vía legal. La operación se desarrolla como una farsa colaborativa en la que las

víctimas son conminadas a comer pollo con voracidad orgiástica: «más rápido», «como desesperado», «como un salvaje, como un lambucio» (Santaella, 2011: 72), rebajando el acto de alimentarse a una estampa grotesca. El narrador convierte la impotencia de las víctimas en parte de la diversión, la acentúa a la manera de un espectáculo: «En los rostros de fotografiados se reflejaba una expresionista mezcla de miedo y odio atávico» (p. 73).

Por si fuera poco, todo sucede al compás de «Eat That Chicken», una jocosa pieza de Charles Mingus que los delincuentes hacen sonar en su reproductor portátil y tararean con entusiasmo. Como ocurre con el maleante que canturrea «Oh! Susanna» en el cuento de Marcano, el efecto es certero: desata la hilaridad del lector, mientras funge de humillante sonido diegético para quienes son blanco del asalto.

Aquí no hay solemnidad, sino bufonería y exceso. El proyecto artístico de Mojito y Guasacaca remueve el barniz de urbanidad para exteriorizar lo animal en la cotidianidad humana. Pensemos en el simulacro de cortesía con que inician y concluyen sus golpes y el descaro con que agradecen a las víctimas la colaboración prestada. Vivir civilizadamente, en sociedad, implica disimulo o ablación simbólica de algunos aspectos de nuestra fisiología que son tan humanos como animales; Los Pollitos obligan a los comensales de las polleras a mostrarse en su aspecto más detestable, en el que nunca habrían querido ser vistos. Es la «visibilidad total», el despliegue obsceno, hiperbólico, la imposibilidad de esconderse, la pérdida de la intimidad de la que Baudrillard (1998) nos previene como síntoma de la extinción de la ilusión estética.

Como en «Set» (cuyo narrador se ufana comentando: «Captamos momentos, como dice la cuña, inolvidables»), las tropelías de Los Pollitos son documentadas audiovisualmente, reiterando la equivalencia de los equipos técnicos y de las armas en estas acciones. Sólo que aquí el ultraje se redobla, se institucionaliza, al convertirse más tarde en tema de una exposición. El botín de los asaltos –las fotos, los videos y las pertenencias de los comensales, presentados a la manera de un catálogo de arte– se exhibe en una instalación artística, cuyo propósito es mostrarle al público que «la gente es estúpida y le gusta vivir de las apariencias» (Santaella, 2011: 71).

Lo que en el texto de Marcano queda flotando como una presunción, en el texto de Santaella se convierte en ácida certeza: los delincuentes

obran con total impunidad y se solazan en nuevos y más rebuscados modos de humillar a sus víctimas, que el narrador refiere con obvia complacencia. El éxito comercial de la propuesta artística de los protagonistas (rebautizados «Mojito Frufrú» y «Guasacaca Tutá») les permite radicarse fuera del país y les gana voluntarios para futuras iniciativas similares (un giro dialéctico que hace realidad la aspiración esbozada al final de «Artes posibles»). El resto de la banda también se sube al tren de la civilidad, abriendo un restaurante francés.

En concreto, «Las aventuras de Mojito y Guasacaca» apuesta por una burla masiva como efecto estético: el narrador se burla de lo que va relatando (lo cual, a su vez, moldeará la actitud de recepción del lector); los asaltantes se burlan de sus víctimas (su crueldad va un paso más allá del simple ejercicio mecánico de la violencia); el desarrollo anecdótico se burla de la sacralidad del arte. De «intención de irrisión» nace la afinidad amoral entre los productores estéticos y su público (Baudrillard, 1998: 67). Una invitación a reír juntos de situaciones que, fuera del contexto ficcional (y bajo una perspectiva empática), no tendrían la menor gracia.

Si los personajes protagónicos de «Set» son estetas metidos a delincuentes, Mojito y Guasacaca se revelan como bárbaros con una sensibilidad impropia. Unos y otros tornan literal y convierten en chaqueta reversible la frase de Adorno: así como todo artista es un delincuente en potencia, hay delincuentes con un oscuro potencial artístico.

