

Juan Alberto Blanco Puentes \*  
(Pontificia Universidad Javeriana)

## Y la sombra como siempre detrás de sí misma, de Carmen Vincenti,<sup>1</sup> o la reinención del autor

### Resumen

El presente artículo se encarga de revisar sin camisa de fuerza el ejercicio literario hecho texto en la novela *Y la sombra como siempre detrás de sí misma* de Carmen Vincenti, novela que es el mejor ejemplo del trastoque literario del autor-narrador para crear y presentar una historia que se va convirtiendo en una serie de diálogos (voces) entre tres personajes femeninos. En un sin fin de líneas el narrador se convierte en ente de ficción, pero a sí mismo se presenta como la consecuencia necesaria de los personajes, y no al revés, donde los personajes son la causa del escritor. De tal forma el autor, como novelista muestra una nueva forma de contar, lo que genera una nueva forma de leer.

Palabras clave: narrador-autor, re-inención del autor, literatura venezolana, escritor-lector, personaje-narrador.

---

\* Escritor y ensayista. Profesor de Lingüística, Literatura y Filosofía. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y Licenciado en Lingüística y Literatura de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

<sup>1</sup> Carmen Vincenti nació en Caracas, Venezuela. Ha publicado, bajo el nombre de Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso* (ensayos, 1990, 1996), *El ente de papel* (ensayos, 1995), *La aventura metaficcional* (ensayos, 1988), *Una geometría disonante: imaginarios y ficciones* (ensayos, 2000), y *En cristales de cuerdas de arena* (novela, 2000). Carmen Vincenti nació en Caracas, Venezuela. Ha publicado, bajo el nombre de Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso* (ensayos, 1990, 1996), *El ente de papel* (ensayos, 1995), *La aventura metaficcional* (ensayos, 1988), *Una geometría disonante: imaginarios y ficciones* (ensayos, 2000), y *En cristales de cuerdas de arena* (novela, 2000).

## Abstracts

*Y la sombra como siempre detrás de sí misma, of Carmen Vincenti, or the author's re-invention*

The present article takes charge as always of revising without shirt of force the exercise literary made text in the novel *Y la sombra como siempre detrás de sí misma* of Carmen Vincenti, novelizes that it is the best example of the one it transforms literary of the author-narrator to create and to present a history that goes becoming a series of dialogues (voices) among three feminine characters. In a without end of lines the narrator becomes entity of fiction, but to if same it is presented as the necessary consequence of the characters, and not the other way around, where the characters are the writer's cause. In such a way the author, as novelist shows a new form of counting, what generates a new form of reading.

Key Words: Narrator-author, The Author's Re-invention, Venezuelan Literature, Writer-reader, Character-narrator.

*Isabel caminó y caminó por sueños y vigiliás, se tropezó y se volvió a levantar, atravesó montes y llanuras, remontó ríos, se sumergió en aguas tormentosas. Se dejó bañar por la humedad de la tierra y conversó con varias lunas. Se convirtió en pez, en alondra, en búho de la noche. Se sumergió en la niebla y se dejó arañar por corales sorprendentes y contempló la oscuridad de las cavernas y se trepó a los árboles más altos y se hundió en pozos insondables y maceró por muchas horas pequeñísimas flores moradas y se cubrió con las alas de piedras fosforescentes y se sumergió en caracoles ensimismados: allí traspasó los cristales de arena.*

Carmen Vincenti

Cuando nace la oscura idea de dar vida a aquellos monstruos que nos acompañan en las sombras con voces convertidas sin afán en eco de sí mismas, nos preocupamos con prisa en encontrar la luz que genera la sombra, pero no la voz que establece conversación con otras voces, unas cercanas y otras lejanas, sin olvidar las del otro lado del exilio del texto, la del lector.

Y como lector entramos en función del juego que trasciende límites y fronteras y se establece aquello que ha sido signado desde el génesis como destino: re-inventar al autor. Es bueno recordar que "El autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un 'sujeto', no una 'persona', y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se 'mantenga en pie', es decir, para llegar a agotarlo por completo" (Barthes, 1987:68).

Como re-invencción misma del juego literario entre personajes: como si nos diéramos a la tarea de cambiar de máscara ante el espejo para convertirnos después en fragmento de una modernidad atrasada en su afán por convertirse en posmodernidad y olvidar sin prisa la contemporaneidad en la que el mundo se sumió sin respirar si quiera. Aquí, lejos de la categorías de la historia un autor, un escritor, un narrador, una alegoría auditiva se explayó en sus sentidos, para darse perfecta cuenta, que alguien hablaba, para todos haciéndonos entender que su voz, mezcla tácita de múltiples voces, es el escenario, como elemento totalizante del texto escrito.

