

D: Obra Cinética

MARIA ISABEL MARTIN DE PUERTA

IPC-UPEL

En el presente trabajo pretendemos mostrar cómo José Balza se rige por los principios teóricos del *arte cinético* en la novela *D* y ésta se organiza, desde el punto de vista estético, bajo los presupuestos de dicho arte.

Según Juan Calzadilla,¹ el arte cinético es una de las tendencias de mayor prestigio en Venezuela y constituye una:

(...) manifestación de un afán contemporáneo de formular una relación directa entre la tecnología y la evolución del arte. Expresa el ideal de hacer del arte una totalidad en la que puedan intervenir, para su percepción, todos los sentidos. El cinetismo ya no es un hecho puramente visual: intervienen en su captación lo táctil, lo físico-arquitectural y los conceptos. La idea de movimiento rige esta nueva relación que se pretende crear con un espectador cuya participación, en el plano viviente, se estimula por todas las vías de la percepción. El espectador debe apreciar la obra como un acontecimiento siempre renovándose a sí mismo, y que exige adoptar puntos de vista cambiantes, que implican la inserción del público dentro del radio de acción de la obra.

La novela asume, aún tomando en consideración las diferencias básicas entre los códigos literario y plástico, una similar apreciación de lo múltiple en la manera como incorpora los diversos elementos

1. *Obras singulares del arte en Venezuela*, p. LXVII.

de la realidad y el nivel de la reflexión conceptual, que se expresa por dos medios: la interpretación crítica de la realidad y la incorporación de unos planteamientos teóricos sobre la novela misma, que se convierte en una manera de aproximarse a su propio proceso de elaboración. Además, existe una correspondencia entre las varias posibilidades que tienden sobre los sucesos narrados los diferentes narradores y los "puntos de vista cambiantes" del arte cinético. La presencia de un lector crítico —que por lo demás se mueve dentro de la misma novela— cierra las perspectivas de los narradores, se relaciona con el espectador de la obra cinética, pues ésta varía a medida que aquél cambia de posición frente a ella.

Algunos elementos permiten conectar la novela y el arte plástico de Alejandro Otero y Jesús Soto. Podemos establecer una similitud con los collages del primero. En la novela, igual que en ellos, se produce una exaltación de lo transitorio y lo inconexo. Los textos sueltos, las palabras truncas, la mezcla de lo diverso de los *collages* se correlacionan con la fragmentación del discurso novelesco.

Ciertos signos de la novela, como los slogans publicitarios, alcanzan su paralelismo con las frases "cotidianas y sin sentido" de los *collages*. Estos se hallan, por otra parte, grabados "sobre fragmentos de periódicos" y la novela, que recoge los acontecimientos sociopolíticos del presente, y del movimiento cultural, tiene que apoyarse en las fuentes inmediatas: los periódicos y las revistas, especialmente de Caracas, en los cuales aparecen reseñadas las noticias, los comentarios, los anuncios, las entrevistas.

Encontramos también cierta correspondencia de la estructura de la novela con una forma de espiral, que la aproxima a la obra de Soto. El movimiento incesante —dado por las historias separadas, que van insertándose una en otra, en constante oscilación— adquiere el sentido de la espiral, figura que parte de un punto y se desarrolla, volviendo siempre sobre sí misma, ampliándose, para encontrar en otra el mismo sentido. Se apoya en un punto, el Delta, signo de la confluencia y de la dispersión. Es la proyección de una línea que no cierra hacia el porvenir. Movimiento inicial —D— y movimiento final —de—, iguales y disímiles a la vez. Núcleos aparentemente cerrados, que se abren en una multiplicidad de significaciones. Signos trancos que alcanzan su continuidad en otra parte. Elementos cerrados que alcanzan su apertura. Apoyos fijos y componentes móviles, unidos para obtener una forma. En este caso nos interesa destacar la *Espiral* de Jesús Soto, "capas superpuestas de plexiglás como un juego" (p. 231).