Fantasías de desmanes (pese a su fuelle realista), estos textos se apuntalan en un juego oximorónico entre el arte como expresión humana de alta cultura y la posibilidad de hacer arte a partir de su propia negación, del mal gusto, del crimen y la crueldad. Sus perpetradores pretenden subir la barra estéticamente, al tiempo que caen en un vacío ético y de sentido (Baudrillard, 1998), contradiciendo así una de las funciones tradicionales de la actividad artística. Ahora bien, ¿el lector implícito está prefigurado para ser un simple acólito virtual de tales tentativas o puede derivar un entendimiento paralelo y trascendente de estas experiencias de lectura?

NOTAS SOBRE UNA IMPASIBILIDAD IMPOSIBLE

Sería insensato esperar una respuesta unánime de los lectores frente a estos cuentos. La constitución de sentido durante el acto de

lectura es enteramente personal. Aunque predecible, el repertorio de reacciones más probables es amplio, y la complicidad que insinúan los textos no cierra el espacio para modos de recepción que los autores estaban lejos de imaginar cuando los escribieron.

Por otra parte, si resulta difícil precisar cómo un texto será acogido por un individuo, más aún lo sería aventurar las consecuencias de esa acogida en una sociedad. Peña Vial (2002) nos recuerda que «concurren demasiados factores, decisiones personales, influjos ambientales, tradiciones familiares, etc., para poder trazar, con un mínimo de rigor, líneas causales definidas y precisas» (p. 305). A efectos de nuestro análisis, ello supone la inviabilidad de establecer relaciones objetivas entre las representaciones estetizadas de la violencia que examinamos y la violencia desbordada en la realidad venezolana. Aunque quizás, mediante estas ficciones exacerbadas, la comunidad literaria ensaya otros modos de relacionarse con una cotidianidad feroz, con la que poco tienen que hacer las convenciones del realismo ortodoxo.

¿Cómo abordar entonces este grupo de narraciones desde la perspectiva ética? En el entendido de que la lectura no es una actividad pasiva, sino un modo de acción, nos interesa evaluar cómo podrían incidir esos relatos en la sensibilidad, la experiencia o la conciencia de quienes los leen; hallar –si lo tienen– su potencial transfigurador, cuestionador o inspirador, desde las indicaciones de lectura que ellos mismos arrojan.

Como constante de nuestro muestrario emerge un lector implícito que, ganado por el perfeccionismo y la convicción de los artistas-delinquentes, se muestra imperturbable o aquiescente ante los abusos, aun cuando las víctimas son personajes humanos. Las situaciones propuestas por los cuentos no lo invitan a ponerse en el lugar de los agredidos, sino a seguir los acontecimientos con la distancia moral del espectador y hasta a simpatizar con los trasgresores. La deshumanización es total en «Artes posibles», de Britto García, donde la impasibilidad frente a la destrucción metódica del cuerpo humano sugiere que no hay límites para un arte capaz de aniquilar a su público en nombre del ideal estético de sus exponentes. De hecho, ese ideal parece lo único sagrado para ellos.

No es nuevo el problema de los nexos entre el arte, el intelecto y el potencial seductor de lo inhumano. El escritor inglés G. K. Chesterton apuntó alguna vez que el peor tipo de crueldad es la

intelectualizada, pues no es completamente imputable a la naturaleza, ya que no dimana de la hegemonía del instinto, sino de una perversión de la razón. Al respecto, los textos de nuestro corpus explicitan una verdad irónica y frecuentemente eludida: que la barbarie puede hallar su mejor fachada donde menos espera encontrársela, como pueden serlo ciertos lugares de la cultura humanizadores por tradición. El arte es uno de ellos. La esfera intelectual es otro.

