

- DI PRISCO, Rafael. *Acerca de los orígenes de la novela venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Dirección de Cultura, 1969. 161 p.
- DIEZ ECHARRI, Emiliano y José M. ROCA FRANQUESA. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1966. 1590 p.
- ECHEGARAY, José. "Los tres elementos del drama". *El Cojo Ilustrado*. Tomo V. (Vol. II. 15 de agosto) Nº 112. Caracas: El Cojo, 1896. pp. 628-29.
- FAGES, J.B. et al. *Diccionario de los medios de comunicación*. Valencia-España: Fernando Torres, 1975. 286 p.
- FRANCESCHI G., Napoleón. *Caudillos y caudillismo en la historia de Venezuela*. Caracas: Exinco, 1979. 165 p.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. (Vol. IV). Barcelona-España, 1967. 634 p.
- MONASTERIOS, Rubén. *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1974. 132 p.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona-España: Gustavo Gili, 1972. 345 p.
- PICON SALAS, Mariano. Nota prólogo de *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*. Caracas: (Biblioteca popular venezolana), 1962. 327 p.
- PIGNATARI, Décio. *Información, lenguaje y comunicación*. Quito: Ciespal, 1971. 91 p.
- PIMENTEL, Francisco. *Obras completas*. México: América Nueva, 1959. 1290 p.
- RAMON, Ramón de la. *Ensayo sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Imprenta Nacional, 1977. 262 p.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *El teatro español. Historia y antología*. Madrid: Aguilar, 1943. (7 vol.).
- ——. *Diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar, 1973.
- SALAS, Carlos. *Historia del teatro en Caracas*. Caracas: Ediciones de la Secretaría General de la Gobernación de Caracas, 1967. 383 p.
- SALCEDO BASTARDO, José Luis. *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas: Arte, 1972. 776 p.
- SOLORZANO, Carlos. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961. 104 p.

Factibilidad de una aplicación lingüística al Discurso Literario⁰

LUIS ALVAREZ

Con la segunda década del siglo, aparecía el *Curso de Lingüística General, de Ferdinand de Saussure*. Allí se consideraba que el lenguaje era un conjunto complejo integrado por elementos solidarios y relacionados. De esta manera, se abría la posibilidad para que fuesen abandonadas todas las corrientes críticas decimonónicas que se fundamentaban en la autobiografía, en el acontecer que rodeaba al autor o en nuestro particular acercamiento a una obra dada.

Paralelos a este desarrollo, en otro lado del mundo, el Círculo Lingüístico de Moscú y Opoiaz (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético) se interesaban en el tratamiento del aspecto lingüístico de la poesía. Este acercamiento al lenguaje poético era ya el abandono de los criterios impuestos por los neogramáticos y por todo lo que se ha dado en llamar crítica impresionista. Un ejemplo caracterizador de lo que va a ser el producto de este nuevo impulso, lo tenemos en el trabajo de V. SKLOVSKI,¹ quien considera que la poesía es una manera particular de pensar. Si esto es así la poesía puede resistir cualquier tipo de análisis factible. Y entre ellos, el lingüístico.

0. Versión sintetizada de una conferencia dictada en el Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", de la Universidad de Los Andes, en abril de 1987.

1. "El arte como artificio". . . *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. pp. 55-70.

Nosotros pensamos que para sustentar este criterio se hace necesaria una cercanía con los medios utilizados en esa fabricación. En otras palabras, necesitamos el conocimiento del lenguaje y de sus articulaciones. Es ésta la base para la producción de la función verbal, sin la cual la literatura no podría inscribirse dentro de la categoría de los hechos sociales. La gran falla de los formalistas rusos estuvo en su visión ahistoricista de la realidad literaria. Esto les trajo como consecuencia una división dogmática entre la creación poética y la ideológica. Y esta situación hacía que se escapasen de sus análisis los contenidos conceptuales presentes en la inmensa mayoría de las obras literarias.