Intentamos precisar la existencia de algunos signos que se reiteran, en la novela y en el arte cinético: el espacio, el tiempo y el movimiento.

El espacio:

Con relación al espacio estético, Jesús Soto afirma:

Lo importante es el espacio, que es lo global, lo que permite que el otro se mueva y exista, lo que hace que la luz riele. . .²

Así, el concepto del espacio como proposición del cinetismo tiende hacia la ruptura de los límites, hacia la integración de todos los elementos en la obra, no sólo aquellos que lo componen, sino los que podrían quedar afuera, como el espectador:

Lo que yo me he planteado es cómo mostrar, cómo hacer presente, valorizándolo de otra manera, todo lo que es tu entorno. Darle el mismo valor a lo que está detrás de ti, sobre ti, debajo de ti, en ti mismo puesto que tú eres una parte constituyente de ese todo.

En *D* se presenta una visión del espacio que tiene que ver con un criterio geográfico: la percepción de Venezuela como un espacio abierto, opuesto a lo cerrado y a la limitación:

(. . .) Nos domina el infinito. Nuestro espacio jamás cierra, y por eso nuestra raíz sólo encuentra aire, aunque parezca afianzarse sobre el llano o sobre el río y las montañas. (. . .) (*D*, 110).

La apertura, hecha metáfora, se conecta con las tierras del Orinoco y el Delta. Y éstas proporcionan un punto de origen común entre José Balza, Alejandro Otero y Jesús Soto: la procedencia de Guayana. Ella aporta la raíz, la luminosidad, el color, la lluvia y el río. Es decir, los elementos que permanecen como referentes inmediatos de la realidad estética, a la cual se elevan por medio de la imaginación creadora.

El espacio estético remite a la apertura del espacio real. Por lo demás, Venezuela es un gesto futuro, espacio abierto como perspectiva.

Cabría preguntarse si la novela, como el arte cinético, accede al despojamiento del espacio. Debemos responder que un indicio de ese intento por mostrar el espacio y las oposiciones semánticas entre lo vacío y lo lleno se basa en la existencia de espacios en blanco. En este caso podemos establecer que se presenta una hoja en blanco, situada

2. Las citas de Jesús Soto han sido tomadas del catálogo *Obras de Soto*, correspondiente a la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, Extensión Oeste, Sala Ipostel. Caracas, noviembre de 1980. (s/p).

al finalizar la primera parte. Aunque observamos que se ha eliminado la numeración, a ella le corresponden las páginas 117 y 118.

Si tomamos en consideración que la página constituye el espacio literario y establece los límites del texto, podemos señalar, entonces, que se produce un contraste entre un "espacio vacío", marcado por la ausencia de signos lingüísticos, y un "espacio lleno", que sí los contiene. Pero ello no indica que el primero carezca de significación, porque, como afirma José María Bardavío:

(...) El significado palpita tras un significante "en blanco", como en los códigos de *significante cero*, en donde la ausencia de significante provoca la presencia de significado.³

La significación de la hoja en blanco surge en la medida en que podamos interpretarla como llena de sentido. En primer término, la hoja que está en blanco establece una ruptura con relación a las otras, que no lo están. Así, podemos atribuirle un significado denotativo: es un espacio en disponibilidad para ser llenado. Pero observamos también, que se utiliza para delimitar las partes I y II, y por tanto, separa el discurso de dos narradores: Olivares y Hebu.

Por otra parte, creemos que ella funciona como una metáfora. En este caso apunta hacia la misma significación de la totalidad, es decir, hacia la "apertura". Refleja, pues, el espacio que no cierra.

Dentro de la anécdota novelesca se afirma, asimismo, que uno de los personajes está escribiendo una obra, cuyas páginas están en blanco.

Existen otros espacios en blanco dentro de la obra.