Entre tanto en los límites de la creación el texto se empieza a nombrar por sí mismo, sin avidez, como si pretendiera detener el tiempo son sus personajes e imágenes en una sucesión que permite, no se sabe, de qué modo ausentarse dentro de una sincronía que repercute en los sentidos, desde los cuales se accede a una intromisión de vidas a través de personajes que hablan, hablan y hablan, sin dejar de hablar, como si aquel sistema de sonidos fuera la única forma de convertirse en seres de acción mutua y, por qué no, continua.

Son voces, en réplica y contrarréplica a causa del mismo diálogo que sostienen como la raíz misma del texto y que se revierte en discurso polifocal, pues cada una, de esas voces, se complementa en las otras, a pesar de que tratan de mantener una autonomía dada en la medida que el narrador no interviene, pues pretende que el lector acceda a la historia sin su presencia. En el aquí de nuestro recorrido podemos anticipar que “La réplica de cualquier diálogo importante y profundo es análogo a la polémica oculta, cada una de sus palabras dirigida hacia su objeto reacciona al mismo tiempo a la palabra ajena, contestándola y anticipándola; el momento de respuesta y anticipación penetra profundamente en el interior de la palabra dialógicamente intensa, ésta parece absorber las réplicas ajenas transformándolas inmediatamente” (Bajtín, 1993:275). Ya veremos más adelante como los tres personajes de la novela se construyen en sí mismas y sin narrador.

Así, sin más preámbulos se nos ocurre leer *Y la sombra como siempre detrás de sí misma* de Carmen Vicenti. La idea surge a partir de la lectura que de la novela se hace sin prejuicio alguno, es decir, sin pretender encontrar allí esas categorías que acorralan al texto, pues es la intención de quien critica por hacer del discurso su objeto de análisis, tampoco se pretende hacer una disección, como aquel cuerpo inerte, que espera su última acotación para despedirse del mundo. No, se lee con la firme intención de disfrutar de la historia, de la trama en que se intuye una nueva focalización de un hecho que ya no trasciende la cotidianidad: un crimen. Y a partir de allí, la voz, del criminal, las voces de los demás personajes, hasta llegar a la voz, del narrador, que permite comprender la presencia del autor dentro del texto.

*Y la sombra como siempre detrás de sí misma* se persigue y se percibe como un ejercicio, muy bien hecho por cierto, donde el autor –la autora– se transforma en personaje, no más, del texto. Muchos años de literatura abarcan la humanidad, pero

en pocos ejercicios escriturales, por no decir ninguno, se tiene plena conciencia del papel ejercido por el autor. En tal caso, actualmente “no es difícil ‘demostrar’ la presencia —en los personajes de la novelística de hoy— del desencuentro y la insatisfacción; con el entorno; el afán de cambio; de las dificultades internas; del fracaso como constante” (Bustillo, 1995:35). Se ha ido más allá de pensar en un simple juego de personajes y acciones que se desprenden de un hecho fortuito: un asesinato, a partir de allí, la sombra.

El término sombra aparece significativamente en siete ocasiones: las dos primeras son la sombra como reafirmación material del destino al que se condena la mujer que poco a poco escapa a su inmaterialidad espiritual; la cuarta y quinta sombra, es la repetición sin aparente importancia, pero dependiente del ser que la proyecta; la sexta, es la sombra múltiple, transformada en recuerdos, ideas de un tiempo pasado hecho presente continuo; la séptima, sombra, es la sombra ambiental y cósmica que oculta: “Aquí Susana se puso de pie —con soltura, hay que reconocer— para ubicarse contra la sombra de un gran helecho que vigilaba la transparencia del sol” (Vincenti, 2001:306).

Y la tercera sombra, es el corazón del texto, la expresión metafórica, la palabra mágica que evoca, que hace presente lo ausente. Que hace que las imágenes se sucedan como proyección. La sombra que le da corporeidad a la narración, y la pregunta convertida en razón, dada al lector: “¿Saben esas tomas de película de suspense, donde la cámara va caminando lentamente hacia el objetivo, y uno sabe que el lente es el asesino y sólo se ve la sombra? Bueno, así, pero nunca llegaba y *La sombra como siempre detrás de sí misma* (149, subrayado nuestro).