¿La búsqueda de la belleza justifica lo inhumano? O bien, ¿puede lo inhumano ser bello? ¿Es estéticamente válida –no digamos noble– cualquier forma de expresión artística basada en la vulneración de la dignidad humana (pensemos en los clientes del banco o en los comensales de la pollera)? Nos parece que estas interrogantes traducen el potencial cuestionador que subyace en las historias que hemos revisado.

Otra posibilidad de recepción ética yace en la capacidad que tienen algunas ficciones de contribuir con la ampliación del horizonte moral del lector, en particular, cuando éste se enfrenta a un texto con un horizonte moral que diverge del suyo. Así, «reconocemos el valor de algunas obras que ‘confunden’ nuestras emociones o tambalean nuestras creencias morales precisamente porque en el proceso mismo de revisarlas adquirimos nuevas capacidades y perspectivas de las que carecíamos» (Alcaraz León, 2008, párr. 8).

No se puede descartar que las historias analizadas hagan ruido en algunos lectores, ya que los valores que proponen contravienen principios universales, consagrados en las leyes civiles, los códigos religiosos y las convenciones sociales (por ejemplo, que el robo, la coerción o el daño físico son inadmisibles). O que susciten reflexiones sobre la relatividad de la moral, pues nos ponen en contacto con personajes que conciben la realidad bajo otras reglas. Incluso, al margen del disfrute que nos han proporcionado, estos cuentos pueden ganarnos a la idea de que ciertos límites son necesarios, incluso para un quehacer como el arte trasgresor, cuyo empuje es desplazar esos límites para ofrecerle al público el atisbo de una vida sin restricciones.

En esta modalidad de recepción se inserta el beneficio del autoconocimiento: lo que un texto de ficción puede revelarle sobre sí mismo a quien lo lee, particularmente, en lo que toca a reacciones o inclinaciones morales (Alcaraz León, 2008). Líneas atrás nos preguntábamos en qué medida las piezas analizadas traducen o

canalizan lo inhumano negado, domado, latente. Cuando estos cuentos resuenan en nosotros, suscitando nuestra simpatía, nuestra curiosidad o nuestra indiferencia hacia lo que debería removernos, ¿hasta qué punto nos delatan, dejándonos columbrar nuestra propia chispa de inhumanidad en el goce impune de las acciones representadas? No cabe duda de que ese íntimo reconocimiento (o desconocimiento) es un momento clave de la experiencia ética del lector. Ha sido tomado y restituido con creces.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaraz León, M. J. (2008). Modos de estetización y valores morales en el arte. *Disturbis*, 3 [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/MA.html> [Recuperado el 13 de enero de 2015].
- Baudrillard, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Booth, W. (1978). *La retórica de la ficción*. Barcelona, España: Antoni Bosch.
- Britto García, L. (1995). Artes posibles. En *Rajatabla* (p. 111). Caracas: Alfadil.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En J. A. Mayoral (comp.). *Estética de la recepción* (pp. 59-85). Madrid: ARCO/ Libros.
- Julius, A. (2002). *Transgresiones: el arte como provocación*. Barcelona, España: Destino.
- Marcano, O. (2011). Set. En *Sólo quiero que amanezca* (pp. 45-46). Caracas: Puntocero (Publicado originalmente como *Lo que François Villon no dijo cuando bebía*. Caracas: Fondo Editorial 60 Años de la Contraloría General de la República, 1999).
- Mata, H. (2007). Sonata. En *Revelaciones a una dama que teje* (pp. 15-17). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Miguel Alfonso, R. (2004). Estudios literarios y compromiso ético: dos perspectivas modernas. En J. A. Álvarez Amorós (ed.). *Teoría literaria y enseñanza de la literatura* (pp. 61-87). Barcelona, España: Ariel.

Otero Silva, M. (1996). *Cuando quiero llorar no lloro*. Caracas: CMR Producciones Culturales.

Peña Vial, J. (2002). *Poética del tiempo: ética y estética de la narración*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Santaella, F. (2011). Las aventuras de Mojito y Guasacaca. En *Instrucciones para leer este libro* (pp. 70-74). Caracas: bid & co.