Podemos destacar el que se presenta como línea suspendida en el último párrafo de la página 55, cuya significación connota la emotividad:

(...) Esa mañana de junio me reconocía vencedor: por haberla retenido aquellos minutos, por saber que había estado en mí durante la lectura, por

Observamos que se producen suspensiones o espacios en blanco entre algunos párrafos, en contraste con aquellos en los cuales no se establece ninguna separación. En este caso, indican cambios de narrador, de historia narrativa, o sólo de tono narrativo. (Pp. 137; 139; 140; 143; 152; 182; 209; 211; 212; 253).

3. *La versatilidad del signo*, p. 10.

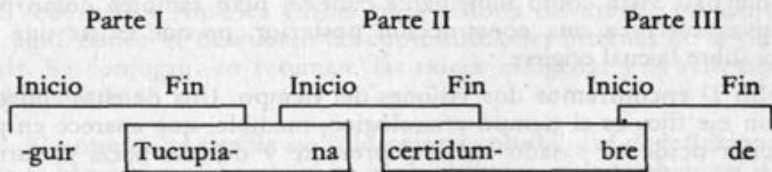
Al final de la novela el discurso se prolonga en un silencio, es una espacialidad abierta en la cual, como serpiente que se muerde la cola, el signo del título y el último signo lingüístico se unifican:

(...) Que la escritura sea absorbida por una sola letra, cuya irradiación abstenga y derrame, consuma y proponga, abra y ciña de

Es una forma de lograr que la obra se desborde fuera de sí misma y se contenga al mismo tiempo. Manifiesta, además la intención de rodear al lector.

Otra manera de expresar el espacio en la novela la constituyen los signos truncos. Estos son elementos de enlace entre las partes I y II; II y III.

El discurso se fracciona y a la vez se unifica. Los límites entre una y otra parte de la obra pierden su precisión, porque los signos truncos impiden que se cierren, tendiendo hacia la apertura. Cada parte se vierte sobre la otra para encontrar en ella el sentido de la continuidad. El signo trunco tiene un doble efecto, por un lado constituye una ruptura, por otro permite unificar las partes en el todo.



Con relación a estos signos nos interesa destacar que se producen dos oposiciones semánticas. Una de ellas tiene que ver con la oposición entre "apertura" / "cerrazón", porque el signo como unidad se escinde en dos partes, cada una de las cuales se aleja de la otra. Entre ellas se produce, como consecuencia, un silencio, que podemos apreciar como un espacio vacío. Aquí surge la segunda oposición semántica, entre lo que vamos a considerar como "espacio vacío" / "espacio lleno". Así, el signo fragmentado con el cual comienza la primera parte, se observa en relación con un espacio vacío, cuyo sentido se obtiene sólo en la medida en que nos apoyemos en la significación de la totalidad. En este caso remitiría al desconocimiento del pasado, o, tal vez, a la hilación de ese pasado con el presente y su orientación hacia el futuro.

El tiempo:

La noción de temporalidad se relaciona con el sentido de duración y de permanente cambio.

De acuerdo con Jesús Soto:

(...) toda evaluación viviente de lo real debe englobar cualidades como el espacio-tiempo, la transformabilidad permanente de las cosas, la fluidez y ductibilidad de los fenómenos naturales, el carácter corpusculario y ondulatorio de la materia energía. (...) ⁴

En *D* la historia narrativa aparece organizada en diversos relatos: la historia de la radio, la Historia de Venezuela, la historia de la teoría de la misma novela. A ellas se concatenan las historias individuales de los personajes. Se insertan, asimismo, historias que funcionan como elementos encadenadores. Estas líneas estructurales del relato están vistas en un tiempo fragmentario, con diferentes recursos de actualización, desde la perspectiva de varios narradores, con complejos apoyos referenciales (de referentes culturales tanto de la cultura popular como erudita). La complejidad que esta pluralidad presenta apunta, sin embargo, a cierta unidad fundamental. Esta se halla constituida por la búsqueda de un centro explicativo de la identidad nacional: la historia del país vista como inmediatez caótica, pero también como perspectiva abierta a una construcción posterior, porque existe una historia sobre la cual erigirse.