Pero, en este caso, la voz del lector, en el exilio del texto, se encuentra escuchando en silencio, con la mirada andariega entre líneas donde una serie de personajes femeninos convergen en conversaciones en torno a sí mismas, pero buscando establecerse como existencias posibles dentro de su mundo narrativo, y a expensas del autor tratan de creárselo para hacerse existentes. Quizás, la única esperanza que les queda es que su voz vaya más allá de la última frontera de la lectura, el estante, la quietud de la biblioteca, mientras se engendran nuevas miradas, nuevas formas de acceso al mundo de la narración en la que posiblemente convergerán nuevas voces.

Se establece de esta manera el origen de la relación de los personajes con su autor en la medida en que uno de ellos afirma categóricamente que “Debería haber un narrador que ordenara los diálogos, los gestos, los desplazamientos” (162); y, como en pocas ocasiones, la petición es una orden y en consecuencia se produce el capítulo VIII que bien comienza: “Ya que me han retado, recojo el pañuelo...” (172), y la voz del autor —la autora— se hace escuchar de continuo en más de veinte párrafos para exponer sus puntos de vista acerca de los personajes y su relación con los hijos; sus nostalgias; el asesinato de Manuel; sus pensamientos; sus chismes; es decir, en sí mismas.

Se observa que los personajes existen en función del autor, pues es quien se encarga de ordenar las acciones y los hechos con el fin de darle coherencia y cohesión a la narración. En tal sentido podemos recoger la idea de que “El conjunto más o menos sistemático de nociones por medio de las cuales un autor se piensa a sí mismo, su práctica y el sentido de su obra, no constituye una excrescencia indiferente que la consideración sociológica deba descartar, sólo porque a partir de ellas no se puede explicar lo que efectivamente es y lo que efectivamente hace el escritor” (Altamirano/Sarlo, 1980:64).

Como tal, el escritor se sumerge entre sus folios, mientras el personaje aparentemente naufraga entre sus líneas, la escritura se sucede, se independiza de tal forma, que pareciera alcanzar el sin límite de la creación, quizás la, aparente, ausencia del autor-narrador dentro de la lectura hace que el lector se sienta más independiente, y no requiera de más voces que las de los personajes. La palabra del narrador, a pesar de su presencia, se hace eco lejano, de una primaria voz que ausente en su presencia toma más valor y menos fuerza.

Pero, además el autor existe en función del lector para establecer comunicación, incompleta un poco, con él: “(tengo que admitir que, como ustedes pudieron ver, en alguna ocasión estuvieron conscientes de que hasta yo, como narrador, me iba a fastidiar, pero eso no resolvió el ritmo)” (Vicenti, 2001:172). Personajes que discuten; “pelean” con el narrador que ellos –ellas–mismos–mismas–, han creído necesario, y que han invocado para bien suyo y del lector. Estableciéndose así una relación tripartita, de complicidad narrativa.

La narración ha comenzado muchas páginas atrás y la intervención del autor como tal, lejos del mundo de los personajes, se transfigura en párrafos que incisos en el texto general, discurren hacia el lector desde los personajes mismos, pues son ellos el eje temático que permite relacionarse con el mundo del exilio. Un lector que ha tenido autores lejos del escenario, pero consciente de su existencia a través de su intervención directa –su voz– en continuo crecimiento y toma de posición en relación con lo dicho por los personajes, así como la actitud asumida por los mismos.

El narrador se encarga de “interrumpir” el diálogo establecido entre Sabrina, Silvia y Susana, las protagonistas; para ayudarle al lector a conocer no sólo como son físicamente sino que es capaz de decirnos cómo piensan y en qué momento lo hacen, ya sea por separado o en conjunto. Este aspecto le toma al autor diez de sus intervenciones, con el firme propósito de completar o complementar lo objetivo de los personajes con lo subjetivo de cada uno. La capacidad que tiene el narrador para conocer la interioridad de sus personajes le convierten en la “conciencia” misma hecha presencia, razón.

Así como existe un diálogo entre las tres protagonistas de la trama, también se presenta un diálogo, no en tan buenos términos, de los personajes con el narrador, quien inicialmente se decepciona ante la imposibilidad de no saber más acerca del

final de encuentro de Sabrina con su ex; después entra en contradicción ante la posición desinteresada de dos de ellas, ante el tema tratado por Silvia, pues como bien lo afirma: "Mentira, ambas están que se mueren por oír el chisme" (118).