Ahora de este lado del mundo, con la difusión que tuvieron los métodos inmanentistas, surgió, dentro de los estudios literarios, la corriente denominada estilística. Karl Vossler, por ejemplo, llega a considerar que esta disciplina es la única capaz de proporcionar una explicación relevante de los fenómenos descritos por la fonología y la morfología. Sin embargo, Vossler no llega a definirse como un crítico formalista. Pesaba mucho sobre él su formación en el idealismo alemán. Un ejemplo típico de esta contradicción, creemos encontrarlo en sus disertaciones sobre el sonido y la poesía, en su obra *Geist und Cultur in der Sprache*.²

En el lenguaje del habla de cada día, las formas naturales de expresión, —sonidos, voces y ritmo— están reguladas por el uso, y constituyen las formas externas que tienen que obedecer a nuestras intenciones y necesidades. En poesía se convierten en la parte íntima y dominante, a la que las reglas de sintaxis y el uso del vocabulario tienen que adaptarse.

Como podemos inferir de esta cita, Vossler da a las intenciones y necesidades, un rol importantísimo en la elaboración del lenguaje oral. Pero, cuando trata el discurso poético, considera —creemos nosotros— que existe una especie de macroestructura que rige la elaboración poética. Nosotros pensamos que la sintaxis sigue teniendo el mismo puesto que en las emisiones anteriores. Sostenemos que, en el discurso poético, el hablante —convertido en escritor— recurre a la estructura latente,³ para dejar en ellas muchas de las organizaciones de las ca-

2. Alma y cultura en el lenguaje. Citada (en alemán) por Karl D. Uitti, *op. cit.*, pp. 116-117.

3. Usamos aquí el término estructura latente, acuñado por N. Chomsky en *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, para designar a las organizaciones lingüísticas que no pronunciamos pero que originan la(s) oración(es) que hemos efectiva(s) en el habla realizada. Esta última se definirá como estructura patente. También usaremos más adelante y en el mismo sentido los términos estructura profunda y estructura superficial, respectivamente.

tegorías léxicas que, en el lenguaje oral, o descuida o produce de manera normal. Tal situación hace que tantas veces sintamos las construcciones poéticas como aberrantes.⁴

Leo Spitzer, otro de los estudiosos de los fenómenos del lenguaje desde el ángulo estilístico, llegó a sostener que:

Lo que nos dice si tienen o no importancia (una metáfora, una anáfora, un staccato) es únicamente la sensibilidad, que debemos tener ya adquirida, para el conjunto de la obra artística particular. Pero la capacidad para esta sensibilidad está profundamente enraizada en la vida y educación anteriores del crítico y no en su formación profesional.⁵

Tales palabras constituyen la reafirmación más elocuente del punto de vista idealista. Representan el predominio de la intuición sobre la investigación objetiva.

Hasta ahora, puede afirmarse que es Don Dámaso Alonso el más firme exponente de la estilística, en el ámbito hispánico. Este autor afirma que el estudio de la forma no afecta únicamente al significante, como ha podido creerse, sino a la relación que, desde Saussure, hemos venido llamando signo lingüístico. Esta interrelación produciría dos perspectivas para el acercamiento estilístico. Una que iría desde el significante hacia el significado y que se denominaría “forma exterior”. Otra, con una dirección opuesta, que sería la “forma interior”. La primera perspectiva parte de realidades fonéticas concretas y según Alonso, es la vía que ha sido más cultivada y más fácil de elaborar. La segunda consiste en lograr aprehender el paso de la afectividad, el pensamiento y la voluntad, hacia moldes formales.

Ya en un grado más avanzado de su teoría, establece que la obra, para ser explicada en su totalidad, requiere que sean tomados en cuenta los denominados por él “conocimientos de la obra literaria”.

Un primer conocimiento, según su entender, es el del lector. Este posee una intuición totalizadora, virginal, pura e insustituible. Como entre el autor y el lector no se interpone nada, pueden aprehenderse muchos de los complejos de comunicación emitidos por esa otra intuición totalizadora que es la del creador.

Hay un segundo conocimiento de la obra poética. Es el conocimiento del crítico. La estilística lo toma muy en cuenta, a pesar de

4. Empleamos el término aberrante, como sinónimo de agramatical (en otros casos inaceptable). Cf. Chomsky, *Ibid.*

5. *Lingüística e Historia Literaria*, p. 40.

que recomienda antes la lectura intuitiva. Tocaré al crítico el acercamiento exterior o interior, según sea la perspectiva que escoja para hacer llegar a terceras personas la transmisión de los valores hallados. Y esto es así, porque para la estilística la obra literaria es ahistórica. Todas las impresiones están depositadas en el gran inventario formal que está constituido por la expresión. Sin embargo, este conocimiento hecho por un lector especial, como es el crítico, por un lector con una disposición intuitiva desarrollada, por un lector que es capaz de hacernos sentir y comprender el mensaje poético, no basta para la creación de una ciencia literaria, de una disciplina que explicita el discurso literario, sin darle el rol más importante a la mera intuición.

Como consecuencia de lo antes dicho, habrá también un tercer conocimiento de la obra literaria: el estilístico. Según esta vía, el goce proporcionado y la emoción sentida son previos pero no definitivos. Y, por su parte, el crítico —a pesar de su sólida preparación y de su desarrollada intuición— tampoco podrá dar todas las respuestas que la explicitación de un texto amerita. Para superar estos escollos, se hace necesario el estudio científico. Los dos anteriores no lo son. Dentro de estos parámetros, Dámaso Alonso sostiene que lo que debe buscarse es la posibilidad de un conocimiento científico del hecho artístico.

Como ése ha sido el problema fundamental de todos los que han abordado el fenómeno crítico desde un ángulo llamado científico, la estilística también lo considera un poco como escollo. Decimos esto, por la virtual contradicción que parece ofrecernos este autor, cuando sostiene que es un “problema no resuelto y que no tendrá solución (. . .) mediante una metodología científica”.

Como hemos podido darnos cuenta, es la estilística otro de los grandes hitos en la consecución de un método que parta del discurso, para inferir los mensajes profundos que un autor determinado pueda haber formulado en el momento de la concepción del hecho literario. No obstante esto, su valoración del elemento intuitivo y su confesión final de no poder dar todas las explicaciones que el texto amerita, limitaron su ámbito crítico con el correr del tiempo.

Ante estas afirmaciones, podría decirse que es el estructuralismo literario el que nos movió mucho más aún a considerar la necesidad de estudiar detenidamente el significante, para abordar conclusiones referidas al significado. Sus diferentes direcciones, llámense *new criticism* norteamericano, formalismo francés, semiología, estructuralismo genético, etc., crearon —fundamentalmente en la narrativa— una gramática de la diégesis. Sólo que esta gramática se constituyó en una

gramatología, con articulaciones muy particulares que llegaron a formar verdaderos metalenguajes. Recuérdese la sintaxis de los personajes de Todorov, el análisis de Greimás y otras instancias. Y como se estudiaba el texto por el texto mismo, siguieron comprobando su carácter immanente.

Nosotros, por nuestra parte, pensamos que la aplicación de una metodología que considere como elemento fundamental, la presencia de las estructuras lingüísticas en un producto literario, debe conducirnos al conocimiento de que la funcionalidad estética no debe desvincularse de la forma. De la misma manera, debe demostrarnos que esa forma, seleccionada por el autor, es producto de la especialización de la gramática de una lengua dada, poseída por el creador a manera de competencia lingüística.

Por todo esto, nosotros creemos que el autor se expresa con unos patrones verbales que conoce y domina, hasta tal punto que es capaz de elaborar un signo artístico con una funcionalidad dada.

Una cosa también es cierta. Nuestro análisis o el análisis que proponemos no es solamente lingüístico. En el desarrollo y la aplicación que hemos hecho hasta ahora hemos advertido que las articulaciones sujeto/predicado de las diferentes emisiones oracionales no bastan para confirmar un universo significativo que vaya —como es natural— más allá del nivel de la denotación. Durante esta conversación hemos confesado que hemos partido de los aportes ofrecidos por la gramática generativa y transformacional. Ella nos ha entregado —entre otras cosas— la oposición estructura superficial/estructura profunda que nos ha alumbrado el camino para entender la organización sintáctica de muchas estrofas que a simple vista parecieran la expresión de caotismos yuxtapuestos.

Un ejemplo muy elemental es el que proponemos a continuación con estas construcciones, tomadas del poema “Colores a una mañana” del conocido poeta Miguel R. Utrera y que ya analizamos exhaustivamente en nuestro trabajo *Gramática del discurso poético de Miguel R. Utrera* (1986).

Blanco retazos de nubes,
el traje de la hortelana.
Gajo de nieblas maduras,
albo cerco de fragancias.
Aves de vuelos golosos,
los ojos de la hortelana.

En los análisis que hemos hecho, en la obra arriba citada, señalamos que este enunciado no es una enumeración caótica. Fue producido por una gramática que el autor posee, como conocedor que es de la lengua en que aparece escrito. Ahora, dadas las exigencias fónico-rítmicas, el autor no produce enunciados oracionales iguales a los que pudiera producir en el lenguaje oral o en una simple descripción. Por ello recurre a transformaciones que hagan posible la emisión dentro de los parámetros en que se ubica su discurso. En nuestro caso se trata de simples elisiones de categorías léxicas que pudieran considerarse como redundantes. Sostenemos que esas elisiones están en el lugar en que aparecen los paréntesis.

(Un) blanco retazo de nubes,
(es) el traje de la hortelana.
(Un) Gajo de nieblas maduras,
(es) (el) albo cerco de fragancias.
Aves de vuelos golosos,
(son) los ojos de la hortelana.

Los signos de puntuación empleados por el autor, confirman nuestra hipótesis. Hemos observado, en el ejemplo, que es posible partir, de la estructura de una gramática generativa y transformacional, para descifrar (valga el término) la organización gramatical de un discurso poético. Las ramificaciones de esa organización con las significaciones dadas por el autor ameritarían otro enfoque. O una ampliación de la simple observación morfosintáctica. Por los momentos estamos discutiendo la viabilidad de su aplicación.

Después de todas estas consideraciones, entendemos que el problema que se plantea en el análisis de un discurso poético, reside en considerar que la sintaxis no puede dar cuenta de unidades que vayan más allá de la frase. Para superar esta deficiencia, se haría necesaria una hipersintaxis. Pues bien, en los últimos años se ha venido gestando una corriente que se denomina, a sí misma, *gramática textual*. Su motivo fundamental nace de la presuposición de que la gramática de una lengua dada debe dar cuenta de las oraciones gramaticales concebidas y realizadas por sus hablantes naturales y, de la misma manera, de las relaciones que necesariamente existen entre esas oraciones. La gramaticalidad es una noción relativa —dice Teun Van Dijk—. . . “si la oración es bien formada o no dependerá a veces de la estructura de otras oraciones” del texto, hállese éstas en la estructura profunda o en la estructura superficial. Y hace varios años, sin que aún se conociese la revolución chosmkiana, José Roca Pons señalaba que existía una diferencia entre lo que él llamaba subjetividad y aspecto. Según esto,

una oración como: “Recibía la infausta noticia” podría poseer un aspecto perfectivo, a pesar del claro valor imperfectivo del tiempo verbal empleado. La razón que visiblemente le asistía a Roca estribaba en que había que tomar en cuenta un contexto mayor. Una unidad textual que nos ofreciera una mayor información. Un textuema, en la terminología de Van Dijk.

Nosotros también hemos considerado que para el análisis del discurso literario se hace necesario el establecimiento de relaciones semánticas entre oraciones. Por ello, es válido señalar aquellos semas que se repitan o que contrasten, para producirnos un mensaje determinado. Un mecanismo similar lo aplicamos en el análisis de los poemas que conforman el poemario *Aquella aldea*, que aparece en nuestro libro *Gramática del discurso poético de Miguel R. Utrera*. De la misma manera, hemos hecho generalizaciones sobre macroestructuras sintácticas (estrofas, poemas, párrafos), atendiendo al grado de coherencia que hemos encontrado en ellas. Otras veces hemos asignado clasificaciones que a primera vista pudieran parecer incorrectas. Una ejemplificación de estas afirmaciones, la hacemos cuando analizamos el poema dos de *Aires de la vida*.

Si estas nobles espinas
desean evadirse de la tierra
para tomar el aire de la vida,
que no vuelvan a herir la clara senda
—derrotero feliz de rastros puros—
donde está la memoria de otras huellas.

Que no se mire aquí la triste hazaña
de otro azote, otra hiel, otra cadena
sobre un silencio gris y desolado.

Pedidle a estas espinas, sin reserva,
que al alcanzar sus aires
no derramen la sangre de la tierra.