En *D* encontramos dos visiones del tiempo. Una de ellas constituye un eje fijo: es el tiempo cronológico, medible, que aparece en proyección desde el pasado hacia el presente y de éste hacia el futuro. Es una noción del tiempo en movimiento, como un fluir constante, en su devenir. Es el soporte de la Historia. La otra se relaciona con el plano narrativo, en el cual se produce una ruptura en las dimensiones temporales. En esto incide el uso de la introspección como técnica narrativa, pues el presente de los narradores entra en juego con el pasado de los sucesos y con aquello se intuye como porvenir. Es aquí donde el tiempo fluctúa, oponiéndose lo estático —presente del narrador— a lo dinámico, es decir, a la mezcla de sucesos que tienen diferentes asideros temporales.

Las acciones de la novela se ubican en un tiempo preciso: una semana del mes de junio de 1975, y se marca el suceder de los días, des-

de el primero hasta el sexto, en cuyas reflexiones se insiste. Todos los anteriores se ocupan entre recordar los sucesos del pasado y el suceder de las conversaciones de Olivares y Faraón:

Revisé la breve y extraña semana: dos noches insomnes, tres días vencidos hasta muy tarde del día, en una cama calurosa (*D* 252).

Sin embargo, se elude cualquier mención al día séptimo, en el cual, pensamos, se realiza el viaje en avioneta hacia Curiapo. Esto puede tener su explicación en que el último día constituye una apertura y, a la vez, una síntesis. La primera está determinada por la percepción de toda la naturaleza deltaica y por la culminación de las acciones en el espacio abierto del cielo. La segunda, porque en este día convergen, desde la perspectiva abierta del infinito, el mito y la historia, metafORIZADOS en las dos orillas del Orinoco.

Una de ellas se corresponde con el tiempo anterior al descubrimiento. Se concibe como una atemporalidad. Muestra las huellas de lo permanente: el río, el morichal, lo indígena, los petroglifos de Guayana, la naturaleza. Y allí cobra sentido la mitificación de Hebu, "El morichal soy yo" (p. 256). La otra, el tiempo posterior al descubrimiento, precisable a través de fechas y sucesos, marca la inserción del Delta, de Venezuela y América Latina en la historia del mundo occidental. Y es aquí donde se descubren las contradicciones internas de la vida del país. Se conjugan, en resumen, las raíces indígenas y la reflexión sobre la Historia.

El presente se perfila no sólo como la posibilidad de reflexionar sobre la historia y como apertura hacia el futuro, sino también en la existencia de elementos fetichizantes. La radio, como medio de expresión de la técnica del presente, envuelve al hombre en el sopor de lo cotidiano, mediatizando su percepción de la historia. Este medio de comunicación tiene que ver con todas las manifestaciones exteriores de lo colectivo. Constituye un factor de masificación hipertrofiado en cuanto penetra en las capas sociales como un elemento de alienación, consumo y superficialidad, dejando entrever sólo la inmediatez de los acontecimientos y la cosificación del hombre. Semánticamente hipertrofiado, se revela a nivel de la expresión novelesca a través de un discurso moroso, donde se insiste en las diversas facetas de su historia. La constante referencia a cómo se inicia y evoluciona, a la programación —casi invariable a través del tiempo—, a las canciones, slogans publicitarios, penetración social del medio, cumple la función de poner en evidencia la estructura de lo cotidiano.

4. Iván González (textos y entrevistas). "Los cinéticos venezolanos", *Imagen* (Caracas), Nº 32, 1-15 de septiembre de 1968, p. 9.

La historia de la radio se organiza en base a un tiempo progresivo, desde los inicios de este medio de comunicación hasta 1975. La cronología se convierte, de esa manera, en el hilo unificador de dicha historia. Esta línea aparece fraccionada en dos instancias temporales: A la primera de ellas, que va de 1930 a 1960, corresponde el relato de Olivares, quien en este último año se aleja de Caracas y del medio radial. La segunda, que comprende desde 1960 hasta 1975, pertenece a Hebu, en su función de narrador.