Y así se presentan comentarios en torno a la conversación de los protagonistas; acerca también, de la crítica que ellas –Susana, Silvia y Sabrina– le hacen como narrador; de la actitud de "las amigas" ante una posible desavenencia entre ellas. De igual forma su presencia es para criticar a Sabrina por su indiscreción, mientras en otra oportunidad hace comentario para favorecer a Susana y en un momento dado defender ante el lector a Silvia; pues, "Silvia no es tan tonta como parece casi siempre. Quizás en el curso de las acciones tenga ocasión de demostrarlo pero no les puedo asegurar nada" (79).

Por quien sí toma partido el autor –o el narrador– es por Susana, quizás, –afirma la voz del exilio– como autora del crimen, se hace copartícipe –casi cómplice– de tal acto, pero su posición la esconde tras asuntos tales como: sus facciones y su vestido, así como su figura y su actitud ante "las amigas" después de la confesión: "Aquí Susana se puso de pie –con soltura hay que reconocer– para ubicarse contra la sombra de un gran helecho que vigilaba la transparencia del sol. Su figura fue adquiriendo mayor dominio y movimiento a medida que se desplazaba por la escena y dibujaba con el vuelo de sus manos cada cruce de la historia, cada sobresalto de la memoria. Apasionada con su propio recuento, pareció ir olvidando a sus amigas, hasta el punto de mirarlas con asombro ante algún comentario que interfiriera con el curso de sus imágenes" (306).

En tal sentido, el mundo se configura desde el exilio de la escritura, "Lo cual nos lleva a considerar lo que puede llamarse una 'lógica del autor' contra una 'lógica del personaje.' Es decir, cuando el tránsito de un personaje a través del relato se organiza desde un patrón exterior a él para que responda a una lógica conceptual del creador, o cuando ese tránsito se va generando progresivamente a partir de una idea general, o a partir de imágenes (...) y el personaje va construyendo su propia lógica interna que en ocasiones se escapa de las intenciones iniciales de su autor" (Bustillo, 1995:53).

Igualmente, se puede hablar de una lógica del lector, para hacer de su exogamia, en relación con el texto, la verdadera forma que asume al caminar a través del texto, sin más orientación que sus sentidos: la vista se trasmuta a través de las palabras, los espacios entre oraciones, frases y proposiciones se convierten por sí solos en formas de lenguaje, en significados para interpretar; el oído de su conciencia perfila sonidos rectos, curvos, lineales y sin forma, como si aquello no fuera más que arcilla estilizada en la memoria de quien se atrevió a convertirse en Causa Primera de la creación. Un mundo para ser visto con los ojos de quién trata de hallar en su sombra otra forma de verse a sí mismo.

Una isla bíblica aparece entre las intervenciones del narrador, que nos refiere directamente a Santiago, su voz, abstraída desde la Sagrada Escritura se convierte en

la frase “lapidaria” con la que trata de afirmar una verdad que se ha paseado incólume a través del tiempo. Nada de lo que al hombre llegue desde fuera, le puede hacer daño, hace daño lo que sale de él, pues sale, siempre, de su corazón. Todo mal pensamiento se expresa en la mala sangre que genera el infierno personal en la que se consume el individuo: “Las ideas funestas son, por su naturaleza, venenos que al principio apenas hacen sentir su mal gusto; pero, poco a poco, obran sobre la sangre, abrasan como minas de azufre..., dice Yago” (Vincenti, 2001:109).

En otro instante de sus intervenciones, se revierte la memoria en el espejo griego en el que la acción de los dioses se convierte en acto presente. Acaso los dioses, conductores del destino de los hombres, siguen en su “penosa” tarea de hacer del sino de los hombres su única causa de existencia. Fluyen y confluyen en el recuerdo los dioses del Olimpo, “Dioses y diosas de varias generaciones, semi-dioses, héroes y mortales enredados en querellas, pasiones y venganzas... Afrodita... Perséfone... Adonis... Hera... Las Moiras... Hermes... Zeus... Metis... Mnemosíne... Calisto... Dánae... Semele etcétera etcétera” (213-214).

La figura de las Moiras que son “Representadas en lo sucesivo como tres ancianas hilanderas—Cloto ‘la hilandera’, Láquesis ‘la suerte’ y Átropo ‘la inflexible’—, miden la vida de cada ser humano desde su nacimiento hasta su muerte con la ayuda de un simbólico hilo de lana que la primera hila, la segunda devana y la tercera corta llegada ‘la hora’” (Martín, 1998: 89). Son representadas a través de Silvia, Susana y Sabrina, los tres ejes de la historia, y la causa misma de la narración.