Es de aclarar que hemos considerado a las tres oraciones que integran el poema, como cerovalentes,⁶ por razones estrictamente semánticas, que consideramos relevantes, y que pasamos a explicar. La primera oración posee como núcleo del SV. al verbo: “vuelvan”. Si bien es cierto que morfológicamente debe corresponderle un sujeto elíptico

6. Usamos el término cerovalentes, para conceptualizar las oraciones llamadas impersonales. En nuestro trabajo “Oraciones personales e impersonales. Problemática de una clasificación” (*Letras*, 31), ofrecemos un amplio comentario.

marcado con los rasgos de pronombre y de tercera persona plural (Ellos o Ellas), no menos cierto es que ese sujeto no tendría cabida en el entorno temático del poema. Por esto creemos que tiene más cabida, un sujeto ϕ que podría representar a "nadie" en una expresión como: nadie vuelva a herir. . . La misma razón hemos tenido para adjudicarle un sujeto ϕ a la segunda oración. Esta podría tener también una segunda lectura en donde apareciese como sujeto paciente la expresión: "la triste hazaña/ de otro azote, otra hiel, otra cadena/ sobre un silencio gris y desolado". Pero creemos, por iguales razones, que la oración pasiva no conmutaría nunca el deseo expresado en la apódosis, si se cumpliera la prótasis: "Si estas nobles espinas/ desean evadirse de la tierra/ para tomar el aire de la vida". Si pueden ser aceptadas estas razones, mucho mayor aún será aceptada la calificación subjetiva que hicimos en la tercera oración. El núcleo de su SV: "pedidle" rige morfológicamente a un pronombre de segunda persona, singular: "Tú". Pero si lo entendemos así, nos resultaría un "Tú" solitario, sin ninguna correspondencia contextual. Por esto, nos decidimos a marcar también a esta oración con un sujeto ϕ , que equivaldría semánticamente a algo así como: "alguien", "el mundo", "la humanidad" en: "Que alguien, (el mundo), (la humanidad) le pida a estas espinas. . .

Para finalizar, es necesario decir aquí, que un análisis pormenorizado de todas las relaciones lingüísticas presentes en una obra dada, produciría una interminable lista de realizaciones cuyo valor práctico se reduciría al mínimo. La selección de un corpus y la escogencia de determinados patrones lingüísticos para ser observados dentro de la muestra, hacen posible que algunas conductas poéticas puedan ser extrapoladas y pueda explicarse así, el comportamiento general del autor.

De todos estos ejemplos se puede inferir una concreción. Ella es la recomendación de que el estudio de un discurso literario —y fundamentalmente el poético— debería tomar en consideración —y en un porcentaje relevante— la organización gramatical del texto. Esto implica que, además de todas las exigencias que se le hacen al crítico, *nosotros estamos agregándole la de poseer un riguroso conocimiento de la teoría lingüística*. Dado el hecho de que la lingüística se ha caracterizado por ser una ciencia en constante movimiento, en constante autoevaluación y modificación, la formulación de un método lingüístico estaría dotado de tal movilidad. Así, de los conocimientos que adquirimos con las direcciones estructuralistas, podremos pasar a la posible aplicación de los diferentes modelos del generativismo y a los planteamientos de la gramática textual. Recordemos que también existe una pragmática poética. De aquí que nosotros hayamos susten-

tado, desde hace algún tiempo, que una metodología lingüística puede producir un metatexto confiable tanto para la lingüística como para la literatura. La lingüística adquiriría así un campo más amplio, ya que el análisis no podría limitarse al campo oracional, so pena de que se le escapen elementos fundamentales que tienen su asiento en la semántica textual. Para ejemplificar esto, usaremos palabras de Halliday: ". . . "las oraciones son la realización del texto pero no constituyen el propio texto". . . Por su parte la literatura aprehendería la rigurosidad científica que la lingüística posee. El producto literario podría ser comprendido en un radio de acción mayor y la existencia de una ciencia de la literatura o de una *metaliteratura* se haría más confiable.

Por todas estas razones, hoy estamos sosteniendo la viabilidad de una aplicación lingüística en el estudio del texto literario. Y, fundamentalmente del poético.