La historia de la radio se articula con la historia del siglo XX venezolano. Y es aquí donde encontramos la otra dimensión de la novela: en el presente se efectúa el encuentro de Venezuela consigo misma. Desde él se justifican las contradicciones del pasado y se realiza la interpretación de la Historia, como eje unificador de la multiplicidad en que se expresa la realidad del país.

Debemos señalar que existe un tiempo de los narradores, diferente al de la historia narrativa. Ellos se ubican en un presente, desde el cual evocan los sucesos del pasado. Si establecemos como punto de referencia el tiempo del núcleo narrativo —una semana de junio de 1975— podemos afirmar, que el presente de cada narrador revela una instancia temporal distinta a la de los otros.

Olivares se ubica en un presente para reconstruir su historia personal y la historia de la radio. Es la tarde anterior a la llegada de los visitantes, cuando él organiza y selecciona los recuerdos que va a contar. Es, en consecuencia, un pasado con relación al tiempo del núcleo narrativo.

Podemos señalar que el presente de Olivares como narrador desemboca en el presente de las acciones y ahí se interrumpe, finalizando la primera parte de la novela.

El tiempo de Hebu como narrador, es también un presente. Sin embargo, difiere del presente de Olivares:

(. . .) ¿Cuánto tiempo ha pasado desde nuestra última conversación? Utilizando mis recuerdos y cada *cassette* de Faraón, creo que logré restaurar por completo sus confesiones. Tanto ahora (en mi silencio) como durante aquella semana, le digo "usted" (. . .) (*D*, 127)

el signo aquella, atribuido al tiempo del núcleo narrativo, "semana", aleja al tiempo de las acciones del presente del narrador, que sería futuro en relación a aquél. En el presente de Hebu convergen los otros.

En el tiempo narrativo podemos ubicar otro presente, el de otro narrador que en primera persona se incorpora en el transcurso de la

novela. Aparece fugazmente en las dos primeras partes, pero se yergue como la voz narrativa de la tercera. De su visión narrativa depende la organización del tiempo del relato. Es él quien controla y configura todos los elementos de la novela.

Así en *D* se evidencia un tiempo de la escritura, determinado por la posición teórica que expone este último narrador con relación a la misma novela y por la mención que se hace sobre la obra que uno de los personajes, Hebu, está escribiendo (partes I y II). Pero se indica que Hebu es sólo el narrador, una "máscara" de otro narrador. Además se expresa el tiempo de la lectura, pues esa historia de la que Hebu es autor ha sido leída por Aromaia, quien afirma: "Me gusta tu historia de una letra" (p. 205). Ella sería la representación del lector. Funciona como un elemento vinculator del tiempo de la lectura. En la parte III, este narrador expone una teoría sobre su novela, de la cual las otras dos partes podrían constituir la praxis.

El movimiento:

El dinamismo interno de la novela se produce por el juego de las fragmentaciones a todos los niveles, las rupturas de las historias que se inician, se interrumpen, se vuelven a tomar, la inserción de una en otra, el paso de un narrador a otro. Esto permite observar cómo todo fluctúa, para incorporarse, al sentido del continuo movimiento. Se produce, en este caso, un proceso similar al de la obra cinética, porque el arte cinético es esencialmente dinámico cuyo ritmo interno se desborda hacia el exterior.

La interrelación del espacio estético y del tiempo confluyen en la creación del ritmo. Este se obtiene, en la obra cinética, por la disposición de los materiales en el espacio, el juego de los espacios vacíos y llenos, la distribución de las figuras geométricas —círculos, cuadrados, rectángulos—, las líneas que se interfieren, las varillas metálicas, el uso del color y la luz. Además, la existencia de un espectador cómplice. Este debe moverse frente a la obra para captar el dinamismo que ella le ofrece. Así los espacios vacíos se llenan y alcanzan su plenitud, surge el sentido de la luz y del color, que se suman al sentido dinámico. Debe, por otro lado, incorporarse a la obra misma, ser parte de ella, para apreciarla en toda su magnitud y romper las fronteras entre el arte y lo inmediato, tal como hace Soto con sus "penetrables".

En la novela la multiplicidad se organiza sobre ciertos ejes. Estos permiten aglutinar los distintos componentes del todo. Encontramos, de esta manera, lo que vamos a denominar apoyos tridimensionales

y duales. La percepción tridimensional permite el movimiento interno. Sobre un núcleo narrativo se insertan, fundamentalmente, tres historias: la historia de la radio, cuya significación es la inmediatez, la historia política de Venezuela, y en ella el sentido de la autenticidad. Ambas, en perfecto equilibrio, se fusionan una en la otra, como dos dimensiones de una misma realidad. Y la historia de la propia novela, donde el proceso de la escritura y el texto como producción, remiten a la reflexión de la obra sobre sí misma.

Pero tenemos también tres personajes básicos, si tomamos en consideración lo que ellos significan y cómo se insertan en las historias narrativas. Irreductibles uno al otro, se hallan en relación dialéctica y podrían considerarse como una tesis, Olivares, una antítesis, Hebu, quienes se encuentran en tensión equilibrante y constituyen dos posibilidades de aprehender la realidad. El otro, Faraón, conforma una síntesis pues comporta rasgos de los anteriores y unifica su significación.

Si observamos las partes en que se divide la novela, podemos determinar que también son tres. A cada una de ellas corresponde un espacio textual diferente en extensión. Las separaciones entre ellas pueden constituir, a su vez, un espacio vacío o, por el contrario, un espacio que se llena —con una microhistoria, por ejemplo—. A cada una de las partes corresponde, además, un narrador: Olivares a la primera, Hebu a la segunda y otro a la tercera, aunque uno puede penetrar en la dimensión de los demás.

La multiplicidad de la novela se apoya, en base a ejes tridimensionales, tanto al nivel compositivo como al nivel semántico. En este caso encontramos otro paralelismo con el arte cinético, pues, como Jesús Soto afirma: "(...) Nosotros nos sumergimos en la trinidad: espacio-tiempo-materia (...)"

También los apoyos bidimensionales permiten organizar el discurso. El dualismo constituye una expresión del texto.

Sobre la base de una anécdota que conforma el núcleo narrativo del relato, los sucesos de una semana de junio de 1975, se tejen dos perspectivas sobre el acontecer nacional. Una de ellas parte de la apreciación de la historia en su cotidianidad y se observa en la historia de la radio. La otra, es una visión de la conciencia reflexiva que interpreta, juzga y tiende las líneas que intentan aprehender el ser nacional.

El dualismo es una manera de unir lo contradictorio en un solo ser. De este modo, cada personaje se halla conformado por dos ele-

mentos divergentes, que se constituyen en el uno. En este caso se puede evidenciar la transformación de un ser en otro, la metamorfosis.

Otras dimensiones de la novela adquieren también su expresión en el dualismo. Así, Alejandro Otero y Jesús Soto, constituyen, siendo dos, partes de un mismo ser que unifica lo diverso, "Son *lo mismo*, apartándose". (D, 233). Mientras en las esculturas de Marisol se descubre la figura de una mujer "que posee dos cabezas" (D, 140). Como signo de una época, Lou Reed y David Bowie unen lo contradictorio y lo complementario, ambos son "(...) geniales intérpretes masculinos-femeninos a la vez" (D, 186). A otro nivel, el río Orinoco se percibe escindido en sus dos orillas, una que representa la esencia indígena y la atemporalidad y la otra, construida en base a violencia y sangre, remite a la historia y a la inserción en el tiempo. Los petroglifos de Guayana, en la figura de los gemelos, contienen esta figura dual y le aportan un contenido mítico. El morichal, deificado, es "(...) hombre y mujer (...)" (D, 255).

El dualismo alcanza el nivel significativo de la novela. Permite la visión de un mundo escindido en dos posibilidades de aprehensión de la realidad. Es la coexistencia de ejes semánticos contradictorios, que se resuelven en la incertidumbre. Podríamos afirmar que atañe a todos los niveles la obra, el espacio geográfico, a los personajes, a las historias narrativas, a los narradores. Se centra en el juego lo vacío / lo lleno; cerrazón / apertura; lo cierto / lo falso; lo auténtico / lo inauténtico; la inmediatez / la profundidad; lo que fue / lo que pudo haber sido; conciencia ahistórica / conciencia histórica. Estos ejes semánticos se hallan en equilibrio. Es imposible percibir uno de los polos aislado del otro. De allí surge la permanente oscilación, la duda, que se sintetiza en la incertidumbre como marca de la novela. Las cosas se afirman y se niegan al mismo tiempo. Esta expresa la percepción de un mundo en contradicción.

Ahora bien, si los apoyos tridimensionales y duales parecen permitir la organización de la multiplicidad y de la fragmentación, creemos que es posible establecer cómo se alcanza la síntesis en la unidad.

Los componentes de la novela aparecen como fracturados y múltiples, sin embargo parecen reducirse a la unidad, incorporándose unos a otros —en el tres, en el dos y finalmente en el uno—. Esta fusión manifiesta la coherencia interna de la obra, como signo estético.

Los personajes parecieran reducirse a uno solo: Hebu. Pero no al Hebu inscrito en las circunstancias temporales e históricas, sino al otro, a aquél que siendo esencia puede asumir a los demás o ser asumi-

do por ellos. Es un proceso de constante metamorfosis, cuyo eje fijo es este personaje. El sería una máscara de los otros, o a la inversa. Todos giran a su alrededor, en un movimiento permanente.

Las historias narrativas fragmentadas comportan una significación particular pero pueden interrelacionarse. Cada una de ellas va insertándose en la que tiene un nivel de significación superior y que la abarca.

Esta proposición no es sólo estrictamente narrativa. En efecto, apoyándose sobre un discurso disertativo, el texto se construye como novela-ensayo, para ser una reflexión de todos los procesos socioculturales y políticos e históricos de Venezuela. Conciencia crítica que revela la existencia de una parte del ser nacional, perdida u olvidada, la esencia indígena, que se inserta en la otra gran dimensión, conformada en la perspectiva histórica.

Podríamos afirmar, para concluir, que la disposición de los componentes de la novela, en cuanto ponen en evidencia un discurso fragmentado, permite observar los elementos de una visión de mundo: aquella que percibe la realidad histórica del país en los términos de su dislocación, en cuanto expresa lo inconexo y la desorientación. Pero, a su vez, da cuenta de la articulación superior: los elementos en la novela se van integrando a través de una estructura de significaciones, para revelarse como un todo estéticamente cohesionado. En este sentido la obra deja entrever que la percepción desarticulada de la realidad apunta hacia una visión unificadora, hacia una proyección histórica que permite integrar los valores de la esencia nacional en la multiplicidad de sus dimensiones: remite a la explicación y justificación del presente histórico, el encuentro de la esencia nacional, la autoconciencia del país, la búsqueda de una coherencia histórica. Podríamos inferir, a través de explicitaciones del relato, que esta realidad, al mismo tiempo se integra a un todo mayor: América Latina, la cual, a su vez, se inserta en el mundo occidental.

BIBLIOGRAFIA

- BALZA, José. D. *Ejercicio narrativo*. Caracas, Monte Avila (Col. Continentes), 1977, 265 pp.
- BARDAVIO, José María. *La versatilidad del signo*. Madrid, Comunicación. (Serie B, 44), Alberto Corazón edit., 1975. 205 pp.
- CALZADILLA, Juan. *Obras singulares del arte en Venezuela*. Bilbao, Edit. La gran enciclopedia vasca, 1979. 449 pp.
- GONZALEZ, Iván. "Los cinéticos venezolanos" (textos y entrevistas), *Imagen* (Caracas), Nº 32, 1-15 de septiembre de 1968. pp. 9-16.
- SOTO, Jesús. *Obras de Soto*. (Catálogo). Caracas, Sala Ipostel, Extensión Oeste, Museo de Arte Contemporáneo. 1980.