En otras tantas de sus intervenciones textuales el autor —o el narrador— se dedica a ambientarnos las conversaciones: habla acerca de la comida sin ser explícito; de su manía de fumar, para acompañar la escena; o describe el lugar o el ambiente; o el estado de ánimo; el tal sentido que entre el diablo —el lector— y escoja: “El agua de la fuente caía haciendo gorgoritos desde una figura algo desproporcionada que intentaba vagamente recordar un ángel —un cupido, quizá—, cumpliendo la misión de completar el murmullo de voces y pasos, de risas y acordes musicales; atrapando la luz que se negabas a detenerse en una boca o en unas manos; distribuyendo con una sugerencia transparente aromas que circulaban confundándose entre profusas siluetas de malangas, jades y hojas de carnaval” (Vincenti, 2002:215).

De tal modo se inscribe la existencia de una trilogía nominal que viene a instaurar la idea de que “La auctoritas del autor es compacta, en la medida en que su subjetividad constituye un horizonte constantemente fugitivo para el lector, que sólo cumple de forma aproximada con el acto de interpretación. (...) El eje autor —narrador— lector implica, por consiguiente, tres presencias de importancia innegable, si bien cada una de ellas tiende hacia una homeóstasis perfecta entre la producción del texto, su concreción formal y narrativas, y su concreción por la lectura” (Krysiniski, 1997:165-166).

Más adelante, exactamente entre la página 301 y la 315 (capítulo XIII, -final-) aparecen en una sucesión casi continua, unas pequeñas marcas textuales, que a razón de

la situación cúspide narrativa, ha considerado el autor necesarias para que el lector sepa quien está hablando; en medio de la discusión “acalorada” que se ha suscitado después de la confesión de Susana. Como tal el narrador ha cambiado de coordenada en relación con el lector, quien en medio del contrapunto en que se sumergen las voces es conveniente identificar el Apocalipsis que ha generado el génesis narrativo.

Podemos decir que dichas marcas son el referente sonoro que llega del más allá, donde el escritor yace eterno, allí mismo donde “Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte, ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. (...) esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura” (Foucault, 1987:5-6)

Oscar Tacca afirma que “sin narrador no hay novela” (1973: 69), así mismo exhorta a que abandonemos al idea que “El creador y el narrador son una misma persona” en tal sentido cabe afirmar que el narrador es el elemento literario con que el autor puede abandonar la realidad y sumergirse en la realidad del texto; en la narración, el autor debe convertirse en narrador para poder quedar en iguales condiciones a las de los personajes. Es en síntesis el “disfraz” o “maquillaje” que les oculta sus verdaderas intenciones a los demás partícipes de la trama. Como el uso de todo antifaz, el volverse narrador tiene la ventaja de dar orden al caos, a pesar de que los personajes, en un momento dado se revelen, es el narrador quien permite que el autor se convierta en tratamiento de la realidad a través de coordenadas que el mismo ha creado. El lector mientras tanto recurre a la fábula para establecer líneas de interpretación que den sabida cuenta de acciones puntuales dentro de la enunciación.

Como colofón, se puede decir que en la sucesión de la lectura y su tipo particular de ejercicio, el lector es quien logra la independencia entre realidades, pues es capaz de comprender que las líneas de existencia, temporales y espaciales, de los personajes y los hechos que le causan son la mejor manera de convertir la imaginación en otra categoría de la realidad. De esta manera se prefigura una nueva forma de convertir al autor en narrador no solo en función de ordenar una serie de sucesos o acontecimientos acaecidos a unos personajes, sino que posibilita que el lector se de perfecta cuenta de que la re-invencción del autor es la afirmación de la independencia del personaje y en este punto “Fin de fiesta.”

## Bibliografía

- Altamirano Carlos y Beatriz Sarlo (1980). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Bajtín Mijail (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos, editores.
- Ducrot, O., y Todorov, T. (1980). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1987). *¿Qué es un autor?*. Revista Universidad Nacional. Volumen 2. Número 11. (Marzo - 1987): 4 - 18.
- Krysinski, Vladimir (1997). *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arcolibros.
- \_\_\_\_\_, (1993). *Subjectum comparations: las incidencias del sujeto en el discurso*. Angenot, Marc et., al. Teoría Literaria. México Siglo XXI.
- Marchese, A., y Forradelas, J. (1986). *Diccionario de retórica crítica y teoría literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martín René (1998). *Diccionario de la Mitología Clásica*. Madrid: Espasa.
- Martínez Bonati, F. (1972). *Estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral.
- Pino, Castilla del (1989). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza.
- Tacca Oscar (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Vicenti Carmen (2001). *Y la sombra como siempre detrás de sí misma*. Caracas: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_, (2000). *En cristales de cuerdas de arena*. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia.