

30

LETRAS



INSTITUTO PEDAGÓGICO Departamento de Castellano, Literatura y Latin

CARACAS - VENEZUELA, 1974

Director: Luis Ramos Escobar
Subdirector académico: Guillermo Cedeño
Subdirector administrativo: Luis Luzón Hernández
Jefe del Departamento de Biología y Química: Dimas Hernández Escalona
Jefe del Departamento de Castellano, Literatura y Latín: Pedro Díaz Seijas
Jefe del Departamento de Cultura y Publicaciones: Mario Torrealba Lossi
Jefe del Departamento de Educación Física: Gladys de Merkl
Jefe del Departamento de Geografía e Historia: Felipe Bezara
Jefe del Departamento de Idiomas Modernos: Rafael Artiles
Jefe del Departamento de Matemáticas y Física: Jesús Adonegui
Jefe del Departamento de Orientación y Bienestar Estudiantil: Carlos D. Girón
Jefe del Departamento de Pedagogía: Alejandro Togores
Jefe del Departamento de Prácticas Docentes: Alfredo Urbina
Jefe del Departamento de Tecnología Audiovisual: Carlos I. Esteves
Jefe del Departamento de Arte: Luis Domínguez

DELEGADOS:

Delegado por el Ministerio de Educación: Jeffri Carrero
Delegados profesoriales: Evaristo Bracho
María Teresa Rojas
Edmundo Marcano
Delegados de los egresados: Carlos Roldán
Delegados estudiantiles: Br. Rubén Cabrera
Br. Edgar Barrios
Br. Alberto Centeno

LETRAS

Director: PEDRO DÍAZ SEIJAS
Jefe de Redacción: IRASET PÁEZ URDANETA
Consejo de Redacción: MARCO ANTONIO MARTÍNEZ
ELOÍSA PÉREZ FERRAZ
ERNESTINA SALCEDO PIZANI
AURA B. DE TOVAR

SUMARIO

<i>El número treinta de LETRAS</i>	5
<i>El escritor y el Idioma.</i> Pedro Díaz Seijas	7
<i>Julia Kristeva: fundamentos teóricos y metodológicos de la novela.</i> Iraset Páez Urdaneta	17
<i>El Corazón de Venezuela.</i> Edoardo Crema	41
<i>Dante en España.</i> Ernestina Salcedo Pizani	63
<i>Los cantos de la noche a Pablo Neruda.</i> Marco Antonio Martínez ..	77
<i>Hacia un nuevo modelo explicativo del mandato en el español.</i> A. Arias Barredo	95
<i>Observaciones dialectales: "Pata de..."</i> José Adames	107
<i>Onomasiología y Semasiología en K. Baldinger y B. Pottier.</i> Argenis Pérez H.	111
Reseñas bibliográficas	123
Revista Letras: Índice bibliográfico de los números 1 a 30	133
Noticias Departamentales	139

El número treinta de LETRAS

Nuestra Revista ha llegado al número treinta. Nos parece ya un largo camino andado. En sus pasos iniciales circuló en la forma de modesto boletín. No obstante las restricciones impuestas por diversas circunstancias, el objetivo siempre fue el mismo. Hemos querido a todo trance servir de voceros a las inquietudes, tanto de profesores como de alumnos, en la necesaria divulgación de conocimientos enmarcados en el campo de las humanidades. Creemos, al arribar al número treinta, que hemos logrado en parte nuestro cometido. Nos estimulan, especialmente, las menciones que de nuestra Revista se han hecho en el exterior. Así mismo las solicitudes frecuentes de su colección por parte de prestigiosas universidades, tanto de América Latina, como de Europa y los Estados Unidos de Norte América.

Si continuásemos recibiendo como hasta ahora los mismos incentivos, nos sentiríamos satisfechos en las futuras jornadas por realizar. El Departamento de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Pedagógico en esta oportunidad refrenda el compromiso de ofrecer cada vez mayor impulso, a su más alto medio de expresión en el campo de las ideas, de la investigación y la docencia.

EL ESCRITOR Y EL IDIOMA

■ PEDRO DIAZ SEIJAS

A más de tres siglos y medio de la muerte de Cervantes, ocurrida el 23 de abril del año de 1616, su vigencia como padre del idioma en el que nos expresamos, es cada vez más firme. Y el reconocimiento se fundamenta en su labor creadora y en su clara intuición para aprovechar la monumental hazafia del pueblo hispánico, prodigioso hacedor del divino instrumento del idioma.

Cervantes fue un predestinado. El pudo conciliar lo vivo del idioma, su vigor de pueblo, con las necesarias normas que conservan la claridad del instrumento expresivo. Esa tiene que ser la labor constante del escritor. No matar el idioma disecando sus raíces populares, pero tampoco dejarse llevar por la enmarañada senda de la caprichosa creación espontánea.

Frente al desmedido crecimiento del idioma, como cuerpo vivo que es, han surgido con cierto sentido orientador las Academias. Ha existido en ellas desde un principio, un fecundo afán constructivo. Es posible que la vida de estos doctos cuerpos haya tenido etapas que correspondan a la niñez, a la infancia, a la juventud y a la madurez del idioma. Y es posible que de la actitud asumida ante las etapas primarias del fenómeno, hayan surgido a su vez posturas rigurosas que han conducido a nocivas interpretaciones del papel que realmente corresponde al máximo organismo mantenedor del proceso evolutivo del idioma. De las erradas interpretaciones frente al papel de las Academias de la Lengua ha nacido el tan llevado y traído *academicismo*. El rótulo ha servido para tratar de segregar a los escritores que exigen respeto para el uso racional y correcto del idioma. Se han exagerado las atribuciones y se ha querido colocar un INRI a toda iniciativa que en el campo literario tenga relación con el proceso académico.

No creemos que exista tal o cual academicismo. Cuando se es escritor, se es un creador. Y se crea sin atender a normas. Eso sí, esa creación se expresa en forma clara y correcta si el escritor posee claridad y corrección en el manejo de su idioma. Si no se poseen esos atributos, la creación podrá acusar el talento, la originalidad y profundidad del autor, pero a todas luces será expresada en forma oscura e incorrecta. Muy lejos estoy de temer el calificativo de academicista, pero en este día como una campanada en el ámbito de las letras venezolanas, quiero hacer resaltar el estado de crisis por el cual atraviesa el uso del idioma.

Contra el llamado academicismo se han levantado quienes enarbolan las banderas del desconocimiento absoluto del fenómeno lingüístico. Pareciera que todo esfuerzo encaminado a encausar el vigoroso espíritu creador del pueblo en relación con el idioma, deberá ser condenado. Esta actitud, negativa y desconcertante, tengo para mí no sirve sino para encubrir las insalvables fallas de quienes aspiran a allanar toda dificultad en su afán de presumir condiciones que no poseen, en un campo en el que la disciplina, el estudio y el buen sentido, son atributos rectores para el éxito.

Hace ya unos decenios el avisado crítico literario Jesús Semprum, abordaba con precisión y honradez el problema. Decía el crítico: "Anda tan socorrida la creencia de que el estudio asiduo y formal del idioma es sólo manía ridícula de unos cuantos, antigualla que sólo sirve de estorbo y rémora al ingenio, que no sólo opinan así aquellos escritores que para disimular su falta de preparación y lo falso y hueco de su cultura echan pestes contra la gramática, sino que personas de valía y autoridad consideran los estudios gramaticales, si no perniciosos, a lo menos enteramente inútiles. Buena prueba de ello es la desidia con que se mira en casi toda la América Española el estudio de las humanidades y el de la lengua nativa". Más adelante el crítico señala: "obran a la ligera quienes desdeñosamente afirman que la pureza del idioma no tiene importancia práctica para el porvenir de los pueblos de América. Antes al contrario no existe por lo pronto un problema de mayor interés y significación para la América hispanoparlante. Y los que preconizan la concordia, solidaridad y armonía de las naciones del continente que habla español, y que son, justo es decirlo con alborozo, todos los buenos americanos, suelen olvidar que la lengua es uno de los escasos vínculos reales que pueden servir para la unión futura, y que relajado y roto, el mutuo alejamiento sobrevendría con rapidez inevitable".

Son certeras y contundentes las opiniones de Semprum. El mal del desprecio por el estudio del idioma empezaba a tomar cuerpo en

su época. En nuestros días el panorama no puede ser más desolador. Se ha llegado a extremos. Semprum señalaba que los profesionales cuyos estudios no eran propiamente los humanísticos, estaban inevitablemente perdidos para la buena causa del idioma. Pero él conservaba todavía una esperanza en los escritores y los estudiosos de las humanidades. Hoy todo parece perdido. Son tanto los que se vanaglorían de no conocer el proceso de la lengua, de ignorar sus más puros fundamentos, que pareciera preconizarse a todo trance el caos, la confusión, en lugar de ir a las vertientes purificadoras y reconfortantes del idioma.

En el vulgo la falta de interés, el desprecio por el conocimiento del idioma puede ser explicable. Pero en el escritor, cuyo medio de elevación es el idioma, no hay explicación que valga. No es admisible que se abomine el estudio, el mejor dominio del idioma, en nombre de prejuicios, que no son más que excusas creadas para amparar el culto por la holgazanería.

Se ha dicho que quienes aconsejan y practican la natural claridad y pureza del instrumento de expresión, no son más que cancerberos de la lengua, dispuestos a cerrarle el paso a los que proclaman su condición de creadores. Nada más falso. Se puede ser creador. Y se puede ser claro y correcto en el manejo del idioma. Una condición no excluye la otra. Se ha querido confundir el espontáneo fluir de la lengua que emana del pueblo, con lo que sería un libérrimo proceso de crecimiento, conducente a la natural hipertrofia y consabida destrucción, si no se poda y purifica.

Estamos de acuerdo con Alfonso Reyes cuando anotaba que "El don primitivo de plasmar la lengua sólo el pueblo lo posee". Se nos figura el proceso del idioma como el cauce de un río. A veces necesita vallas. Requiere ser orientado en su transcurrir. Eso si no se pueden suplantar sus vertientes. No podríamos cambiar su nacimiento. Entonces la corriente dejaría de fluir. Eso mismo pasa con el idioma. Su esencia pertenece al vulgo. Su vida depende de lo colectivo. Su desarrollo requiere el calor popular. Pero para conservar esa frescura original, es necesario sentirla y cuidarla. Esta última es la más alta misión del escritor. Es la que han desempeñado los forjadores del castellano: el Infante don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita, Garcilaso, los Luises, San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Miguel de Cervantes, entre otros.

Aquel instrumento idiomático balbuciente que nos entregó el pueblo en el Poema del Cid, encontró cauce en la expresión de los adelantos, que supieron con fino tacto penetrar en el divino secreto de la creación por medio de la palabra.

Piénsese en la candorosa confesión del Infante don Juan Manuel en el prólogo del "Libro de los Exiemplos del Conde Lucanor e de

Patronio": "fiz este libro, compuesto de las más apuestas palabras que yo pude". Se ha observado al respecto que hay como cierto narcisismo literario en el Infante. Narcisismo por otra parte constructivo. Ya que la intención de agradar al lector hace brotar en el escritor la fuerza creadora.

Garcilaso a su vez en la carta a doña Jerónima Palova de Almogávar señalaba cómo su léxico estaba compuesto por términos "no nuevos ni desusados de la gente". Más adelante parecía vanagloriarse de que eran "admitidos de los buenos oídos". Esto demuestra cómo desde el principio nuestro idioma ha estado íntimamente ligado a la preocupación del escritor.

Sin pretender que todas las personas cultas profundicen el conocimiento de la lengua, como podrían hacerlo los especialistas, se impone que uno de los atributos de su bagaje cultural sea precisamente cierto dominio del instrumento idiomático que le sirva de expresión a sus ideas. Con inigualable acierto Jesús Semprum anotaba al respecto: "Existe, a la par que el lenguaje en que hablamos y escribimos, el lenguaje, en que pensamos, el cual, aunque tiene rapidez de callado relámpago, está formado por los mismos términos o signos en que nos expresamos habitualmente. El conocimiento lógico y analítico de la lengua prepara y capacita al entendimiento para formular las ideas con mayor claridad, fuerza y orden, realzando la inteligencia y dotándola de eficaces medios expresivos. La mayor parte de las oscuridades de la expresión originan de que los pensamientos son confusos; cosa evidente en aquellos escritores que, empeñados en aparentar su profundidad tan sólo consiguen ser tenebrosos: como sus ideas son oscuras y vagas, le discurso les sale anocheado a fuerza de imprecisión".

No hay la menor duda: tanto mejor se expresa el escritor o el hombre culto, tanto mayor sea su dominio de la lengua que habla y escribe. El gran poeta español Pedro Salinas señalaba que "El hombre se posee en la medida que posee su lengua". Y anotaba al respecto: "No habrá ser humano completo, es decir, que se conozca y se dé a conocer, sin un grado avanzado de posesión de su lengua. Porque el individuo se posee a sí mismo, se conoce, expresando lo que lleva dentro, y esa expresión sólo se cumple por el medio del lenguaje. Ya Lazarus y Steintal, filólogos germanos, vieron que el espíritu es lenguaje y se hace por el lenguaje. Hablar es comprender y comprenderse, es construirse a sí mismo y construir el mundo".

Es hora de que los escritores hispanoamericanos en posesión de un patrimonio lingüístico de extraordinaria riqueza, como es el del español, nos aboquemos a la tarea de seguirlo utilizando en forma más acertada para su crecimiento y conservación. No está planteada hoy la

ruptura entre nosotros, los de este continente y los naturales de la península ibérica, por motivos de idioma. Al contrario al correr de los siglos cuando el tiempo ha sedimentado varias y complejas diferencias, nuestra integración al tronco cultural común es mucho más fuerte. Cervantes, Góngora, Quevedo, Menéndez Pidal, Unamuno, Dámaso Alonso, son tan nuestros, como Bello, Darío o Neruda. Pero es indudable que hay que entender con claridad el objetivo de la tarea que tenemos encomendada. Ese objetivo no es el de salvaguardar a rajatablas un tesoro añejo. No es el de cerrar el paso en forma violenta a la evolución planteada, sobre todo en los momentos actuales, en las formas culturales heredadas de una tradición hundida en profunda crisis. Sería más bien el de interpretar con lucidez el nuevo sentimiento general de una comunidad en período de violento ascenso, servir de portavoz a las masas que irrumpen en las grandes ciudades de habla española en busca de un nuevo ideal expresivo. No es fácil la tarea. Pero no es difícil entenderla y practicarla. A este respecto anotaba el eminente filólogo venezolano-argentino Angel Rosenblat que "La unidad de la lengua española sólo puede ser obra de la cultura común". Y agregaba: "Y entiendo por cultura común, más que la adoración del tesoro acumulado por los siglos, la acción viva, permanentemente creadora, de la ciencia, el pensamiento, las letras. La República del castellano está gobernada no por los más, sino por los mejores escritores y pensadores de la lengua.

Y en esa empresa de gobierno superior cabe una emulación siempre fecunda. Pueden participar y competir en ella, sin restricciones ni favoritismos, todos los países de lengua española". No hay otro camino. Es evidente el reto de la grave crisis que en todos los órdenes de la cultura, se nos ha planteado en esta era espacial. Por esto creemos del mayor interés desarrollar una firme conciencia en las presentes y futuras generaciones de habla española, en cuanto a la posesión cabal de su instrumento lingüístico.

Es necesario salvar de la mediocridad a la juventud que se incorpora a las graves tareas comunes en la transformación de la sociedad y cultura de nuestros pueblos. Y esa salvación no puede ocurrir sino mediante el dominio cabal de su lengua.

Fuera del peligro en que pueda caer la unidad de nuestra lengua, fuera del caos que puedan representar para nuestros países los malos escritores, la posesión del idioma por el hombre de nuestras tierras es de profunda trascendencia vital. Por eso decía Pedro Salinas: "En realidad, el hombre que no conoce su lengua, vive pobremente, vive a medias, aun menos. ¿No nos causa pena, a veces, oír hablar a alguien, que pugna en vano, por dar con las palabras, que al querer explicarse,

es decir expresarse, vivirse ante nosotros, avanza a tropicónes, dándose golpazos, de impropiedad, y sólo entrega al final una deforme semejanza de lo que hubiese querido decirnos? Esa persona sufre como de una rebaja de su dignidad humana. No nos hiere su deficiencia por vanas razones de bien hablar, por ausencia de formas bellas, por torpeza, técnica, no. Nos duele mucho más por dentro, nos duele en lo humano; porque ese hombre, denota con sus ranteos, sus empujones a ciegas por las nieblas de su oscura conciencia de la lengua, que no llega a ser completamente, que no vive por entero; no sabe encontrarse, y no sabremos nosotros encontrarlo.

Hay muchos, muchísimos inválidos del habla, hay muchos cojos, mancos, tullidos de la expresión. Una de las mayores penas que conozco es la de encontrarme con un mozo joven, fuerte, ágil, curtido en los ejercicios gimnásticos, dueño de su cuerpo, pero que cuando llega el instante de contar algo, de explicar algo, se transforma de pronto en un baldado espiritual, incapaz casi de moverse entre sus pensamientos; ser precisamente contrario, en el ejercicio de las potencias de su alma, a lo que es en el uso de las fuerzas de su cuerpo".

Frente a este triste drama no debemos cruzarnos de brazos. El desprecio por la compenetración con nuestro idioma, no debe culminar en la anarquía. Corresponde al escritor trazar las pautas, con su inteligencia, con su cultura, con su capacidad para utilizar la expresión en su justa proyección lingüística. No podría el escritor de nuestro tiempo ser aliado de los enemigos de la conservación y buen uso del idioma. Es bien sabido que en nuestra era todo ha sido condicionado al factor tiempo. La lengua, instrumento fundamental para la comunicación de los hombres, ha sido el blanco principal de la prisa contemporánea. El telégrafo, el periódico, la radio, la televisión, el cine, concebidos como exclusivos medios para la comunicación humana, rinden exagerado culto a la parquedad verbal. El tiempo, en la sociedad opulenta, es oro. Y no se puede malgastar en hablar o escribir. El mensaje del hombre que piensa, queda supeditado a los cálculos del magnate empresarial que rige el monopolio de los medios de expresión de nuestras ideas. Por eso es preferible reducir esa expresión a signos, a claves, es la conclusión tajante del hombre práctico, del empresario, del comerciante, insensibles al destino del idioma, a la prolongación espiritual del hombre en el espacio y en el tiempo.

En nombre de una costosa opulencia, se sacrifica la dignidad de la lengua. El hombre de nuestros días ha perdido el hábito de la conversación. A medida que las ciudades se han transformado en laberintos humanos, donde reina lo que llamó Antonio Machado el *humunculus*

mobilis, el lenguaje sereno, reposado, lógico, ha emprendido su retirada. El hombre de las fabulosas urbes de nuestros días, por contraste, se siente solo. Toda su vida agitada se convierte en un permanente monólogo. Y más allá de la aplastante atmósfera del diario transcurrir, ha perdido hasta la gracia de la comunicación epistolar.

Cuando en los ratos de ocio se quiere reconciliar con la palabra a través de los espectáculos públicos, se encuentra con un cine parlante, cuyo lenguaje es producto de la vorágine mecanicista actual, carente de emoción y creatividad. Lo mismo sucede con el teatro, en otros tiempos rico asidero del lenguaje, y hoy empobrecido por el gesto y la acción desconcertantes.

No hay dudas, la lengua se debate en medio de un círculo de acero. En beneficio del hombre práctico que atesora riquezas ha nacido por otra parte lo que podríamos llamar la retórica de la contracción. Ha nacido de la necesidad de construir una "habilísima maquinaria verbal", cuyo objetivo fundamental sería el de poner el idioma al servicio de los negocios. Es lo que Pedro Salinas ha llamado la "retórica de los anuncios". En este campo los atropellos contra la lengua, en nombre de la prosperidad de una empresa o un producto, son insólitos. Se inventan verbos, se desvirtúan los términos, se tergiversa la construcción, es un "descarado asalto al lenguaje, no ya en sus obras exteriores, el idioma hablado y corriente, sino en su misma ciudadela, en la lengua literaria, servidora exclusiva hasta hoy de los sentimientos puros". Frente a la floreciente industria que en nuestros días se ha llamado de la publicidad, muchos han sido los reclamos que se han levantado. Especialmente se destaca el que condena tal ligereza, como camino seguro para el empobrecimiento del idioma.

Surge aquí la alerta necesaria al escritor de nuestros días. La dignidad del idioma, su poder creador, su insondable proyección humana, deben ser salvados por quienes poseen los medios para tal hazaña. No podríamos convertirnos los escritores en sumisos sepultureros del instrumento por excelencia de perpetuidad del hombre de todos los tiempos. Sería oportuno que se reflexionara ante la fina reprimenda que Pedro Salinas ha lanzado a aquellos que se prestan para fabricar las fórmulas convencionales, en desmedro de la alta jerarquía humana de la lengua. El gran poeta español anotaba: "Numerosos escritores se desvelan, generosos, por servir de trucimanes a las almas de millones de individuos que, temerosos de sentir por su cuenta, y sin tiempo para tan peligroso ensayo, comulgan en ese lenguaje sentimental, neutro, tan de todos y de nadie. Importante debe ser ese papel, de servir de proveedores de muletas y muletilas sentimentales a los que no se atreven a andar por su paso, puesto que la sociedad recompensa a esos

autores con largueza sin par en la escala de las retribuciones del trabajo intelectual".

Los peligros contra el lenguaje, contra el uso de la lengua en busca de fines que representan su degeneración, son evidentes. El mundo de nuestros días es un mundo de presiones, nacidas de intereses complejos y varios. Ambiciones económicas, puramente lucrativas, sin pensar en el destino de la lengua, ni en su misión humana de insospechado alcance, entran en una especie de plan inconsciente contra la majestad expresiva de la lengua. Pero no se trata ahora de revivir la vieja misión inspectora y purista, que al comienzo del proceso de crecimiento del idioma, se creyó salvadora de su integridad original. No se trata de una cruzada por la corrección, por el estudio profundo de la estructura del idioma, que redunde en impecables cultivadores del lenguaje hablado y escrito. ¡No! Se trata de algo más complejo y efectivo. Se trata de la formación de una conciencia en el hombre moderno que le permita reconquistar su libertad espiritual por medio del uso cabal de la palabra. El hombre que no conoce su idioma, que no puede expresar sus ideas y sus sentimientos con claridad, es un ser incompleto. Es incapaz de hacer uso de un derecho consagrado por la democracia para todos los ciudadanos del mundo: libertad de palabra.

En esa libertad de palabra flota el quid de la existencia humana. En ella está envuelto el mensaje que toda alma conforma de acuerdo con su grado de perfeccionamiento cultural. Chales Bally dijo que el lenguaje es una función vital del espíritu humano y de la sociedad. Como tal todos los hombres y mujeres de la tierra deben ejercer plenamente esa función niveladora y hasta cierto punto divina.

Lo que hay que hacer es poner en posesión de su lengua en forma integral a todos. Que ningún ciudadano se cohiba por ignorancia de utilizar su derecho de libertad de palabra.

En la crisis de graves caracteres que vive el mundo actual, juega papel de primer orden la crisis del lenguaje. Como dice Octavio Paz "La historia del hombre podría estudiarse como la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo período de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje. De pronto se pierde fe en la eficacia del vocablo: "Tuve a la belleza en mis rodillas y era amarga" dice el poeta. ¿La belleza o la palabra? Ambas: la belleza es inasible sin las palabras. Cosas y palabras se desangran por la misma herida. Todas las sociedades han atravesado por estas crisis de sus fundamentos que son, asimismo y sobre todo, crisis del sentimiento de ciertas palabras. Se olvida con frecuencia que, como todas las otras creaciones humanas, los Imperios y los Estados están hechos de palabras: son hechos ver-

bales. En el libro XIII de los *Anales*, Tzu-Lu pregunta a Confucio: "Si el Duque de Wei te llamase para administrar su país, ¿cuál será tu primera medida? El Maestro dijo: La reforma del lenguaje".

No cabe duda de que quienes desdennan la lengua, relegándola a planos inferiores en el acontecer humano, se valen, única y exclusivamente de ella para realizar sus planes eminentemente prácticos. Confucio con su sabia respuesta confirmaba que el mundo en el que el hombre se mueve está sostenido por palabras. Mejor, por la fe en los significados de las palabras. Cuando estos significados pierden su seguridad expresiva, cuando se vuelven impuros, su repercusión es definitiva en el comportamiento humano y todo lo que procede de ese comportamiento.

Por eso Octavio Paz ha subrayado: "La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es la innombrable".

Está demostrado que la lengua es la mayor potencia del hombre para realizarse. Bien vale la pena que encuentre su justo desarrollo colectivo, social, sin atender a intereses extraños y menguados. La misma paz de nuestro mundo atómico, de nuestro tiempo espacial, depende en gran parte del poder persuasivo de la lengua, utilizada en su alta misión vinculatoria y salvadora.

Este día del idioma sirva, no para que las palabras sigan perdiendo sus significados ciertos, sino para que reconozcamos su carácter de eternidad. Bien vale citar a Carlyle cuando asienta refiriéndose a la Divina Comedia: "No es extraño que se predijera que este poema habría de ser la cosa más duradera que nuestra Europa ha hecho. Porque nada perdura como la palabra rectamente dicha. Las catedrales, las pompas pontificias, la piedra y el bronce, las apariencias externas, nunca tan durables, son breves en comparación con un canto del corazón tan insondables como éste. Se tiene la sensación de que podría sobrevivir, siempre para los hombres, aun cuando éstos se hubiesen hundido en nuevas e inconcebibles combinaciones, dejando de existir individualmente. Mucho ha hecho Europa: grandes ciudades, grandes imperios, enciclopedias, credos de fe, masas de opinión y de acción; pero ha hecho muy poco de la calidad de pensar del Dante. Existe Homero, sí, cara a cara con cada una de nuestras almas. ¿Pero dónde está Grecia? Miles de años lleva de desolación, ida, desvanecida, montón de piedras y escombros, acabados su vida, su existir. Como sueño, como el polvo del Rey Agamenón. Grecia fue. Fue, menos en las palabras que ha

dejado". Así la opulencia del imperio de Cervantes, las conquistas, las riquezas, las señorías se hundieron en la realidad perecedera del hombre. Sólo señorea la palabra del escritor. La lengua apegada a la tierra, a los mares, el cielo de España, tiene sabor de aceituna y de cebolla, de vino espeso, de pan, de agua freca que baja de las sierras. Y quema en su armonía el vivo resplandor que se esparce en los grises campos de Castilla, por donde Alonso Quijano fue un día a regar el mensaje de su lengua que ha florecido para la eternidad en nuestra América.

(Trabajo leído el Día del Idioma en el Auditorio del Palacio de las Academias, abril de 1973).

JULIA KRISTEVA: Fundamentos teóricos y metodológicos de la novela *

■ IRASET PAEZ URDANETA

Para comenzar precisamos realizar un esbozo histórico de una de las tendencias del pensamiento contemporáneo. Tendencia o movimiento ideológico que ha surgido (o se ha fortalecido) específicamente en el siglo XX y que se ha infiltrado en casi todos los campos de la actividad humanística y también de la científica. Nos referimos al Estructuralismo. Derivación extrema del positivismo, este intento de lucidez y objetividad irrumpió originalmente en el seno de la Lingüística, verdadera ciencia que en nuestros días se ha tipificado con el adjetivo de "estructural" y que así mismo ha invadido otros saberes. Como base de su teoría lo advirtió y lo propuso el suizo Ferdinand de Saussure, a comienzos de siglo, y luego lo definió y estatuyó el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss. A primera vista y sin querer desacertar, el Estructuralismo puede ser concebido como un avanzado elementalismo analítico que se rige ya no por el criterio de la suma de las partes sino por el del predominio de un Todo integrador que es más que esa suma. De acuerdo a esta perspectiva, la actitud científica se interesó por suponer sistemas que implicaban respectivamente la reunión de formas o elementos, de estructuras graduales, de funciones y significaciones condicionadas.

En razón de tales premisas, la Lingüística concibió la Lengua —su objeto de estudio— como un conjunto de elementos y fenómenos solidarios, interdependientes, cualificables en y por la relación que sostenían orgánicamente. Esta concepción no fundamentó solamente su

* Se prohíbe terminantemente la reproducción, en cualquier forma, de este trabajo de divulgación interna. La R.

doctrina: fundamentó igualmente su método. Doctrina y método. No casualmente a partir de estas dos realidades se plantearon las variaciones y desavenencias de los estructuralistas. De tal manera que hoy se hace posible hablar de teóricos estructuralistas, estructuralistas teoricitas, estructuralistas abstractos y pragmáticos estructuralistas (entre los cuales se incluiría la casi totalidad de los lingüistas norteamericanos). De esta última tendencia ha proseguido la evolución histórica. Hubo los lingüistas que buscaron explicar un problema desde el punto de vista de "resultante", de fenómeno estático, y hubo los que lo hicieron desde el punto de vista de "proceso", de circunstancia dinámica. La segunda vertiente fue la del Transformacionalismo, para cuyos representantes la caracterización de una Lengua no implicaba necesariamente la descripción de sus formas o "pasividades", sino la determinación de las diferentes transformaciones que en ella se operaban. No tardó en derivar esta tendencia en el Transformacionalismo-Generativo de N. Chomsky, donde el objetivo lingüístico perseguía construir o crear el modelo de un conjunto finito de reglas que, a partir de un número finito de unidades y de acuerdo a transformaciones sucesivas en número finito, diera cuenta de la formación de las infinitas frases correctas de una Lengua y sólo de éstas. Indudablemente, una novedosa posición idealista que corregirá su camino (se habla de un Chomsky de primera, segunda y tercera épocas) y en la que inciden creatividad científica (los fenómenos se subordinan explicativamente al método), la vieja aspiración universalista de Port-Royal de una Gramática General, algunos intereses psicológicos y hasta filosóficos y el empleo no muy riguroso de algunas formalizaciones de la Lógica combinatoria. ¿Estructuralismo avanzado o una nueva escuela? Las dos cosas. En estos momentos otras posiciones lingüísticas (la *teoría estratificacional* de S. M. Lamb, la *teoría sistémica* de M. A. K. Halliday) suceden a éstas. De ambas, el Estructuralismo se ha proyectado ampliamente en la estética, la filosofía, la historia, el psicoanálisis, la genética, la música y la crítica literaria. El Transformacionalismo-Generativo, que es la corriente en boga con mayor fuerza, no lo ha hecho en ninguno de ellos. Exceptuando, ahora, la teoría y la crítica literarias¹.

Queda por considerar la presencia de otra disciplina advertida igualmente por Saussure y postulada como "*la ciencia general de los signos*", de la que inicialmente la misma Lingüística formaría parte. Se trata de la Semiología. Sus propulsores (representativamente: Roland Barthes) han invertido esa dependencia y han impuesto esta disciplina como una translingüística. Este hecho de utilizar la Lingüística como excusa y medio para explicar sistemas sociales de signos es el agravante fundamental que actualmente le imputa la Semiótica (Ch. Morris,

Ch. S. Peirce, F. Rossi-Landi, Umberto Eco), que desatiende todo criterio lingüístico para ahondar sería e independientemente con uno propio en la naturaleza concreta de los signos culturales (en sus relaciones sistemáticas, en sus implicaciones psicológicas y sociales)².

En los horizontes del Estructuralismo, del Transformacionalismo-Generativo, de la Semiología y aun del Formalismo ruso (versión más dialéctica y materialista del estructuralismo europeo)³, del sociologismo goldmanniano⁴ y de cierto marxismo moderado se mueve el intento crítico-doctrinal que Julia Kristeva hace en *LE TEXTE DU ROMAN*, obra a la que subtitula *Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*⁵. Redactado entre 1966 y 1967 y publicado en 1970, este trabajo fue dirigido por Lucien Goldmann en la Ecole Pratique des Hautes Etudes (VI^o sección de la Universidad de la Sorbona, París-Francia) y contó con el asesoramiento de R. Barthes y Jean Dubois. Su autora reconoce al final que su tesis presenta cierto carácter híbrido (dialéctica post-hegeliana y la simbolicidad característica del cientificismo moderno) que supera lo "estructural". No tanto así, puesto que prevalece el ascendiente estructural. Además, si algo es esencialmente el Estructuralismo es dialéctica (recuérdese su principio básico de oposición). Incluso el Simbolismo se hace necesario a causa de la rigurosidad aplicativa de la óptica estructural. Realmente, aquí el Estructuralismo ha sido conciliado en todas sus facetas, ha sido enriquecido y profundizado de una manera inteligente y sorprendente⁶.

Puntos de partida.

El propósito central de *Le texte du roman* (*El texto de la novela*) ha sido establecido desde el principio: tratar de realizar un análisis semiológico de una estructura narrativa (la novela, en este caso). Esta será el objeto; aquél, el medio. Los dos (Semiología y Novela) suponen la existencia de dos discursos respectivos que hipotéticamente se encuentran y permiten así el esclarecimiento recíproco y —sobre todo— la caracterización de la estructura del pensamiento de una época, en la que ambos se inscriben. Esta es la tesis que va a comprobarse. Pero tal comprobación hace imprescindible el conocimiento de un gran número de nociones teóricas y metodológicas que a lo largo de la obra no dejarán de aparecer de manera incesante.

Primeramente, es necesaria una explicación de ese *análisis semiológico* que la autora pretende aplicar. ¿Qué entiende Julia Kristeva por Semiología? Por Semiología JK entiende inicialmente lo mismo

que Barthes: una translingüística que se encargaría de estudiar las grandes unidades significantes del Discurso. De esta situación de ser la Semiología una ciencia supeditada (porque no puede haber una ciencia de los signos exterior a la Lingüística) se derivan no obstante dos interrogantes: (1) ¿Son suficientes los modelos operatorios de la Lingüística actual para permitirse la supeditación exclusiva de la Semiología?; (2) ¿Cómo dar cuenta del proceso de producción de sentidos en los sistemas significantes abordados, dado que en sus esquemas de comunicación la Lingüística no llega a cubrir tal producción? Para el segundo problema, agravado por el hecho de las limitaciones "logocéntricas" de una cultura basada en el Habla y la Escritura, no hay soluciones efectivas. En relación al primero se imponen, por su parte, respuestas negativas. La salida a esa insuficiencia se encontraría según JK en la aplicación en el análisis semiológico de las adquisiciones más recientes del transformacionalismo lingüístico, que induciría a la formalización lógico simbólica y permitiría una axiomatización de tipo combinatorio o topológico aplicable directamente a los objetos semióticos. Tal solución plantea la existencia de una Semiología distinta a la de Barthes y quizás mucho más alejada de la de Saussure. Una Semiología que habría de elaborarse como una axiomatización de los sistemas significantes, los cuales habrá de organizar e interpretar con ayuda de modelos formales flexibles. Una Semiología que se constituye en investigación y nivel del objeto semiótico, ya que lo presenta como una especie que, estudiada en un grado anagógico cualquiera, favorecería la articulación de un significado simbólico y lo proyectaría en una red de significaciones diferenciadas⁷. El señalamiento del nivel semiológico obliga por lo tanto a considerar lo referente a las UNIDADES SIGNIFICADAS y las SIGNIFICANTES, que JK aspira a articular con ayuda de recursos transformacionales. Y se pregunta entonces: ¿Cuáles serán esas unidades en el texto novelesco? ¿Cómo extraerlas de tal modo que hiciera evitable una segmentación demasiado fragmentaria y por la que cada unidad pudiese comportar la totalidad? Lo sabremos de inmediato. Antes es obligatorio conocer algunas definiciones axiomas en base a las que procede el análisis semiológico kristevano. Esas definiciones —axiomas son las siguientes:

1. *La noción de texto.* Una de las diversas PRAXIS SEMIÓTI-CAS que la Semiología considera translingüística en razón de que se encuentra estructurada sobre la Lengua (aunque es irreductible a sus categorías) es el TEXTO. Por lo que éste es definido como un *aparato translingüístico* (appareil translingüistique) que redistribuye el orden de la Lengua al poner en contacto un habla que comunica informaciones directas con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. Conceptualizado así, el TEXTO puede ser entendido co-

mo una PRODUCTIVIDAD⁸ que implica: (1) una organización de Lengua (de allí que deba ser abordado por categorías distintas a las lingüísticas); y (2) una permutación de textos o INTERTEXTUALIDAD⁹ (en el espacio del texto varios enunciados procedentes de otros textos se cruzan y se neutralizan).

2. *La noción de texto como ideograma.* Toda organización textual (o praxis semiótica) se sitúa en un TEXTO GENERAL del que es parte y el que es parte en ella. Ese Texto General es la CULTURA. La confirmación de una organización textual que en su espacio ha asimilado enunciados que remiten al espacio de textos exteriores (la sociedad, la historia) es los que se denomina IDEOGRAMA. De tal modo que se trata de una función que se materializa a nivel de la estructura particular del texto y que se extiende a lo largo de todo su decurso estableciendo sus coordenadas históricas y sociales. "*L'idéogramme d'un texte* —escribe JK— *est le foyer dans lequel la rationalité connaisse la transformation DES ENONCES (auxquel le texte est irréductible) en un TOUT (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social*".

3. *La noción de enunciado novelesco.* Si se concibe la novela como una organización textual, la totalidad novelesca implicaría entonces la totalidad de un género discursivo que especifica su característica esencial gracias a la presencia de cierto tipo de enunciados, los novelescos. El ENUNCIADO NOVELESCO es un segmento discursivo a través del cual se expresan las diferentes instancias del discurso (autor, personaje, etc.). Puede darse como una sucesión de frases o como un párrafo (en sentido semiótico) y se caracteriza por la unicidad de su localización de habla. No se le entiende como secuencia mínima y delimitada. Se le entiende como OPERACION o proceso que reúne y constituye lo que podría llamarse los ARGUMENTOS de la operación. Tales argumentos son estructuras equivalentes a *sememas*¹⁰ y se encuentran englobados por una FUNCION, analizable translingüísticamente, que organiza esas entidades o secuencias semánticas en un nivel denominado *suprasegmental*, en base al cual los enunciados novelescos se encadenan en la totalidad de la producción novelesca. Al hacerse posible el establecimiento de estos enunciados, se hace igualmente posible constituir una tipología de ellos y realizar una investigación posterior de su procedencia extranovelesca. También ello facilitará la certificación del ideograma de la novela: las funciones definidas sobre el ensamblaje textual extranovelesco (T_{en}) adquiere un valor en el ensamblaje textual de la novela (T_n). *El ideograma de la novela es ciertamente esta función INTERTEXTUAL definida sobre T_{en} y con valor en T_n .* Dos modelos de análisis serán útiles para lograr

esa certificación: (a) el del *análisis suprasegmental* de los enunciados en el cuadro de novela (lo que revelará de la misma su carácter de texto cerrado: su programación inicial, lo arbitrario de su fin, su figuración diádica, las desviaciones, los encadenamientos narrativos, etc.); y (b) el del *análisis intertextual* de los enunciados, que revelará la relación que en el texto novelesco se da entre la *escritura* y el *habla* (en sentido semiótico y con el comprobable predominio efectivo de la segunda sobre la primera) ¹¹.

4. *La noción de complejo narrativo*. El enunciado novelesco podría ser estudiado como una estructura compuesta de varios complejos. En efecto, estos complejos, que corresponderían a los diferentes componentes de la frase canónica (SN Sujeto, Predicado con SN Objeto, etc.), se encadenan en la sintagmática narrativa (según reglas de la gramática generativa) y, a nivel semántico, constituyen las partes de los enunciados diferenciadas una de otra por sus semas constitutivos dominantes. "*Les complexes narratifs —puntualiza JK— sont donc des ensembles sémiqnes qui, passant au niveau de la syntaxe narrative, engendrent la suite narrative*".

Definición de la novela.

Una observación inicial acierta al considerar que frecuentemente se ha dado el nombre de NOVELA a estructuras narrativas muy diversas, especialmente a aquéllas que procedentes de la *epopeya* o del *cuento popular* presentan una extensión generalmente larga. No se ha dado, por lo tanto, una definición precisa y satisfactoria a las particularidades de esas distintas estructuras. El formalismo ruso descuida incluso poner de manifiesto la especificidad diferencial del discurso novelesco con respecto a la del relato. La teoría de la literatura que se basa en una "filosofía general" parece ocuparse de esa especificidad al definir la novela como un reflejo de la pérdida de la unidad mítica (fundamento de la épica), que cede el lugar —sucesivamente y en los diversos tipos de novela— a lo social, lo personal y lo particular. De allí su evolución: disolución de la unidad mítica, sustitución del HECHO por una META, certificación de un mundo de sospecha y ambigüedad, forma de lo "ilimitado discontinuo", espacio donde un "individuo problemático" se encuentra en la búsqueda de "valores relativos" (Lukacs). Actualmente se habla de un retorno de la novela al mito, lo que circularmente cierra el trayecto completo de la transformación que este discurso occidental ha cumplido para regresar finalmente a su ideograma inicial.

Otra posición, inspirada en el punto de vista sociológico, designa como novelas los textos narrativos cuya aparición coincide con el surgimiento de la burguesía en la escena económica y política de Europa, y quiere ver la particularidad distintiva novelesca en la circunstancia de que, a diferencia de la *epopeya* y el relato popular, en la novela varios relatos son "orgánicamente sintetizados" a través de un personaje principal. Sobre la base histórico-social JK considera también la novela como la narración post épica que acabó de constituirse en Europa hacia el final de la Edad Media con la disolución de la última comunidad europea; es decir, de la unidad medioeval fundada sobre la economía natural limitada y dominada por el cristianismo.

Queda en pie, aún, el problema de la ESPECIFICIDAD de la estructura novelesca con respecto a la de la estructura épica. Especificidad que ni siquiera los modelos analíticos de Propp o de Lévi-Strauss ¹² han acertado en destacar, y a la que apenas "vagas indicaciones" de teóricos de la novela y novelistas se han referido. Ellas pueden resumirse en los principios siguientes:

(1) La novela carece de una estructura fija y netamente revelable. No sería referible a un sistema. Es contenido puro, fluido, inestable, variable, amorfo. "*En fait, —contrapone JK— le roman n'est pas sans forme, sans code, sans style, il n'est pas non plus sans règles. S'il ne satisfait par l'esthétisme valéryen, le roman porte tout de même des lois structurales correspondant à une nouvelle épistémé et qui n'a rien à voir avec le décorativisme symbolique que lui demandait Valéry*".

(2) La novela es un PROCESO de mutación (Lukacs). Una totalidad sistematizable solamente a un nivel abstracto, y una forma nunca acabada (como no sucede con otros géneros literarios) ya que surge "como cualquier cosa que progresa..." Si el contenido novelesco parece limitado textualmente por un comienzo y un final, la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia una meta nunca alcanzada, una aspiración hacia una finalidad frustrada, o dicho en términos actuales: una TRANSFORMACION. Tales condiciones hacen que la novela desarrolle el discurso mismo del TIEMPO ("lo que hace avanzar la novela es... el deseo de conceder la palabra al Tiempo"), y son la causa de que, a pesar de hallarse cerrada en su contenido, desate una multiplicidad de formas. Lo que M. Blanchot justifica con cierta complacencia ya que por esas razones (y "a fuerza de discreción y alegre nulidad") la novela trata de olvidar lo que otros géneros degradan a lo esencial al cambiar incesantemente de rumbo, al caminar como "a ciegas" para huir de toda finalidad ¹³. Observaciones coincidentes con las de Lukacs, que veía en la novela

una "movilidad vacía" que comportaba "una aparente afinidad con un proceso cuyo último contenido escapa a toda racionalización"¹⁴.

(3) Así mismo Lukacs define la novela como un ILIMITADO DISCONTINUO, que se opone al infinito continuo de la épica y que supone la existencia de una relación específica y recíproca entre las PARTES y la TOTALIDAD del texto. Citando a Lukacs se explica que las partes relativamente autónomas de la novela son más independientes que las de la epopeya, más perfectas en sí mismas, de suerte que para evitar que hagan "estallar" el TODO se deben ajustar a él por todos los medios que se sitúan más allá de su simple presencia. En cada una de esas partes sometidas a la totalidad es leíble o identificable la FUNCION del texto. En ello insiste otra cita, esta vez de H. James: "*A novel is a living thing, all one and continuous like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts*"¹⁵.

En conclusión, JK deriva en destacar la especificidad de la estructura novelesca como estructura de transformación, por lo que habrá de utilizar algunos de los procedimientos de la Gramática Generativa para formalizar así la sintaxis narrativa de ese tipo de discurso. Conviene por lo tanto precisar...

La noción de novela como transformación.

La definición del texto novelesco como transformación implica que lo TRANSFORMACIONAL constituirá punto de vista o fundamento teórico, y también un *método de lectura y de interpretación*. Opuesta a la generalizada "lectura lineal", la lectura transformacional consistirá en leer el texto novelesco como el trayecto de una serie de operaciones transformacionales, en razón de que se acepta: (a) que cada segmento de la estructura se lee a partir de la totalidad del texto y contiene su función general; y (b) que tal lectura permite el conocimiento del texto no como forma acabada, sino —al nivel de su generación— como una INFINIDAD de posibilidades estructurales. En este sentido, la aplicación del método transformacional-generativo es, en cuanto a la novela, muy pertinente, ya que estando ligada a un ideologema, ella misma resulta de la transformación. Es decir, la novela representa en su estructura las "particularidades" de una transformación (presencia de la función del Todo en las partes e infinidad discontinua, porque es forma que en su generación ofrece numerosas alternativas). Otro hecho bastaría para comprobar la naturaleza TG de la novela: la distinción de *estructura de superficie (surface*

structure) estructura de profundidad (deep structure) que para la Lengua establece N. Chomsky a causa de la incapacidad de la primera (ES) de funcionar como la segunda (EP), se traspone a la estructura discursiva novelesca por una razón semejante: la incapacidad de la estructura manifiesta o patente de la novela (ES) de no poder indicar semánticamente las relaciones estructurales significantes.

Ahora bien, si el método que JK va a aplicar se inspira en la teoría TG, ello no quiere decir sin embargo que tal método habrá de limitarse a dicha teoría. En su análisis, JK utilizará solamente los modelos de formalización generativa sólo cuando se trate de notar la sintagmática explícita de la novela. El proceso de la diacronía novelesca será abordado por el principio de base de la transformación ("*identité de deux signifiés qui ouvre l'espace dans lequel s'effectue une transformation des signifiants*"), antes que por aquellos modelos. Nótese — y téngase presente — que el intento de JK, expuesto por ella misma, no es el de circunscribir la novela a las fórmulas de la Generativa; es el de considerarla como la "narración de operaciones transformacionales". "*Dans le plan de notre analyse —advierte—, la transformation apparaîtra d'abord dans l'organisation des énoncés des actants, de même que dans la syntagmatique du récit. Dans un second temps, en abordant la structuration diachronique de ce champ transformationnel qu'est le roman, nous retrouverons la transformation au niveau lexical du texte, dans le choix et l'articulation de la couverture sémantique de la grille transformationnelle*"¹⁶.

Por el hecho de no limitarse a la teoría TG, y luego de revisar y discutir algunos aspectos del modelo transformacional aplicativo de Chomsky, JK planteará en función de la estructura discursiva novelesca varios "arreglos", resumibles así:

(a) Distinción rigurosa en el modelo generativo de dos niveles de *abstracción*: el nivel de la COMPETENCIA (*Competence*) y el de la ACTUACION (*Performance*).

(b) Aplicación preferencial del modelo analítico de Saumjan, en el que se opera con COMPLEJOS (donde los elementos constituyen una serie en la que el orden no es lo importante) antes que con CADENAS (*strings*) (donde el orden y la linealidad son los factores básicos de constitución). La relación *estructura de los complejos / estructura de las cadenas* equivaldrá a la relación *competencial actuación*¹⁷.

(c) Señalamiento de dos tipos de reglas que respectivamente habrán de dar cuenta de la generación y la formación de los complejos.

Las segundas se basarán en la operación llamada APLICACION, que es muy utilizada en la Lógica combinatoria en razón de que permite la reducción de relaciones multivalentes a relaciones bivalentes (y en consecuencia, la transformación de los cálculos de predicados múltiples en cálculos de predicados dobles)¹⁸. Opuesto al análisis compo-nencial chomskiano, que respeta el factor de linealidad y precisa de un número definido de reglas, el análisis aplicativo que desea respetar JK postula la no-linealidad y no precisa de reglas de transformación para obtener diversos complejos.

(d) Incorporación en el modelo de la GG, al lado de las clases de PROPOSICIONES posibles y de FUNCIONES que las definen, la clase de PALABRAS (*Mots*) (Términos = significantes) posibles y las funciones que así mismo la definen.

(e) Representación de los cálculos de los complejos y los cálculos de las palabras como dos generadores homomorfos (el generador de los complejos y el generador de las palabras). La interacción de ambos introducirá la noción de generador de las transformaciones (*transforms*).

(d) Determinación, a nivel del tercer generador, de los cálculos exactos de todas las clases de palabras que son parte del OPERANTE de la transformación (el operante es la secuencia como se produce o la secuencia que sufre la transformación).

(e) Distinción de un funcionamiento lingüístico propio para el DESTINADOR y otro para el DESTINATARIO, ambos como los dos elementos terminales de la cadena comunicativa. Desdoblamiento este que escinde en dos el modelo transformacional monolítico.

(g) Distinción, en base a la competencia y la actuación lingüísticas y en relación a las palabras y las proposiciones, de un par de status duales: el de las PALABRAS (de) ACTUACION, el de las PROPOSICIONES (de) ACTUACION, el de las PALABRAS (de) COMPETENCIA y el de las PROPOSICIONES (de) COMPETENCIA.

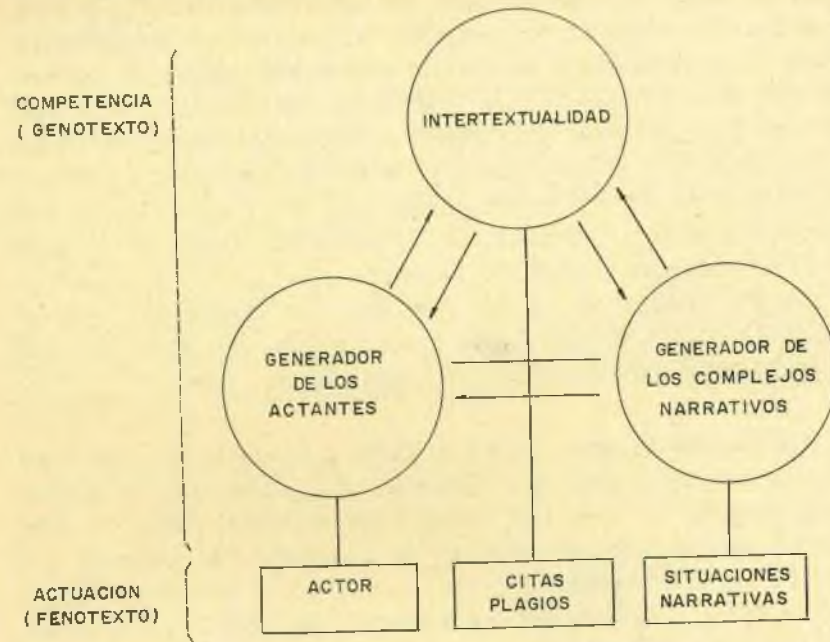
Resulta obvio que una concepción así lleva a superar la descripción sincrónica de la Lengua (y por extensión de la novela) al posibilitar el estudio de su estructuración diacrónica. También resulta obvio que esos arreglos hacen más compleja y exhaustiva la investigación transformacional. De ello está consciente JK, quien a pesar de

sus propósitos no busca asfixiar con una absoluta rigurosidad. En una segunda etapa de la delimitación del método transformacional va a concertar las observaciones anteriores en un esquema simplificador. Establece entonces, para estudiar la novela, dos niveles de análisis: el nivel de la GENERACION TEXTUAL (correspondiente a la competencia) y el nivel del FENOMENO TEXTUAL (correspondiente a la actuación). El primero constituye el GENOTEXTO, el segundo el FENOTEXTO. El primero se concibe como un objeto abstracto que tolera una analogía abstracta con las situaciones narrativas tal como éstas se presentan a nivel del Fenotexto. Estas analogías son numéricamente infinitas, por lo que debe intervenir alguien (el autor = SUJETO DE LA NOVELA) para actualizar una finitud de analogías mediante una combinatoria especial para distintos casos.

En el señalamiento de las unidades y funciones textuales (que se van a asociar o que van a interactuar en el curso de la transformación novelesca) se seguirá el modelo transformacional aplicativo "arreglado" anteriormente. A nivel de la competencia se distinguirá la SERIE DE LOS ACTANTES (que corresponde a la serie de las palabras en el modelo transf. estrictamente lingüístico)¹⁹. Igualmente, se distinguirá (y en relación bi-unívoca con la serie actancial) la SERIE DE LOS COMPLEJOS NARRATIVOS²⁰. Las dos series, en generación recíproca, podrían representar la transformación de los actantes como dependiente de la serie de transformación de los complejos. Dicho de otra manera: los actantes al igual que los complejos se encuentran sometidos a dos tipos de transformaciones: (1) en el interior de su propia serie, generándose mutuamente, siendo cada uno a su turno operante y operador; (2) en el exterior de su propia serie, entrando en relación de generación con la serie correlacionada. De allí que los actantes y las situaciones narrativas no puedan ser considerados como entidades independientes sino dependientes. Esas situaciones narrativas (o funciones), que en la sintagmática novelesca son análogas a los elementos constantes de la frase canónica, son realizadas, emprendidas por los actantes (que en su transformación llevan a cabo la transformación de los complejos).

A los dos generadores anteriores se agregará uno tercero: el de la intertextualidad, en el que se procederá a situar en el entorno textual (anterior o sincrónico) los diferentes enunciados novelescos, y se procederá a determinar a qué tipo de transformación estos enunciados se han sometido en la estructura del texto concreto. Gráficamente,

el modelo transformacional kristevano se presenta así:



La novela como símbolo y como signo.

Ya estamos de acuerdo con que la novela resulta de una profunda variación del sistema épico y de un cambio de un modo de pensar en otro. "Pasaje del SIMBOLO al SIGNO" denomina JK esta transición y se fundamenta en el hecho de que —enfrentada histórica y escrituralmente a la epopeya— la estructura narrativa novelesca deriva del ideograma del signo. Guiada inicialmente por el criterio saussureano y definitivamente por el de V. W. Quine, JK resuelve antes que todo la diferencia existente entre símbolo y signo, y al hacerlo plantea consecuentemente el proceso histórico experimentado por el género novelesco.

El pensamiento simbólico (el modelo mítico) había caracterizado a la sociedad europea hasta el momento en que es reemplazado por el pensamiento del signo (siglos XIII y XV). Ese modelo constituía una práctica semiótica de naturaleza cosmogónica: los elementos (los SIMBOLOS) remitían a una(s) trascendencia(s) universal(s) irrepresentable(s), imposible(s) de reconocer; las conexiones unívocas adjuntaban esta(s) trascendencia(s) a las unidades que las evocaban, pero lo simbolizado y lo simbolizante se encontraban separados y eran

incomunicables. En las creaciones literarias surgidas en el seno de tal ideología (epopeyas, cuentos populares, canciones de gesta, etc.) se observa una doble función ideogramática del símbolo: una función de *restricción* (la reducción a universales simbolizados/symbolizantes: el heroísmo, la virtud, etc.) y, a la vez, una función *antiparadojal* (en su "lógica" dos unidades oposicionales son exclusivas o justificadas). Son éstas las claves a nivel de ideograma. A nivel de proceso, la clave de la práctica semiótica simbólica se descubre en la circunstancia de que, en un texto de esta índole, el trayecto del desarrollo semiótico es como un círculo cuyo fin ya ha sido programado desde el principio (por lo que el FIN es el PRINCIPIO), puesto que el símbolo (como ideograma) preexiste él mismo al enunciado simbólico. "*Ceci implique —completa JK— les particularités générales de la pratique sémiotique symbolique: la LIMITATION QUANTITATIVE des symboles, la REPETITION des symboles, et leur caractère général*".

En el transcurso del tiempo fueron aconteciendo las variaciones previstas al reemplazo por el signo: a partir del siglo XIII la trascendentalidad simbólica es cuestionada; luego se introduce una "alteridad" o una "negatividad" (la oposición ya deja de ser exclusiva y justificada) y aparecen figuras híbridas, dobles, ambiguas. Más tarde la "des-simbolización" se acentúa con la *personificación* (no atributiva) de las entidades simbólicas. Y en su momento, el nominalismo habría de arremeter contra los dos principales soportes del pensamiento simbólico: el soporte platónico (según el cual los universales o las unidades abstractas son independientes del intelecto) y el soporte conceptualista (para el cual los universales existen pero como producciones de la inteligencia). Con ello consiguió abrir el camino a un pensamiento que operaría combinatoriamente con TERMINOS (nombres) en el sentido de SIGNOS. De acuerdo a tal perspectiva, la novela habría de plantearse como una SERIE DE DEFINICIONES o ACUMULACIONES NOMINALES, ya que expresaba a través de "nombres" (de "cosas" "independientes") una idea extrínseca a su orden de existencia y de encadenamiento.

Adviene entonces el ideograma como signo y presenta en relación con el símbolo una característica fundamental: la irreductibilidad (en sentido particular, del referente al significado y del significado al significante; en sentido general, de todas las unidades de la estructura significante misma). Igualmente, como el símbolo, el signo es dual: es jerárquico y jerarquizante. La diferenciación real con el símbolo estaría en que el signo remite a entidades menos vastas que aquél, pero más concretas. De allí que la trascendentalidad que

comportaba, con el signo se haya reducido a lo "inmediatamente perceptible", a una OBJETIVIDAD que será la *Ley maestra* del discurso de la civilización del signo.

A nivel de proceso, las unidades de la práctica semiótica del signo se articulan como una CONCATENACION METONIMICA DE DESVIACIONES, de donde su significación de CREACION PROGRESIVA DE METAFORAS. Los términos opositivos están sujetos a un engranaje de digresiones múltiples y siempre posibles (las sorpresas de la estructura narrativa) que producen la ilusión de una estructura *abierta*, imposible de terminar, de final *arbitrario*. Esta concatenación de imprevisibles es prácticamente infinita. Y la *ilusoriedad* producida se origina de la organización oposicional diádica que se verifica en el desarrollo de un trayecto programado y dirigido por el factor SOLUCION DE CONTRADICCIONES. En la práctica semiótica simbólica la contradicción es resuelta por medio de una conexión DISYUNTIVA EXCLUSIVA o de una NO-CONJUNTIVA; en la práctica semiótica del signo lo es por una NO-DISYUNTIVA.

Atribuyéndole válidamente al signo lo que Ch. S. Peirce había señalado para el símbolo (es decir: la posibilidad de crear un sistema abierto de transformación y generación), e interpretando ideas del mismo Peirce sobre el punto, JK define un postulado básico: el ideograma del signo representa una infinidad del discurso que, relativamente liberado de su dependencia con respecto a "lo universal" (al concepto, a la idea en sí), da lugar a una posibilidad de mutación, de constante transformación que —aunque sometida a un significado— es capaz de múltiples generaciones, de proyecciones hacia lo que *podrá ser*. "Et ce FUTUR —finaliza JK—, le signe l'assume non plus comme occasionné par une cause extrinseque, mais como une transformation possible de la combinatoire de sa propre structure".

La novela como texto cerrado. La programación inicial y el final arbitrario de la estructura novelesca.

Como la novela implica la idea de *transformación* en dos aspectos: uno endógeno (= la novela es transformación) y otro exógeno (= la novela es explicable por un análisis de transformación), y como además comporta un valor semiótico de *signo*, es necesario determinar la naturaleza del sentido literario que se manifiesta en su organización discursiva, o con mayor exactitud: determinar si tal sentido (significado) se conserva o se transforma en dicha organización.

A nivel de la sintagmática narrativa se puede observar que la disposición de las secuencias, el orden de los acontecimientos y el juego de los actantes representa una evolución, un desarrollo, un

cambio. Un personaje, por ejemplo, comienza siendo una cosa (A) y termina siendo otra (B). Esta mutación se verifica realmente en el plano del *significante narrativo* (SIGNIFICADO RETORICO), en el plano de las figuras o de las configuraciones del relato, y no alcanza al *significado narrativo* (SIGNIFICADO LOGICO) que subyace al arreglo discursivo. A pesar de las transformaciones que puedan ocurrir en el código de ese arreglo, ese significado lógico se encuentra constante e igual tanto al comienzo como al final de la novela. Argumento para suponer la novela como *texto cerrado*, a raíz de la conservación de un sentido.

La anticipación programática del desarrollo de una novela (*lo que es y va a ampliarse para alguien*) la revela también como una estructura cerrada en cuanto a que su *enunciado* y su *destinatario* ya se encuentran delimitados. Esta programación puede ser o no confiada textualmente, pero en todo caso existe, es previa al desarrollo discursivo, y las sorpresas o desviaciones que puede presentar en su decurso no transgreden sus ejes o coordenadas temáticas. El ensamblaje temático está por lo tanto igualmente centrado y definitivamente orientado: permite —inicialmente— el juego de oposiciones disyuntivas, que en verdad se neutralizan para constituir una relación no-disyuntiva que ciertamente abre y cierra la estructuración novelesca. Ambas posibilidades (disyunción/no-disyunción) permiten la interpretación de la novela como oposición, donde lo negativo goza de una doble modalidad: la modalidad *alética* (la oposición de los contrarios,, necesaria, posible, contingente o imposible) y la modalidad *deóntica* (la reunión de los contrarios es obligatoria, permitida, indiferente o defendida). "*Le roman —aclara JK— est possible lorsque l'aléthique de l'opposition rejoint le déontique de la réunion. Le roman suit le trajet de la synthèse déontique pour la condamner et pour affirmer sous le mode aléthique l'opposition des contraires*".

Los procesos anteriores ponen de manifiesto la importancia de la función ejecutante que desempeña una instancia fundamental: el autor, que por su función omnisciente (la exteriorice o no) tiende a convertirse en actor (autor/actor)²¹, y que por ser responsable de la enunciación novelesca se constituye en *sujeto* de la misma. Debido a que su trabajo se rige por una programación inicial (que cierra el texto en todas sus posibilidades), este autor/sujeto procede por inferencias (*La novela es una organización inferencial*), afianza una secuencia de secuencias (referenciales ⇒ narrativas, textuales ⇒ citacionales) que son las premisas y la conclusión verdaderas de la inferencia. En ese afianzamiento (y sobre todo en el encadenamiento) se agota el proceso novelesco. En él, el autor/actor aligutina contenidos referenciales y

textuales, la instancia de su habla a la de los otros, y al administrar su *verbo* establece una igualdad o similitud de dos discursos que se yuxtaponen: uno informacional o comunicativo y otro textual (productividad del sentido).

La característica de la programación cerrada complementa la condición de la novela con la característica de su conclusión arbitraria y la de la finición (*finition*) novelesca. La novela se presenta bajo la forma de enunciados composicionalmente concluidos, acabados, que se cierran. Este "acabamiento" (*archèvement*), que algunas veces pareciera faltar o ser ambiguo o sobreentendido, se diferencia de la *finición* estructural que el género puede mostrar particularmente. La finición se encuentra en la programación inicial del discurso novelesco. De acuerdo a tal programación ya sabemos que habrán de verificarse diversas transformaciones que gradualmente se irán integrando para diseñar una organización cerrada. Pero el acabamiento composicional de la novela no es su finición. La finición está representada por la diada oposicional básica (y su índole no disyuntiva) en base a la cual se efectúa la estructuración novelesca. Las funciones, las distintas transformaciones, el código discursivo en sí puede constituir un gran espacio, pero éste no puede exceder a la finición explícita en la planificación de la estructura. Dos aspectos se desprenden de esta situación: el de la novela como relato (estructuralmente limitado por una finición) y el de la novela como discurso (composicionalmente limitado por un final estructural y otro textual). Se plantea entonces la novela de acuerdo a un doble status: es un FENOMENO lingüístico (relato) y al mismo tiempo es un CIRCUITO DISCURSIVO (literatura). La conclusión de la novela como relato implica el hecho de retomar el ideograma cerrado del signo que la ha abierto. Concluirla como hecho literario (comprenderla como discurso = signo) es un problema de práctica social, un problema de texto cultural, y consiste en confrontar el habla (lo producido, la obra) con su cesación escritural (*mort-l'écriture*) (la productividad textual).

Ya hemos dicho que en la estructuración de la novela el significado tiende a permanecer constante y que las transformaciones ocurren a nivel del significante narrativo. Esta formulación configura la novela como *signo*, mas no la simplifica a su esquema. El sistema semiótico de la novela es más complejo. Se explicaría quizás por el gráfico siguiente:

	operante	resultado
significado = significado lógico	significado narrativo	programación = finición
significado = significado retórico	significante narrativo	programación ≠ finición

en donde se establece que:

- a) a nivel del significado lógico existe una equivalencia entre la programación y la finición novelescas;
- b) a nivel del significado retórico se constata la diferencia existente entre un principio y un final programados y la finición de la estructura novelesca;
- c) el significado lógico permanece invariable a las transformaciones que puedan ocurrir a nivel del significante narrativo;
- d) en el espacio novelesco hay un estrecho contacto entre lógica y retórica;
- e) para que pueda efectuarse el significante narrativo (la producción retórica) es necesaria la existencia previa del significado lógico, que es la codificación limitativa de su discurso;
- f) es a nivel de la retórica narrativa donde se verifican las variaciones y los juegos actanciales y toda la sintagmática específica de la novela; y
- g) el comportamiento de la retórica narrativa es de "engaño" (*faux-semblant*) puesto que pareciera interferir el significado lógico cuando en realidad lo obedece y lo acepta en todo su trayecto discursivo.

Lógica y retórica se manifiestan pues como las dos caras inseparables y reciprocamente condicionadas de un mismo fenómeno: el del campo transformacional del signo.²²

La novela como no-disyunción.

En principio, el enunciado novelesco concibe la oposición de los términos como una oposición absoluta, no alternante, entre dos agrupaciones rivales jamás solidarias, jamás complementarias, jamás concilia- bles, siempre disyuntivas. Para que esta disyunción no alternante pueda dar lugar al trayecto discursivo de la novela una función negativa debe neutralizarla y englobarla: la no disyunción. Ella interviene en un segundo grado y modifica la bipartición dialéctica disyuntiva al introducir en su reciprocidad simétrica la figura del fingimiento, la ambivalencia o el doble. La oposición disyuntiva inicial se revela pues como una pseudo-oposición, así sustente y defienda la no-integración de los oponentes. Implica una relación *si o no* equivalente a una negación dialéctica e incumplida, carente de toda posibilidad de totalización o conciliación. La no-disyunción, al simultáneamente asegurar en un tér-

mino la identidad de los opuestos, permite el desdoblamiento de la negación dialéctica en dos momentos: (1) disyunción y (2) no-disyunción²³.

Para JK tal desdoblamiento origina primeramente el TIEMPO (la temporalidad —la historia— será la sustitución del vacío —el espacio— que produce la permutación de los elementos contrarios de una negación dialéctica),²⁴ y, en segundo lugar, todo proceso de mimesis, de creación. La negación no-alternante es la ley del relato; toda narración está hecha de tiempo y de finalidad. En el caso de la novela la función no-disyuntiva se concretiza en todos los niveles del enunciado novelesco global (temático, sintagmático, actancial, etc.). Inclusive, esa función no-alternante es la que precisamente ordena el ideograma del signo.

Después de precisar estos aspectos en la obra que analiza, la autora establece que la programación inicial de la novela (programación que es retomada o repuesta por la finición estructural al extremo de una serie de transformaciones) y el desdoblamiento semántico en significado y significado narrativos, están dados en la especificidad de la diada no-disyuntiva que abre y cierra el texto novelesco. Dicho de otra manera: el dualismo novelesco, siendo un dualismo ambivalente y como tal dado en el significado narrativo desde el principio, diseña un campo de pensamiento dinámico y transformacional. El tipo mismo de este dualismo contiene en esencia el proceso, el cambio. Afirmando una oposición diádica *positivo vs. negativo* (vida vs. muerte, amor vs. odio, etc.), pero sometiendo de entrada esta oposición a una síntesis ambivalente (si-no, el doble, la máscara, la traición, etc.) la no disyunción novelesca tiene algo de triada (de allí su fachada hegeliana), puesto que el campo en el cual la no-disyunción evoluciona es un campo ternario y en consecuencia jerárquico. Supone que la oposición de dos términos (positivo vs. negativo) está dominada por el tercero (la síntesis ambivalente o el rebasamiento de la oposición en una entidad ambivalente valorizada).

Contrariamente a la épica, que se había estructurado sobre una diada simétrica, la novela por su función no-disyuntiva lo es sobre una diada asimétrica. Concepción que reposa en la diferenciación que Lévi-Strauss hace entre el *dualismo concéntrico* (la novela) y el *dualismo diametral* (la epopeya).²⁵ La función no-disyuntiva (ambivalente, concéntrica) de la novela, aunque figurando tanto al principio como al final del texto y asegurando con ello la equivalencia entre el operante y el resultado, garantiza en el enunciado novelesco una dialéctica más sutil que la de la epopeya. Esa función exige en un momento dado de la transformación, la aparición de un FACTOR que *trans-*

forma la narración en el sentido exacto de la palabra; es decir; la invierte, la cambia en su contrario sin eliminar por esta causa la semejanza con la programación inicial (con el operante). La posibilidad, o mejor, el estimulante de esta inversión está dada en la función misma del enunciado novelesco, en la medida en que este enunciado es ambivalente y asimétrico.

La novela según J. Kristeva: breve configuración conclusiva.

Las nociones anteriormente expuestas pueden dar una idea de *Le texte du roman* de Julia Kristeva. Es obvio que en la lectura directa del libro podrían descubrirse otras más complejas y más simples, y aún podrían clarificarse, ampliarse (y hasta contradecirse) las citadas en este trabajo divulgativo. No obstante, no es difícil ni impermitible una definición concluyente sobre lo que significa NOVELA para la autora. *La novela es una práctica semiótica cuya motivación, organización y finalidad se fundamentan en el desarrollo no-disyuntivo/transformacional del ideograma del signo.* Teórica y metodológicamente, es un discurso abordable por un criterio semiológico ultra-lingüístico, por categorías abstractivas derivadas de la noción de transformación-generación, por esquemas de aplicación lógica, de dialéctica hegeliana, y por algunos principios tipológicos de la doctrina estructural-antropológica de C. Lévi-Strauss.

Indudablemente que este intento kristevano enriquece y amplía de ostensible manera el panorama de lo que podría llamarse "*la epistemología literaria*".

¹ La bibliografía sobre el estructuralismo y la lingüística contemporánea es actualmente muy abundante. Para un conocimiento amplio del primero, consúltese: *El estructuralismo*, de J. Piaget; *Problemas del estructuralismo*, de J. Pouillon; *Los estructuralistas*, de M. Corvez; *Análisis estructurales e ideologías estructuralistas*, de J. Parain-Vial; y la serie "Estructuralismo" publicada por Nueva Visión de Buenos Aires. En cuanto a una panorámica de la segunda, véase: *La lingüística estructural*, de G. Lepschy; *La Lingüística* (Guía alfabética), dirig. por A. Martinet; *Tendencias actuales de la Gramática*, de O. Kovacci; y *Claves para la Lingüística*, de G. Mounin. Obviamente que la lectura obligada para comprender el punto de partida estructural es la del *Curso de Lingüística General*, de F. de Saussure. Sobre Saussure, véase: *Saussure o el estructuralista sin saberlo*, de G. Mounin. En relación a la tendencia transformacional-generativa, consúltese: *Aspectos de la teoría de la sintaxis* y *Lingüística cartesiana*, de Noam Chomsky; *Introduction a la grammaire générative* de N. Ruwet; y *Principios de Gramática Generativa*, de J. Nivette.

- 2 Sobre la semiología, consúltese: *La Semiología*, de R. Barthes y otros; *La Semiología*, de P. Guiraud; y la *Introducción a la semiología* de G. Mounin. Para la semiótica: *Foundations of the theory of signs*, de Ch. Morris; *La estructura ausente* (Introducción a la semiótica), de Umberto Eco; y *En torno al sentido* (Ensayos semióticos), de A. J. Greimas. Cf. además, *La semiótica como teoría lingüística*, de M. C. Bobes Naves (Gredos, 1973).
- 3 Para tener una idea del formalismo, ruso, consúltese: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, varios autores (Ediciones Signos, Buenos Aires); *Acerca de la prosa literaria*, de V. Shklovski; y *Formalismo y vanguardia en Rusia*, de I. Ambrogio.
- 4 Véase de Lucien Goldmann: *Recherches dialectiques* (1959) y *Para una sociología de la novela*.
- 5 Julia Kristeva. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague— Paris, Mouton (Approaches to semiotic, 6), 1970, 209 pp.
- 6 quede explícita la finalidad a que obedece este trabajo: exposición de las ideas de Julia Kristeva sobre la novela. La densidad, amplitud y complejidad de esas ideas nos obliga a repetir literalmente su discurso, a señalar lo más importante e inmediato, a simplificar algunos contenidos. Todo justificado por el deseo de promover la divulgación no-lucrativa de tal ideología.
- 7 En "La Semiología: ciencia crítica y/o crítica de la ciencia" JK se pregunta:
 "¿La práctica llamada literaria ocupa un lugar privilegiado en el campo de la semiología (...)?
 Para la semiología la literatura no existe. No existe en tanto que palabra como las demás, y menos en tanto que objeto estético. No es más que una práctica semiótica particular con la ventaja de poner más de manifiesto que las demás la problemática de la producción de sentido por la cual se interesa la nueva semiología; por consiguiente, la "literatura" sólo tiene interés en la medida en que se enfoque en su irreductibilidad de cara al objeto de la lingüística normativa de la palabra codificada y denotativa". Vid. Redacción de Tel quel: *Teoría de conjunto*. Barcelona (España), Seix Barral (Ensayo, 312), 1971. p. 111-2.
- 8 De la *productividad textual* y su relación con el hecho literario se ocupa el aparte 2.6 de LTDR, p. 72 a 78.
- 9 JK fundamenta la intertextualidad de la obra concreta que analiza (*Jehan de Saintré*, de A. de La Sale -vid. nota 16) en varios factores (textos) exógenos (lo escritural, los libros en el libro, la escolástica, nominalismo vs. simbolismo, la ciudad y la *voix*, la poesía cortesana y el culto de la misma, el carnaval), que endógenamente se inscriben en su texto novelesco. Vid. op. cit. cap. 5.
- 10 Vid. de A. J. Greimas: *Semántica estructural* (La significación manifestada, aparte I).
- 11 En el aparte 3.3, JK procede a la clasificación de los enunciados en el relato de acuerdo a M. Baxtin. Distingue inicialmente tres tipos: el

- enunciado directo o denotativo (directamente orientado hacia su objeto, expresión de la última instancia significativa: el autor); el enunciado objetual (discurso directo de los personajes, posee una significación objetiva directa y —como el anterior— es unívoco); y el enunciado ambivalente (*Pénoncé se référant à Pénoncé d'autrui*) (unión discursiva de dos sistemas de signos). Vid. LTDR, p. 93-6. Más adelante la autora diferencia el enunciado narrativo del distributivo (ap. 3.5.1.6).
- 12 Cf. en V. Propp, *Morfología del cuento popular*, y en C. Lévi-Strauss, *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*. Vid. además su *Antropología estructural*.
- 13 Vid. M. Blanchot: "El encuentro con lo imaginario". *El libro que vendrá*. (cit. de JK).
- 14 Vid de Georg Lukacs, *Teoría de la novela*. (Cit de JK)
- 15 Cf. Henry James, "*The art of fiction*". (Cit. de JK).
- 16 Para desarrollar el ambicioso análisis que se propone JK estudiará fundamentalmente la novela *Jehan de Saintré*, del escritor francés Antoine de La Sale (c.1385-c.1460). En esta obra se conciertan la cultura medioeval pre-renacentista y la literatura y la tradición cortesanas con el estilo personal de La Sale, que la escribió obedeciendo objetivos didácticos y las prescripciones de una lógica y una fabricación escritural escolásticas. La Sale escribió para enseñar, y de esto se puede derivar una de las leyes de la creación novelesca: la novela es una INSTRUCCION, una enseñanza, un saber; dicho de otra manera, un discurso didáctico. Eso es precisamente *Jehan de Saintré*, novela que además comporta tres ventajas que JK razona así: 1) cronológica (se trata de la primera novela francesa escrita en prosa); 2) estructural (su organización retórica y su presentación escritural, debido a la proximidad del comienzo europeo del género, indican claramente el proceso de trabajo que ha precedido al cumplido por los grandes maestros novelistas —Rabelais, por ejemplo— donde tal indicación es más difícil); y 3) cultural (la presencia de TEXTOS y de DISCURSOS exteriores es tan evidente en esta novela que hará posibles una aproximación crítica a su organización estructural y una aproximación teórica al problema de la diacronía novelesca). Los valores anteriores se conjugan con el de la vigencia que la obra posee en cuanto a sus identificaciones teóricas y metodológicas con la actual literatura realista. Vid. ap. 0,2, p. 19-24.
 Hemos suministrado estas referencias para dar una visión global de *Le texte du roman*. Aquí glosaremos los principios que sobre la novela JK establece a medida que estudia la obra ya señalada. Es decir, desatendemos la labor crítica (de méritos indudables) para ocuparnos de la labor conceptual.
- 17 JK cita "La grammaire transformationnelle et le modele applicatif de génération", de S. K. Saumjan. Una exposición y crítica de Chomsky y las mismas ideas que JK aprovecha aparecen en otro trabajo de este autor: "La cybernétique et la langue" (*Problèmes du Langage*, Colec. Diogène).
- 18 Cf. H. B. Curry y R. Feyes, *Combinatory Logic I*. (Cit. de JK).
- 19 En el capítulo 3 (La transformación actancial), JK define el término "actante" y plantea la sustitución del modelo mítico actancial de Lévi-

Strauss por un modelo novelesco actancial. Enfoca además lo que concierne al actante como discurso y al destinatador. Consúltese la *Semántica estructural* de Greimas.

- 20 En la vasta frase que es el relato novelesco, los actantes son los "nombres" que se estratifican y se interrelacionan sin jamás constituirse en entidades fijas, a pesar de las apariencias. Como OPERANTES (en tanto que COMPLEJOS NARRATIVOS DE BASE) estos componentes de la serie actancial entran en relación de transformación sintáctica con los otros complejos narrativos y se engendra así la sintagmática de la novela. ¿Cuáles son los otros complejos narrativos que juegan el papel de OPERADORES en la sintaxis novelesca? JK distingue tres tipos: 1) *Complejo narrativo adjuntor* (sintagma que se adjunta al actante provocando dos clases de cambio: a) si el actante conserva su función de "nombre" y desempeña una acción adjetiva = operador cualificativo, b) si cambia su status nominal y desempeña una acción verbal = operador predicativo; 2) *Complejo narrativo identificador* (complejo que se aplica a los complejos cualificativos y predicativos para asignarles —nominal o verbalmente— una indicación espacial, temporal o modal); y 3) *Complejo narrativo conector* (es el enunciado del destinatador que se manifiesta como sujeto de la enunciación y organiza a su voluntad el relato, continuando o interrumpiendo la generación infinita de los sintagmas nominales o verbales). LTDR. Cap. 4.
- 21 Sobre la distinción actor/autor, vid. Greimas, *Semántica Estructural* (Cit. de JK).
- 22 Vid. aparte 7.2 (El signo transformacional).
- 23 En efecto, la disyunción (el círculo temático vida-muerte, amor-odio, fidelidad-traición) encuadra la novela y ciertamente se halla en la estructura cerrada que programa el comienzo novelesco. Pero la novela sólo es posible cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada, confirmada y aprobada. Ella se presenta como un DOBLE antes que como un DOS irreductible. La figura del traidor, del soberano burlado, del guerrero vencido, de la mujer infiel revela que la función no disyuntiva se encuentra en el origen de la novela. (JK).
- 24 Sobre el TIEMPO y el ESPACIO novelescos, vid. el capítulo 6 (La cosmogonía novelesca).
- 25 "Il y a donc une profonde différence entre le dualisme diamétral et le dualisme concentrique; le premier est statique, c'est un dualisme que ne peut pas se dépasser lui-même; ses transformations n'engendrent rien d'autre qu'un dualisme semblable à celui dont on était parti. Mais le dualisme concentrique est dynamique; il porte en lui un triadisme implicite; ou, pour parler plus exactement, tout effort pour passer de la triade asymétrique à la diade symétrique suppose le dualisme concentrique qui est dyadique comme l'un, mais asymétrique comme l'autre.
- La nature ternaire du dualisme concentrique ressort aussi d'une autre remarque; c'est un système qui ne se suffit pas à lui-même et qui doit toujours se référer au milieu environnant". C. L-S, *Anthropologie structurale*. (Cit. por JK).



HOMENAJE A ALI LAMEDA

LIMINAR

Nuestra revista se honra en dar acogida a un estudio por demás interesante del sabio profesor Edoardo Crema. Por sus nexos con el Pedagógico y por la alta calidad de Crema como crítico literario, nuestra publicación quiere hacer resaltar la importancia que el trabajo encierra para nuestros lectores, tanto nacionales como extranjeros. Por primera vez, un crítico de tanta seriedad como Crema, se ocupa de desentrañar la gran significación, que tanto en lo histórico, como en lo estético, tiene el libro de Alí Lameda. "El Corazón de Venezuela". Ese extraordinario poeta, que ya forma parte de una leyenda, matizada de martirio y de protesta, ante su larga prisión en Corea del Norte, no había encontrado entre nosotros el eco que su poesía merece. Estamos seguros de que "El Corazón de Venezuela" es uno de los poemas más trascendentales escritos en los últimos cincuenta años en nuestro país. El estudio de Crema, es prácticamente un homenaje, al que nos sentimos asociados, a la inteligencia creadora de un gran poeta y a un libro que representa el más alto contexto de la expresión lírica contemporánea.

PEDRO DÍAZ SEIJAS

EL CORAZON DE VENEZUELA

■ EDOARDO CREMA

1.— EL POEMA EN PERSPECTIVA HISTORICA Y EL ORDENAMIENTO DE SU CONTENIDO.

No hay dudas: nos encontramos delante de un poeta verdadero, de dotes excepcionales: delante de un poeta que tiene el valor, aun moral, de encararse con las tendencias y escuelas dominantes; mejor todavía, el valor de obedecer a sí mismo sin preocuparse en lo más mínimo por ellas. Y en efecto, la poesía dominante es la de corto vuelo, a menudo asmática, y Alí Lameda se entrega a una inspiración amplia y profunda, a una creación de largo vuelo; la poesía dominante ama la inspiración en lo personal, y Alí Lameda enfoca lo patriótico y social; los poetas actuales se abandonan, en general, a la simple inspiración, incapaces de una elaboración trabajosa, y Alí Lameda confiesa que hay que trabajar en el campo poético "con el mismo espíritu con que se entrega un científico a su especialidad"; en nuestra época predomina el verso libre, y Alí Lameda construye su poema con pocos versos libres, y casi siempre con versos y combinaciones métricas tradicionales, o con combinaciones nuevas, como la de "Elegía final o Guicaipuro". Y es muy posible que la causa, tal vez no advertida, de la hostilidad que ha encontrado el poema aun en escritorios de indudable valor, resida precisamente en este olímpico desdén por las escuelas y tendencias dominantes, que el poeta respeta en sus mejores representantes, sin seguir sus rumbos. Con esto no se dice que el poema no tenga también ciertos lunares, y que no sean estos, los que han provocado cierta reacción contra el poeta y su obra: pero, cualquiera que sea la causa de la hostilidad, creo que, si los críticos hostiles hubieran tenido la fuerza de contener su instintiva impresión negativa, habrían podido llegar a conclusiones aún favorables al poema. Creo que los críticos deben tener el arte y la paciencia de los aviadores: quienes, encontrando en su vuelo una zona de neblina y de nubes, en lugar de aterrizar suben, y a través de lo nublado llegan a navegar en plena luz.

"El Corazón de Venezuela", por su extensión, ha despertado el recuerdo de las "Elegías de los Ilustres Varones de India": Pero el poema venezolano puede despertar el recuerdo de las Elegías, además que por las dimensiones, por una parte de su contenido histórico. En efecto, las "Elegías", en su 1ª parte contienen 14 Elegías, comenzando con la hazaña de Colón y terminando con la muerte del Tirano Aguirre; en su 2ª parte narran los sucesos acaecidos en Venezuela, Cabo de Vela y Santa Marta; en la 3ª, abarcan la historia de las Gobernaciones de Cartagena, Popayán, Antioquía y el Chocó; y en la 4ª y 5ª narran la "Historia de Nueva Granada", y la de las principales ciudades de la Colonia, como Santa Fe y Tunja. De

las 5 gestas que, hasta hoy, componen el "Corazón de Venezuela", las 3^a, 4^a y 5^a, también se inspiran en el Descubrimiento, en las Conquistas y Ciudades principales, en las Expediciones, como la del Tirano Aguirre: pero la 1^a y 2^a gestas se inspiran en temas que no están en las Elegías. Eso es, se inspiran en Venezuela todavía sin habitantes ("La Tierra perdida"), en sus Mitos, en los Indios pre-colombinos ("La luna del Mito"). Y hay, además, que "El Corazón de Venezuela" se inspira sólo en Descubridores, Conquistadores, Ciudades y Expediciones inherentes a Venezuela, mientras las Elegías abarcan, como vimos, una zona mucho más amplia. Pero hay también diferencias mucho más importantes. Diferencias respecto a la métrica, porque Juan de Castellano emplea la octava real y el endecasílabo sin rimas, y algunas veces el terceto, mientras Alf Lameda emplea una especie de Silvas hechas de alejandrinos y endecasílabos, y cuartetos, tercetos, sáficos, una décima en la cual la octava termina con un cuarteto y no en un pareado, y el verso libre; y diferencias respecto al enfoque de los personajes, de los acontecimientos y de las ciudades, en cuanto Juan de Castellano narra y describe como historiador, con todos los detalles históricos, geográficos y biográficos, mientras Alf Lameda, silenciando estos detalles, o indicándolos sintéticamente, revolotea en torno de ellos con las sugerencias de su imaginación y sensibilidad. Y los versos de las "Elegías" se suceden uno a otro —asi— con la monotonía de las olas de arena del desierto, sin que ninguna mata, ninguna planta, ningún arroyo —salvo contadísimas excepciones, casi todas de segunda mano— alegre al viajero con un color, con un perfume, con una música; mientras en "El Corazón de Venezuela" los versos fluyen con música variables, y crean alrededor de una realidad natural, mítica o histórica —apenas aludida— un halo irisado de imágenes y emociones sugeridas¹.

Pero en cuanto al contenido, "El Corazón de Venezuela" tiene puntos de contacto, más que con las "Elegías", con las epopeyas de Edgardo Ubaldo Genta y con el "Canto General" de Pablo Neruda. En efecto, la obra de Genta —que llega a más de 20.000 versos contra los 15.000 de la parte de "El Corazón de Venezuela" publicada hasta hoy— se inspira en todas las épocas de América, empezando precisamente con las míticas y legendarias, y abarcando las del Descubrimiento, de la Conquista, de la Emancipación —con "La Epopeya de Bolívar"— y prolongándose en el futuro con un "Juicio Final". La obra —según las declaraciones del mismo autor debía describir "todas las épocas de América, los paternos ríos, la enorme selva, la ilimitada llanura... sus razas, civilizaciones y procesos históricos... los problemas esenciales de los pueblos resultantes, la filosofía de su historia y sus ideales del porvenir; por último, y en el plano trascendental... el orden del Universo, en sus principios de Unidad, Perfección y Libertad, simbolizados en la trilogía de sus epopeyas integrantes". El poeta tenía la intención de ir "más lejos en un nuevo cielo, con el conceto de los améridas, artistas y técnicos que se consagran a la creación con elementos americanos". Intenciones grandiosas y ambiciosas, pues, que ya han cuajado en siete dramas abarcando, "La epopeya de América", "La Epopeya del Espíritu", "La Epopeya del Libertador"; y ha cuajado, no en la acostumbrada forma narrativa de todos los poemas épicos, sino en la forma dialogada, eso es, representativa. "En estas nuevas epopeyas —dice el poeta— he roto con la forma descriptiva, larga y monótona de las clásicas, dándoles una ordenación cada vez más teatral, pero sin que su objeto exclusivo fuese la representación". Naturalmente, la forma dialogada impediría al poeta la descripción de lo más característico de América, los ríos, las selvas, las montañas, la fauna, la flora, lo típico de las razas, y sus trajes y utensilios: y el poeta subsanó la dificultad por medio de una didascalía en verso, y de ciertas descripciones puestas en la boca de algún personaje. Y rompió la monotonía métrica —tan característica de las más célebres epopeyas— utilizando versos de todas las medidas, y a menudo terminando los versos donde caía la rima, independientemente del número

(1) Admiro el esfuerzo con el cual Isaac Pardo ha, noblemente, tratado de valorizar las "Elegías" aun desde el punto de vista poético; pero, en el fondo, el esfuerzo magnífico deja casi intacta la impresión de que las "Elegías" sean, simplemente, una historia versificada. Con "El Corazón de Venezuela" la impresión es la opuesta: que se trate de una historia poetizada, lírica y dramáticamente.

de sus sílabas². Y en cuanto a la elaboración poética del contenido humano e histórico, usó y abusó de las alegorías, de los símbolos, de lo sobrenatural, artificioso y retórico —de lo cual hablaré en el último capítulo.

Más cercano al poema de Alf Lameda, por lo que se refiere al contenido natural, mítico e histórico de su 1^a y 2^a Gestas, es el Canto General de Pablo Neruda, terminado en 1949 y publicado en seguida. En efecto, aun Pablo Neruda comienza inspirándose en una América pre-colombina, con su vegetación, sus ríos, sus pájaros, sus minerales, y sus primitivos habitantes: los tarahumaras "creadores del fuego", los aztecas con sus pirámides, los Mayas con sus conocimientos, los quechuas con sus terrazas y agricultura. Y hay también, en el "Canto General", cantos inspirados en los Descubridores y Conquistadores, como Cortés, Alvarado, Balboa, Ximénez de Quesada, Almagro y Valdivia; hay también Cantos inspirados en los héroes nativos, como Cauhtemoc, Caupolican, Lautaro; y hay también un canto inspirado en Fray Bartolomé de las Casas. Por supuesto, la semejanza entre el poema venezolano y el poema chileno, es inherente tan sólo a cierta distribución del contenido inicial, porque, en cuanto a la extensión de ese contenido, el Canto General abarca toda América Latina, mientras "El Corazón de Venezuela" se inspira sólo en lo venezolano. Y hay, además, que esta distribución del contenido histórico se presentaba, por decirlo así, por sí sola, a cualquiera que meditara un instante sobre la historia misma de Venezuela y de América: con lo cual quiero decir que, a pesar de que cierta parte del contenido y su distribución se asemejen en los poemas chileno y venezolano —y en las "Elegías"— pudo haber sucedido que Alf Lameda pensara en el contenido de su epopeya, y en su distribución en su poema, inspirándose directamente en la Historia de su Patria, y no bajo la influencia de obras ajenas. Y de todos modos, tanto en el caso de que Alf Lameda construyera su poema inspirándose directamente en la historia de su patria, como en el caso de que lo construyera bajo el impulso de obras ajenas, no hay nada, en estos casos, que amengüe la originalidad poética y los valores poéticos de "El Corazón de Venezuela", porque una y otros no consisten en la originalidad del tema y en la partición de su contenido, sino —repetita juvat— en lo que la imaginación y sensibilidad del poeta desentraña del tema y elaboran en acordes y contraste. Hubo centenares de poetas inspirados en el tema del más allá, pero hubo una sola "Divina Comedia"; hubo decenas y decenas de artistas inspirados en el tema de la creación de Adán: pero se recuerda con más frecuencia sólo un artista, Miguel Angel.

Y la distribución del contenido mítico y legendario, biográfico e histórico, sería, en el fondo, la única trama, la única y verdadera urdimbre de "El Corazón de Venezuela", como, por lo demás, del "Canto General" de Neruda. Así es: no hay trama en el sentido de las que constituyen el espinazo dorsal de los poemas épicos y caballerescos, o de las tragedias de Shakespeare, o las novelas de Victor Hugo, Tolstoy y Gallegos³.

El poema de Alf Lameda no tiene un contraste inicial en un mismo personaje, o un conflicto entre dos o más personajes, del cual se desprenda un desenlace que a su vez engendre otros contrastes, y así, sucesivamente —como pensaba Wagner— hasta el desenlace final, en una serie de reacciones en cadena. Como hay, por ejemplo, en la Iliada. El conflicto inicial entre Agamenón y Aquiles, es seguido por varias fases: el retiro de Aquiles, provocando el arrojé victorioso de Héctor; la humillación de Agamenón, enviando a Aquiles una misión encargada de ablandarlo; la solicitud de Patroclo, y su muerte por obra de Héctor; la sacudida violenta del dolor de Aquiles por la muerte de Patroclo, y su retorno a la lucha, con la muerte de Héctor; la visita de Priamos a Aquiles, y los funerales de Héctor. La trama del poema de Alf Lameda, es la que presenta la su-

(2) "Ah dime —por qué tu respuesta sublime— fue siempre la misma?"

(3) Con que nombres a tres —grandes capitanes: Quesada, Pizarro, y Cortés—, ya la fama antigua cae arrodillada —y sus epopeyas les orlas los pies".

(3) Esto, se comprende, respecto a la trama general del poema: porque en él hay cantos o temas —como "El Primer Hombre", y el "Romance de Lope de Aguirre"— en los cuales hay variedad de reacciones y desenlaces principales hasta el definitivo, como hay en las obras aquí citadas. (Véase para esto el Capítulo IV).

cesión de los hechos históricos; son estos los que han creado los contrastes dramáticos, ya entre los caciques e indios autóctonos y los conquistadores, ya entre los habitantes de la Colonia y los Piratas. Una trama, pues, no inventada, ni por Pablo Neruda ni por Alí Lameda, y que los poetas, encontrándola en la realidad histórica, han aceptado con la misma sencillez o indiferencia con la cual Shakespeare aceptaba las tramas que encontraba en las biografías de Plutarco, o en los cuentos del Renacimiento italiano: una indiferencia, pues, que revela —en el caso de, "El Corazón de Venezuela"— como también su autor sintiera que lo que vale en arte no es el tema, sino la elaboración que he señalado anteriormente.

Así, inspirado en la historia, el poema de Alí Lameda tiene por trama, por única y verdadera urdimbre, sólo la distribución de los personajes y acontecimientos míticos, legendarios e históricos, que le ofrecían la leyenda, la historia, las biografías. Y si, en la urdimbre, hay también algo del autor, es la elección de los personajes y acontecimientos, que dan la impresión —como dice el mismo Poeta— de unos "grandes y diversos cuadros". En esto, el poema de Alí Lameda se asemeja a "Les Légendes des siècles" de Víctor Hugo; y no se dice, con esto, que la semejanza signifique influencia que amengüe el valor poético de "El Corazón de Venezuela"; primero, porque Víctor Hugo seleccionó cuadros inherentes a todos los pueblos y tiempos, mientras Alí Lameda sólo seleccionó cuadros inherentes a Venezuela; luego, porque las imágenes, emociones e ideas desentrañadas de sus varios temas por Alí Lameda, no tienen nada que ver con los que Víctor Hugo desentrañaba de sus temas: en tercer lugar, porque Víctor Hugo demora en la descripción y narración de los hechos, mientras Alí Lameda alude fuimíneamente a los hechos, y a sus detalles, y los envuelve en seguida en un halo de sugerencias poéticas, ya imaginíficas, ya emotivas; y por último, porque en "El Corazón de Venezuela" hay expresiones que nos alejan de los conflictos humanos, sumiéndonos en la contemplación pura de la naturaleza, —ríos, llanuras, montañas, hojas, plantas y bosques— mientras en "Les Légendes des siècles" domina la preocupación por los conflictos y la evolución de lo humano, hasta en los raros casos— por ejemplo en "Les montagnes", "Les raisons du Momotombo", "Les hautes terres del Cycle Pyrénéen— en que parece inspirarse en la sola Naturaleza.

Así, la trama global del poema, y sus grandes y diversos cuadros, nos dan la impresión de una inmensa floresta que tiene en sí su belleza, su grandiosidad y magnificencia inherentes a su conjunto, y belleza, grandiosidad y magnificencia aun en cada uno de sus árboles, o de sus agrupaciones analíticas. Así, por ejemplo, tiene vida y belleza propia cada uno de los cantos que en cada una de las 5 gestas aparecen como una unidad aislada; por ejemplo, en la 1ª gesta, Estación del maíz, El Viento, Las aguas sombrías, El Trópico Eterno, El invierno; en la 2ª Gesta, El Viejo del Cielo, Puranga, El Venado Blanco, La Casa del Sol, La Cumbre de la Luz; en la 3ª Gesta, todo los Cantos inspirados en la Naturaleza y en actividad humana, como Los Caballos, Las Palmeras, El pueblo alado, Los Médanos de la luna antigua, Las Salinas, Los Farallones, Los Torrentes en el Crepúsculo, Los Tejedores, La Lluvia, Las Guaruras, El Barro Dorado, Las mansiones; en la 4ª Gesta, cada uno de los Cantos inspirados en un particular acontecimiento, como Ambrosio Alfinger, los Welseres, Muere un Conquistador, Los Encomenderos, o en una particular región de Venezuela, como En Cubagua muere la montaña, La Costa Maracapana, La laguna de Tacarigua, La Sierra grande se ilumina, Torcraima; y en la 5ª Gesta, algunos Cantos inspirados en un aspecto de la Naturaleza, como La Devoradora (la selva y el Demonio verde, o en unos acontecimientos históricos, como Romance de los Flagelados, Las legiones del luto, El Delirio de Raleigh. Cada uno de estos cantos es un árbol aislado, con sus flores y frutos propios, con su perfume y sus colores y su música propios; pero hay, como ya dije, aún agrupaciones de árboles homogéneos, como unos bosquecillos autónomos en la gran floresta. Así, en la 1ª Gesta, La Rosa Antigua; en la 2ª Gesta, El Primer hombre, con la bellísima leyenda de Ina-Diki, la Gran Madre, y Los Clanes de la Tierra Ignota, con las diversas Tribus de Indios; en la 4ª Gesta, El Negro Miguel; Del Martirio nacen las ciudades, con la evocación poética de todas las principales ciudades de Venezuela; Los Cerdos inflama-

dos, con las hazañas y el perfil de todos los Conquistadores; Los Padres de la Patria, con el apoteosis de todos los heroicos Caciques de la Resistencia, y el Gran Cacique, con el apoteosis de Guaicaipuro; y en la 5ª Gesta, La Cena de los Horrendos, hecha con carne de Indios; La primera expedición, la de Felipe de Hutten; el Romance de Lope de Aguirre, con la leyenda tan bien descrita por Casto Fulgencio López y Uslar Pietri, el Romance de los Indios, la Noche de Ordáz y El mar fabuloso.

Ahora bien, los Cantos sencillos —los árboles aislados— se caracterizan por ser: 1º, ó la descripción de algún aspecto de la naturaleza —como en El Viento, Las aguas sombrías (que son el petróleo), Las Salinas, La Laguna de Tacarigua, El Demonio Verde, Torcraima, etc.; —2º, ó la descripción de la actividad humana, como en Los tejedores, El barro dorado— y de la actividad bienhechora de ciertos seres míticos, como en —El Viejo del Cielo, El Venado Blanco—; 3º, o bien la narración del conflicto entre seres míticos como en —Puranga— o históricos, entre los indios y los Conquistadores— como en El estrago, La Sierra Grande se ilumina.

2.— LAS IMPRESIONES NEGATIVAS.

El poema ha despertado un interés vivo, conquistando admiradores y provocando al mismo tiempo reacciones violentas, negaciones absolutas: y el hecho de que, entre los escritores que han hablado de fracaso hay jóvenes admirables por su orientación estética, por su preparación, en cierto modo, técnica, y por su sensibilidad claramente moderna, —como Ludovico Silva— me hizo sospechar que en el poema existieran aspectos verdaderamente negativos.

Y existen: y no son pocos; y son tales, que de veras pueden decepcionar al más benévolo de los lectores. "Quandoque bonus dormitat Homerus" decía Horacio; y esto se puede decir de todos los poetas, y también, se comprende, de Alí Lameda: y no sólo porque también él, de vez en cuando, decae, sino sobre todo porque parece no haber advertido que ciertos recursos expresivos chocan contra la sensibilidad moderna. No acostumbro hacer panegíricos: en mis interpretaciones trato de elevar al nivel de mi conciencia la profunda impresión que he recibido de mis lecturas, y comprender, por lo tanto, —¡oh, no de la poesía!— el porqué de mi admiración o decepción. Y a fin de dejar el campo libre para el análisis de los valores positivos del poema de Alí Lameda, aquí comenzaré con desbrozar el terreno, quitándole la maleza, las hierbas malas, los zarzales espinosos que los afean.

Y no considero como tales todos los neologismos diseminados a lo largo de todo el poema, y que, habiendo sido creados según las leyes de la creación lingüística castellana, tienen derecho a vivir: y tanto más, lo tienen, en cuanto la mayoría de ellos injertan matices nuevos en el sentido de la raíz primitiva: así, por ejemplo, a la fundamental imagen de palmera, el adjetivo palmeroso agrega el sentido de como las palmeras o abundante en palmeras. Considero como verdaderos lunares todos los prosaismos que menudean a lo largo del poema; así, por ejemplo: "Indios, mestizos y blancos —lo encuentran en una choza. Por fin a tiro lo tiene"; "Los hombres avanzaron— con potros y con perros furibundos"; "En la misma niebla poco a poco se pierde"; "Unos se resignaron... otros huyeron"; "su furia no se aplaca"; "Ursúa no contiene la subida marejada"; "cosido a puñaladas"; "Los jefes llegan —y reconocen como jefe a Guaicaipuro"; sólo él pudo hacer lo que hizo"; "un perro devoró su garganta... y así terminó todo". No hay dudas: son expresiones que desafinan, al lado del dominante oleaje de sugerencias poéticas: pero, antes de condenarlas, hay que tener presente que el poema se inspira en una realidad histórica, y que no es posible hacer caso omiso de todos los detalles que la componen; y recordar, también, que, para sostenerse en los largos vuelos, es preciso dar, de vez en cuando, un aletazo, que interrumpa el hermoso equilibrio de las alas inmóviles. No: los defectos que afean el poema sin posibilidad de absolución son, a mi parecer, otros: son las experiencias

hinchadas, oratorias, enfáticas; son los recursos expresivos que sirven de interrogaciones inútiles, de exclamaciones redundantes, del imperativo o exhortativo de ciertos verbos, del presente histórico, y de ciertos adverbios distributivos de la acción, como el famoso ya.

Así, por ejemplo, en el Canto IX de "La Rosa Antigua", el Poeta se dirige a los Padres primitivos, y les pregunta: "¿Dónde están vuestras rosas —lunas, vuestra luz que martiriza— una aciaga tiniebla sin fondo, vuestra humana —constelación, el soplo de amor que la encendía?" Podría bastar; pero no: el poeta continúa con una sarta de otras tres interrogaciones muy largas: "¿Dónde están vuestros huesos lujosos... etc. etc.?" "¿Dónde están vuestros pobres pellejos... etc. etc.?" "¿Dónde están vuestros roncros tambores... etc. etc.?" Otro ejemplo, en el Canto VII de "El Gran Cacique"; ¿Qué ha pasado? —Por qué te veo, pobre mazorca, así de triste— en tu agría luminaria —cenicienta— ¿Por qué, llama, —por qué rosa,— por qué, ciclón, por qué, metal?". Lo retórico no está en las imágenes, está en la interrogación. Así, frecuentemente, a lo largo de todo el poema: y cuando no hay unas interrogaciones, hay las exclamaciones expresando la sorpresa, la pena, la alegría, la piedad, la nostalgia, —con Oh—; y la admiración, la aflicción, el dolor —con ay—. En el Canto IX de "La Rosa antigua", después de las interrogaciones que ya vimos, hay una andanada de oh: "Oh día, oh marchitados fulgores, oh rotundas, —fortalezas humeantes... etc. etc.: luego, otra carga: "Oh Venezuela amarga... Oh amarga Patria de la muerte, oh triste país... Oh Venezuela fina..." Y cuando no encontramos oh, encontramos ay: en "La Sangre" el poeta exclama: "Ay sangre esplendorosa —la de los pobres indios degollados"; y en "La Esclavitud": "Ay el hombre nunca duerme en esa tumba— húmeda!". Son raras las páginas que no tengan exclamaciones; y sin embargo, esos son lunares veniales, respecto a otros: como el recurso por el cual el Poeta se introduce para dirigirse directamente a sus personajes: así, en "El Enemigo": "Oh sí, Cacique de oro... en ti... el enemigo buscó el oculto germen del suelo". También se introduce para decir que cantaría: así, en "Canto y Lamento": "Quiero cantarte cantándote cien veces —mil veces yo cantando tu ceniza; cantador de tu muerte así lo quiero— cantador de tu vida... cantador... cantador... cantando para siempre... cantando así..." No; en estos casos, el poeta no dormita, sino grita durmiendo, y soñando. Pero el Poeta no se introduce sólo para decir que cantaría: se introduce también para incitar al lector, para exhortarlo a concentrarse. En "La esencia primitiva", el poeta grita: "Oid"; y nos da cuatro versos para decirnos que las anémonas flotaban: vuelve a gritar Oid, y nos da nueve versos para decirnos que allí "no había sino volcanes". Cuando no hay Oid, hay otros verbos: "Escuchad esta historia —dice en "Tamanaco": y en "Las Palmeras": Entrad a sus jardines espaciales". El imperativo o exhortativo abunda por doquiera, con decenas de verbos. En "La tierra se puebla", se lee: "Vedlos allí arribando. Vedlos allí comiendo. Vedlos allí... fornicando, Vedlos allí adorando al sol, Vedlos allí adorando la luna, Vedlos allí sobre los pilancones..." En "La Estación del maíz" se lee: "Ved aquí sus plantas; ved aquí... la cumbre; contemplado; Corred a sus murallas; Mirad allí... las mazorcas; mirad allí las barreras etc. etc." Así, por doquiera: en las páginas iniciales —44.47.49.—; en las páginas centrales —126. 131. 133. 137.—; y en las páginas finales —467/470.— Y frecuentes son los pasajes en los cuales el poeta nos presenta una sucesión de acciones por medio del adverbio ya: "Ya están sobre el territorio —dice en "La tierra se puebla"; ya sus manos recogen el racimo, ya levantan sus chozas, ya de sus manos brotan vasijas, ya levantan... sus hachas, ya siembran el maíz... ya... ya... por fin danzan y danzan". Y a todo esto agreguen la costumbre de unir el verbo y el pronombre con éste al final —alzólos, dióles, fuérale, sególos, quedóse— y tendremos una idea bastante completa de todos los recursos lamentables que afean el poema de Alf Lameda, y que han contribuido, sin duda alguna, a que algunos escritores lo atacaran; y lo han atacado, a mi parecer, sin darse cuenta de que los valores positivos del poema predominan desde el comienzo hasta el final, y que, en la corriente viva de estos valores, los recursos negativos dan la impresión que en los ríos poderosos sugieren los pedazos de madera, de cartón, de latón, que cabecean en las orillas, y no impiden que el río se ofrezca en toda su belleza dinámica.

Pero bien, considerando el asunto, creo posible encontrar, para esos recursos negativos del Poema de Alf Lameda, una especie de atenuantes que, para que el juicio definitivo sea imparcial, es preciso tomar en cuenta. En primer lugar, hay que tener presente que los recursos negativos de "El Corazón de Venezuela" se encuentran —todos— en todos los poetas —grandes y notables— que se han inspirado en ciertos temas, como el de la Patria, con el corazón henchido de entusiasmo. Todo esto, es notorio, viene de lejos: viene de lo peor de Pindaro y Horacio; y, para no hablar sino de poetas hispano-americanos, es posible encontrarlo en la "Alocución a la Poesía" de Andrés Bello, en el "Canto a Bolívar" de José Joaquín Olmedo, en el "Canto épico a la Gloria de Chile" de Rubén Darío, en el Canto "A la Victoria de Ayacucho" de José Santos Chocano, en los 7 "Poemas Américos" de Edgardo Ubaldo Genta, y en el "Canto General" de Pablo Neruda.

La lista será larga, pero quiero ahorrar al lector la molestia de ir a averiguar si es cierto lo que afirmo. En la "Alocución a la Poesía", Bello ha querido indicar a la Musa, solemnemente, los aspectos naturales e históricos de América, en los cuales ella habría podido inspirarse. Y empieza con una andanada de interrogaciones: "¿Qué a tí, silvestre Ninfa, con las pompas —de dorados alcázares reales? ¿A tributar irás en ellos... el torpe incienso de servil lisonja?" "¿Qué morada te aguarda? Qué alta cumbre — que prado ameno, que repuesto bosque —harás tu domicilio?" En los siguientes versos, hay otras cinco interrogaciones, que se reanudarán más adelante; y después del largo trozo sobre la naturaleza, y las principales regiones de América, vuelven las interrogaciones a propósito de las hazañas emancipadoras: "mas oh! ¿prefieres de la guerra impía —los horrores decir? ... dice el Poeta; y continúa preguntando si a la Poesía le gustaría cantar de "Buenos Aires la gallarda gente", o el campesino vulgo que en Margarita acosó al caudillo español, o la "Ciudad que ha dado a la sagrada lid tanto caudillo"; y sigue preguntando si él, el Poeta, le contaría las hazañas de Mac Gregor, de Anzoátegui, de Vargas, de Cedeño, y así hasta el fin. Y cuando no hay interrogaciones, hay exclamaciones: "Ah que entre escombros olvidar parece, —turbio Catuche, tu camino usado!" Acerca de Colombia, el Poeta exclama: "Tu libertad, ¡cuán caro— compraste! ¡Cuánta tierra devastada! ¡Cuánta familia en triste desamparo!" Y más adelante: "Oh de Quito ensangrentadas paces! Oh de Valencia abominable ¡jira!... ¡Oh Maturín! Oh lúgubre jornada! ¡Oh día de aflicción!" Ni faltan los imperativos o exhortativos: "No te detenga, oh Diosa —esta región de luz" ... Descuelga tu dulce lira de oro... Va, pues, a celebrar las maravillas— del ecuador; canta el vistoso cielo... ¡Despierta, oh Musa! tiempo es ya, despierta... Mira donde contrasta sin murallas —mil porfiados ataques Barcelona... "Mira correr la sangre de Rovira...!"

Son los mismos recursos que se encuentran aun en "La victoria de Junín" de Olmedo. A cada paso, una interrogación: "¿Quién me dará templanza?"... "¿Quién me liberta?... " "¿Quién es aquél?... " "¿Son esos los garzones delicados?... ¿Cuál audacia te elevó a los cielos?" Y a la par de las interrogaciones, las exclamaciones: "Oh Capitán valiente!..." "Oh portento inaudito!..." "Victoria por la Patria!..." "Oh Padre! Oh claro sol..." "Oh Libertad!... Oh Libertad!... Ni faltan los imperativos "Oid cuanto mi oráculo os previene"; "Requerid los inclitos —aceros"; "Oh, ved al cóndor —al peruviiano rey del pueblo aéreo... Vedle cual... sublime a la región del sol se eleva"... "Marchad, marchad, guerreros..." Y no faltan los ya: "Ya el intépido Miller aparece"... "Ya no hay más combatir". "Ya el ronco parche y el clarín sonoro..." "Ya se verá..." "Ya cede en todas partes" "Ya diviso..." "Ya las hondas entrañas de la tierra... ofrecen..." "Ya se alzan los magníficos trofeos..."

Hasta Rubén Darío, cuando lo invade el entusiasmo por la gloria heroica de Chile, se vuelve enfático y retórico: "Oh Patria! Oh Chile!", empieza en su Canto Epico; y sigue: "¡Oh, y los rudos y bravos granaderos...! ¡Y que hora la sagrada de aquel día!..." "¡Y Prut!... hé aquí la cumbre"; "¡Oh la vieja corbeta —con sus velas al sol! Ave rendida— que las alas desplegaba al mar bravío!" "¡Oh las antiguas arpas de los troncos!..." "¡Oh el relámpago vivo! ¡Oh los heroicos ritmos!" "¡Oh la nota... Oh

el aliento de Dios!..." Y las interrogaciones: "¿Qué voz chilena no bendice ufana, las banderas del Bien? ¿Quién no renombra — a Ramírez?... "¿Mas por qué con mirada escrutadora — alerta — están sobre cubierta — los marineros?" "¿Qué labio calla — si se desborda como inmenso río — el entusiasmo?" "Luego, ¿qué contempló?" Rubén Darío es el único poeta que no emplea imperativo: y no lo emplea, porque contempla la batalla como algo apocalíptico, eso es, a través de una visión: pero tiene algo equivalente: Arturo tuvo la visión de lo futuro; y "Vio... la historia — dando a su Patria el lauro de victoria"... "Vio a La Torre vengándole..." "Vio en San Francisco — fuerzas hermanas..." "Vio en Pisagua los patrios pabellones" Y vio... vio...; vió... Vió... y vio... Vio que en triunfal desfile — entraba en Lima... el poderoso ejército de Chile!...⁴

Y vamos a ver, ahora, a Chocano: en cuyo poema "Ayacucho y los Andes", lo retórico se agrava por el hecho de que Interrogaciones, exclamaciones y demás recursos, salen de las... Cumbres Andinas: que inicialmente eran Vestales, y volvieron a ser Vestales a la aparición del Hombre-Sol, eso es, de Bolívar. Así pregunta una Cumbre: (X) "¿Quién es el héroe — que así hace gala de su impávida firmeza?" Otra cumbre (XII) pregunta: "¿Quién es el vértice del ángulo?... " Y otra Cumbre (XIII): "¿No veís a ese hombre rubio — de ojos claros, etc.?" "¿Y no veís a otra sombra blanca?... " Una voz dice: "(XV) ¿Quién es el héroe que en sus manos — tiene las llaves decisivas y secretas? ¿Quién es la retaguardia? — ¿Quién hace de Guardián de la Palestra?" Y otra voz: "¿No es la bandera de Colombia? ¿No es la misma — que en el Orinoco va?... " No faltan las exclamaciones: (VI): "¡Es el Sol de Ayacucho! dice con voz plateada — una Vestal en actitud excelsa; — Y: "¡Alegría! Alegría — canta el Coro"; A la vista de Córdoba, cantan las... Cumbres: "Es bello! — Es joven! Es valiente! Es generoso!" "¡El es la poesía!" gritó una brava cumbre". Otra cumbre dice, de Gamarra: (XVII) "¡El es la Raza! — El Inca! El Inca!" Y después de la Victoria, las Cumbres, "rompen en un himno de alegría toda trémula: ¡Padre Sol ya eres libre!" (LXI) Y no faltan los imperativos: "Oid, oid, dice otra cumbre: "Mirad! Mirad! clama otra cumbre" (XIV); y son numerosos los Ved, (XXII, XXX), los Reparad (XXXIII), los Mirad (IV); son numerosos los ya: "Ya se deslizan..." (XL) "Ya está cumplido..." (LIV); "Ya el sol es libre... Ya la palabra..." (LXIII).

Y véanse todos, todos los dramas épicos de Edgardo Ubaldo Genta: lo retórico y lo enfático, dominan por doquiera, y me limitaré a un solo canto de "La Epopeya del Libertador". Interrogaciones? "Si eso fue la Cruz, ¿qué no fue la espada? — ¿A qué, para tí, tradiciones de arcanos países? — ¿A qué las leyendas de dioses, genios y titanes? ¿Para qué la loa troyana?"... etc. etc. Y las exclamaciones: "¡Oh Victoria de Ayacucho!"...; "¡que deslumbré! Lienzo inmenso!..."; "¡Ah, las oriflamas de los tres bajiles..."; "¡Ah, dime — dime, Dios mío!..."; "¡Oh las formas, los colores, los sonidos!..."; — "¡Los metales!"; "¡Todos juntos!" "¡Oh momento sin segundo! "¡Evohé!"; "Oh, que gran momento aquel..."; "¡Ay, los ojos de los hijos..." Y los imperativos: "Ved, las tres América!" "¡Oid bien!... Oid bien!..." "Oid, ved..." "Contemplad, americanos..." "Oid este grito sublime y enorme!" Ni faltan los ya: "Ya presienten los yaguares"; "ya dilata su pupila..." "Ya se aprestan para el choque..."

Quien lo diría? Hasta Neruda parece olvidar la sencillez y naturalidad de sus expresiones, al enfocar los temas de sus odios y amores patrióticos, raciales y políticos. Su admiración por Centro-América, le hace exclamar: "¡Oh, cintura central: Oh paraíso — de llagas implacables". En "Los Conquistadores" (XX) exclama: "¡Oh Patria despiadada, amada, oscura — solitaria en tu techo lluvioso..."! Y en el Canto XXV: "Róidos yelmos, herraduras muertas!" En "Alturas de Mucchu Picchu", el poeta pregunta: "¿Qué era el hombre? ¿En qué parte de su conversación abierta

(4) Los mismos recursos — Oid, oid, cantaré, diré; exclamaciones e Interrogaciones, exhortaciones — están aún en otro poema de Rubén Darío, también de tonalidad épica: el "Canto a la Argentina". De paso, recordaré que utiliza los mismos recursos, al hablar de Bolívar, hasta Juana de Ibarborou: véase su "Himno a Bolívar", en el cual hay también la idea de que podría cantar las alabanzas del Libertador, las montañas, las aguas, los volcanes, los ríos.

— entre los almacenes y los silbidos, — en cuál de sus movimientos metálicos — vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?" (II). Y más adelante (VIII): "¿Qué idioma traes?... ¿Quién apresó el relámpago del frío..." "¿Quién dicen tus destellos acosados?"... "¿Quién va acortando párpados florales?"... "¿Quién precipita los racimos muertos?"...; "¿Quién desprecia la rama de los vínculos? — ¿Quién otra vez sepulta los adioses?" Y véase el X., Magallanes: "¿Cuál es el dios que pasa? — Vísteis al pie, el árbol del mástil agachado — por la tormenta?" Y hay, en el mismo poema, también imperativos: "Venid a ver la sangre por las calles", grita en "España en el Corazón": "Sube conmigo, amor americano — Besa conmigo... Vuela al vacío... Ven, minúscula vida..." Así, en el canto VIII; y en el Canto XII: "Dadme el silencio... Dadme la lucha... Apegadme los cuerpos... Acudid a mis venas... Hablad por mis palabras..." "Mirad su barba llena de gusanos". Hasta el ya, emplea Neruda: (Los Conquistadores, XII): "Ya van, ya van, ya llegan... Ya llegan, ya llegan las naves... Ya entraron en la floresta — ya roban, ya muerden, ya matan..."

Las citas inherentes a estos recursos enfáticos, llenarían páginas y páginas, y más aún, si se sacaran aun de poetas no americanos, como D'Annunzio: pero esos recursos existen aun en un libro en el cual nadie hasta hoy, por lo que me resulta, los ha visto; en un libro que todos hemos leído con entusiasmo, y que sacudió el alma gigantesca de Martí: ¡Venezuela Heroica! ¿Quién lo creería? y sin embargo... Me limitaré a citar esos recursos sacándolos de "Las Queseras del Medio": "¡Allí están! Allí están! Allí está!, dice el poeta; y sigue con una andanada interrogativas y de exclamativas: "¡Osadía sin ejemplos!" "¿Adónde va aquél sublime enajenado? Por ventura ¿se estima superior al destino que así lo desafía? ¿Qué anhela? ¿Qué pretende?" Y siguen otros ocho interrogativos. Ni faltan los exhortativos: "Oid; en el ejército realista redoblan los tambores..." Y si esos recursos no impidieron ver en "Venezuela Heroica" una obra maestra, ¿por qué deberían ser considerados unos recursos mortales sólo para "El Corazón de Venezuela"?⁵

Pero el hecho de que los poemas aquí citados sean obras de poetas verdaderos, y hasta grandes, nos plantea casi naturalmente el problema de si los recursos enfáticos y retóricos que abundan en ellos tengan, en cierto modo, su justificación psicológica y, por tanto, poética; y la solución del problema, quizá la intruyera Rubén Darío, en su Canto épico. Antes de la Batalla de Iquique, Arturo Prat habla a los suyos, y el Poeta dice: "Su voz creció, sonora y gigantesca"... Hay casos, pues, en que la voz debe crecer, alzarse, ampliarse, imponerse; casi diría, tronar, estallar. La voz con la cual hablan entre sí dos enamorados, en el instante de sus más íntimas expansiones afectuosas, casi no se oye; pero la voz con la cual se incita a una multitud, debe tronar; crecer, dice Rubén Darío; quien, en seguida, hablando de los soldados que oían a Prat, dice: "Brotó a raudales — en los pechos ardor", y concluye: "¿Qué labio calla — si se desborda como Inmenso río — el entusiasmo?, El corazón estalla..." La voz crece y nadie calla, bajo el ímpetu del entusiasmo; y además del entusiasmo, de la excitación, de la intensidad de un sentimiento, cualquier que sea. El sentimiento débil fluye como un arroyo: murmura, chuchichea, se oye apenas, fluye igual y apacible; pero el sentimiento poderoso — bajo alta presión — estalla y fluye como un torrente, como una crecietne; ensordece, truena, se llena de remolinos, se desborda, es todo choques de olas y de espumas. Lo enfático y retórico es el tono del sentimiento exaltado, exasperado, y que quiere arrastrar a los demás para que sientan con la misma violencia. Pero, como tal, antes de condenarlo en un determinando poema, hay que ver si expresa un estado de ánimo débil, un sentimiento falso o flojo, o un estado de ánimo excitado, un sentimiento constante, intenso y vibrante; en el primer caso — se comprende — lo enfático debería ser condenado por falso y vacío; en el segundo aceptado, y justificado, por adecuarse al sentimiento.

(5) Pero los recursos enfáticos, con Interrogaciones, exhortaciones etc., fueron utilizados aun por otros venezolanos, todas las veces en que se inspiraron en algo heroico, patriótico, social. Así, por ejemplo, J. T. Arreaga Calatrava en su "Canto a Venezuela"; Carlos Borges en su "Hostia Pro-Patria", II; J. Heriberto García de Quevedo, en "A Caracas"; y Antonio Arraiz — el que vio como los Veteranos se reían de un Bolívar transformado por la retórica — en su "Bolívar Epopeya".

Y el problema que se nos presenta ahora es, precisamente, el que debe llevarnos a ver si en Alí Lameda hay, o no hay, una intensidad de sentimientos, de emociones, de pasiones, que pueda justificar o condenar, todo lo que hay, en su poema, de enfático y oratorio. Y nada impide que desde aquí yo afirme que en "El Corazón de Venezuela", hay esa intensidad: sensible en el entusiasmo con el cual el Poeta admira la grandeza y Belleza de su Patria, y sufre por sus dolores; — sensible en la indignación y el odio con lo cual embiste a cuantos han perjudicado a su patria y a su pueblo.

4.— CARACTERES DE LA SENSIBILIDAD E IMAGINACIÓN DEL POETA.

Hemos visto que Alí Lameda ha aceptado, para su poema, la trama que le ofrecían la historia y la naturaleza de su Patria: pero no la ha aceptado, por decirlo así, pasivamente, como la debe haber aceptado, por lo que se lee, Juan de Castellanos: la aceptó adhiriéndose con todo su ser, sensibilidad e imaginación, a la naturaleza, a los hechos, a los personajes; casi diría, enlazándose con ellos; o mejor, asimilándolos, hasta que formasen parte de su personalidad humana. Y esta asimilación se ha realizado en él por obra de cuanto él sentía por su Patria: por encima de todo, admiración y amor por su Belleza y majestuosidad naturales, por su gente, por sus defensores heroicos, por cuantos se apladaron de su gente, y la amaron y sirvieron; y luego, odio y repulsión para cuantos atropellaron, atormentaron, esclavizaron, desfiguraron su tierra y sus nativos; y dolor sin paz para los sufrimientos de los suyos. "Yo vengo a tus hediondas humedades — dice a la Patria de los primitivos padres — para gemir contigo... clamando en el ocaso — por los Caciques muertos y tu llanura vieja! Su amor a la Patria, estalla frecuentemente: así en un punto: "Oh Venezuela de aguas famélicas (fíjense en la belleza poética de este famélicas) qué oculto — amor me trajo a tus silentes garzas — diamantinas?... Pues me hallo para siempre sumergido — en tu regazo"... "para cantarte... como te canto!" Las citas, podrían continuar. Y véase en "El fuego humano" con cuanto y cual amor habla a quien, siendo extranjero, amó a su Patria: a Fray Bartolomé de las Casas, a quien el Poeta llama "Padre de las rosas, dulce compasivo"; y cuya corona humanitaria fue "sólo un panal vibrante, sólo un beso — un río, una sensible luminaria — a cada paso repartida entre — la piel despellejada del marchito, — y el párpado llagoso y el doloroso vientre — y el bello superante del prójimo infinito". El poeta revela claramente, con su actitud hacia el extranjero, el profundo amor a su Patria, y al mismo tiempo un amplio concepto de la Humanidad: "Venid con una rosa — de amor hacia los pálidos danzantes — dice en "Sangre por Sangre" — y tendréis cinco ramos de miel, una doncella — cobriza, un cuenco de agua balsámica, una pluma — un dios pequeño de esmaltada boca". Hay, en estas imágenes con las cuales el Poeta habla al buen extranjero, la misma gracia de las imágenes con las cuales él habla a los suyos; y hay, en las imágenes con que habla de los malos extranjeros, el mismo ímpetu de odio, casi de crueldad, con que habla de los Conquistadores: si ellos vienen a traer la pena, el odio y el saqueo, recibirán "un día desgarrador, con recias espinas abrasantes, una noche — de enfierecidas uñas que rasgarán atroces — vuestros cuellos inmundos".

En esta sensibilidad, con su carga de fuego chispeante para honrar a su Patria, y de proyectiles explosivos para atacar a los malos extranjeros, la que da al Poema una profunda e inquebrantable unidad psicológica: la que es como la argamaza que les da firmeza, solidez y cohesión a las distintas piedras del edificio, y justifica, al mismo tiempo, la violencia y la hinchazón de la expresión. No hay leyes universales, leyes con las cuales medir todas las obras, en arte: cada obra, tiene su ley de formación y expresión propia. El poema gira incansable, entre los dos polos de esta sensibilidad; y como los sentimientos, las emociones y las pasiones del Poeta son dinámicas y activas, actúan en él aun como estímulos poderosos de la imaginación poética. *Facit indignatio versum*, decía Juvenal; y Petrarca le agregaría: *También el amor*; y éste y aquella, también en Alí Lameda han logrado sacudir, despertar, activar la imaginación: incitándola, casi diría llevándola, a envolver la naturaleza y las gestas humanas de su Patria en una halo de sugerencias imaginíficas y emotivas, que son — precisamente — las que le dan su valor estético.

Porque lo poético no reside, para mí, ni en el tema, ni en la amplitud de la obra, ni en la forma métrica, ni en la facilidad o dificultad de la creación y expresión, ni en la novedad del contenido inspirador: lo poético reside, para mí, sólo en las imágenes, emociones e ideas que la imaginación y sensibilidad del poeta desentrañan del tema de su inspiración, y en la elaboración por la cual esas imágenes, emociones e ideas se enlazan en acordes líricos y en contrastes dramáticos. Así, por ejemplo, el *anochecer* de la *Silva Criolla* de Lazo Martí no vale en cuanto es un tema de inspiración, sino en cuanto la imaginación y sensibilidad del poeta han armonizado las imágenes sugerentes con otras sugeridas, por una impresión funeral, por la cual el sol se vuelve un cirio, la sabana una cámara mortuoria, el agua de la laguna ceniza, y las garzas unas cruces blancas: lo poético reside — aquí — en el acorde. Cuando no hay este modo de creación, puede haber el otro, eso es, el contraste: como en donde Lazo Martí describe, — en la *Crepuscular XXVI* — la pureza y belleza de un templo ideal, — "oh! cuanta luz en los cristianos templos!" — y "un rumor de pájaros en la altura" — y de repente estalla: "Y cuanto deseo lúbrico en la sombra!" O como en donde, en la "Silva criolla", el poeta opone al doliente canto que brota en la llanura, las carcajadas burlonas de los alcaravanes. De todo lo cual se desprende que tendríamos un acorde lírico cuando un elemento de la naturaleza, el estado anímico del poeta o de sus personajes, o cualquier aspecto o momento de la actividad humana, sugieren al Poeta una imagen semejante, a grandes rasgos o integralmente, a la realidad natural o humana que la sugiere. Y los contrastes se encuentran en donde hay situaciones conflictivas en un mismo personaje, o entre dos o más personajes, pero con dos posibilidades: la posibilidad de que el contraste engendre reacciones y acciones hasta un desenlace definitivo, y la posibilidad de que el contraste aparezca como un blanco de contemplación terminado en sí mismo: como sucede con las situaciones dramáticas de ciertas odas de Píndaro, en cuyo caso el conflicto se queda lírico más que dramático.

Ahora bien, "El Corazón de Venezuela" vale, a mi parecer, porque el poeta ha sabido, alrededor de casi toda la materia prima que le ofrecía la naturaleza, los mitos y leyendas, y los personajes y acontecimientos históricos de su patria, crear ese halo de sugerencias imaginíficas y emotivas, de acordes líricos y contrastes dramáticos. No siempre, por supuesto; en un poema tan vasto, e inspirado fundamentalmente en la historia, era inevitable que los datos y detalles reales no faltaran: pero el poeta alude a ellos lo menos posible, lo más rápidamente posible, para enlazarlos en seguida con una imagen analógica, con una explosión emotiva, con una imagen contrastante. Hasta en ciertos poemas y romances que describen acontecimientos históricos bien documentados, los datos y detalles reales se asoman y se ocultan como las de un árbol a través de las hojas agitadas por el viento: así, en el "Romance del Tirano Acuirre", en "Federman", en "El Estrago". Cuando es preciso evocarla, la realidad aparece, en el poema, como el simple soporte de cuanto el poeta imagina y siente; ella es un tallo que, más o menos alto debía brotar necesariamente, si el Poeta quería crear la flor; o es, más a menudo, un verdadero árbol de ramos nudosos y duros, pero que sostienen hojas musicales y flores de varias formas y colores, todas envueltas en su perfume. Hay ríos — los grandes ríos — cuya corriente poderosa, compacta, rápida, se crea enclima, poco a poco, aún una corriente aérea sobre la del agua: ahora bien: "El Corazón de Venezuela" es un gran río que, sobre la corriente de la realidad natural e histórica de Venezuela, se ha creado otra, esencialmente poética. La cual, se comprende, es el halo de imágenes, que a lo largo de todo el poema, alrededor de cualquier realidad, crean armonías y contrastes, en su mayoría originales. Y todas con un sello que las caracteriza en su conjunto, o bien en dos grupos claramente distintos.

Las imágenes sugeridas por lo venezolano, tienen toda la gracia, la ternura, la suavidad, que circunda la cabeza de los Santos y Mártires, mientras las imágenes inherentes a los Conquistadores y Explotadores de lo venezolano, tienen la terribilidad espantosa de la luz que envuelven los condenados en las hogueras. Así, por ejemplo, la *Conquista* es, para el Poeta, el *aluvión fangoso*, y los conquistadores unos *cerdos inflamados*,

que han traído — como Gonzalo de Ocampo — “largos estoques y sinleiros — perros de piel y hocicos de llama, y con su espuela sonora... cadenas y cabestros”; Garcí-González es el “nocturno tigre llameante”, y Alonso de Ojeda “un cerdo de sombría y sanguinarias jetas, con anchas garras inmundas y colmillos amargos”. No hay imágenes bellas, ni tiernas, ni que indiquen grandeza y valor, para los atropelladores de Venezuela: ellas enaltecen tan sólo a los Indios, a los Caciques, a los extranjeros que los amaron y defendieron: el negro Miguel tenía unos “dulces ojos dilatados”; “el cardo de verano... dio la vigorosa diadema a Manaure”; Fray Bartolomé de las Casas era aroma, polen, fuego, mariposa. No hay excepciones; y por ello, además de una unidad o cohesión psicológica, en el Poema hay una profunda e inquebrantable unidad o cohesión aún estética, debido a la fuente de la casi totalidad de sus imágenes —Venezuela— y al carácter de las mismas imágenes respecto a lo venezolano o no venezolano.

4.— LA TONALIDAD LIRICA DE LO DRAMÁTICO.

Así, desde el punto de vista de la sensibilidad y de la imaginación, “El Corazón de Venezuela” da la impresión de una poderosa corriente circulante en las entrañas del Poema, y que lanza a la superficie una sucesión, casi ininterrumpida, de surtidores luminosos, irisados y musicales. Pero, si la sensibilidad nos da expresiones e imágenes llenas de amor u odio, de piedad o indignación, de ternura o violencia, la imaginación nos da creaciones de los dos distintos tipos que ya vimos, y que son los **acordes líricos y los contrastes dramáticos**.

Estos últimos, se comprende, no podían faltar en un poema inspirado en el choque entre los indios autóctonos y los españoles invasores. Las citas, serían interminables: desde el conflicto de “El Primer Hombre” con Dakapá, y el de Puranga y Yepuripari, a lo largo de todos los conflictos inherentes a los Caciques y Conquistadores, hasta los episodios de Felipe de Hutten y Lope de Aguirre. Tan frecuentes e intensas son las situaciones conflictivas, que dan al poema el carácter de una creación profundamente dramática: pero de un dramatismo *sui generis*, que resulta, más que de la primera, de la segunda de las dos posibilidades arriba indicadas: eso es, de la **Pindárica, o lírica**.

Hemos visto que en “El Corazón de Venezuela” no hay una trama dramática global, en el sentido de las que constituyen el espinazo dorsal de los poemas épicos y caballerescos, de los dramas de Shakespeare, de las novelas de Hugo, Tolstoy y Gallegos. No hay, en el poema de Alfí Lameda, una serie de contrastes sucesivos, nacientes uno de otro como las hojas de los cactus, en una alternativa y sucesión de reacciones y desenlaces parciales, hasta la reacción y el desenlace definitivo. Pero hay también que la mayoría de las situaciones conflictivas no tiene desarrollo: el poema las anuncia, y ellas permanecen **inmutables** a lo largo de todo el episodio, hasta el desenlace final. En **Los Estragos**, por ejemplo, el poeta describe lo indílico y pacífico de unas chozas indias en 9 estrofas de 5 octosílabos y eneasílabos, alude al invasor en una estrofa, y describe la destrucción en 13 estrofas. Hay excepciones, por supuesto: como en el episodio inherente a Lope de Aguirre; La pasión de dominio lleva al Tirano, en los comienzos, a una situación conflictiva contra Ursúa, con un primer desenlace, la muerte de Ursúa; sigue otra situación conflictiva, la de Lope de Aguirre contra los que van con él, y que termina con otro desenlace trágico, con “la sangre de cien degollados”: sigue otra situación conflictiva, la de Lope y los habitantes de Margarita, que termina con el triunfo de Lope; y viene otra situación conflictiva, la de Lope contra los españoles de Barquisimeto, con el desenlace final, que es su muerte. La voluntad de Dominio, ha tenido desarrollo: y cierto desarrollo de la situación conflictiva está también en la “**Leyenda de Ina-Uiki**”, — bellísima — con aquel primer hombre atacado por Dakapá, derrotado en un primer momento, y por fin heroicamente vencedor; y está también en la leyenda de “El Negro Primero”, “El Gran Cacique”, “La Cena de los horrendos”, “La primera expedición”.

Pero se trata, como ya dije, de casos excepcionales: lo normal es que la situación inicial se quede intacta e inmutable desde su estallido hasta el desenlace. Los sentimientos contrastantes de los indios y de los Conquistadores no tienen variantes, en el poema: una vez estallados, se quedan como atrofiados.

El del **Romance del Tirano Aguirre**, y de los demás poemitas citados arriba, es un dramaturgo inherente, pues, a un caso particular; la trama global del poema, se desarrolla con un solo contraste: el que enfrenta los nativos a los invasores; hay un solo desenlace, definitivo: la sumisión de los Indios. Y el contraste es inalterable: porque, si hay ondulaciones, variaciones, matices, entre el choque inicial y la sumisión definitiva, el poeta no los expresa, y ellos no aparecen como algo espiritual — que es lo que hace poéticamente dramático el contraste — sino como algo material en la lucha. El odio de todos los indios va siempre, y sólo, contra los españoles, y el de los españoles contra los Indios. “**Tu flechador de atáxico plumero — dice el Poeta en “La resistencia” —: “únicamente tienes una ruta — que seguir: la que el odio con su crispeante cuero — te señala**”. Pero la existencia, en el poema, de un solo tipo de situaciones conflictivas, y de un sentimiento inalterable que parece atrofiado desde su nacimiento, no es el fruto de una imaginación monótona y sin fuerza creadora; es el fruto de la profunda intuición, consciente o no, de una realidad histórica. O consciente acaso: por aquellos versos en donde el poeta dice que “**se llamara Villegas, Fajardo, León o Suárez — a toda hora siempre fue el mismo hombre**”.

Las situaciones conflictivas, pues, por el acercamiento rápido de los estados de ánimo contrastantes, por su yuxtaposición sin matices de transición, recuerdan el cortante juego de luz y sombra de Caravaggio y Rembrandt: por esto, de aquellas situaciones, y de las acciones y batallas que de ellas derivan, inútilmente se buscaría, en el poema de Alfí Lameda, una descripción detallada, ordenada, llena de detalles realísticos, como hay en los poemas épicos y caballerescos. El poeta alude a ellos, situaciones, acciones y batallas, lo más sintéticamente posible, para envolverlas, en seguida, en un revoloteo de sugerencias imaginíficas y emotivas, y llegar al desenlace. Por supuesto, los detalles realísticos, en unas descripciones y narraciones arraigadas en la historia, eran inevitables, como ya dije: pero ellos están precedidos o seguidos por efusiones emotivas o imaginíficas, de manera tal que el lector casi no los advierte, y dan la impresión de una roca que apenas atisba por debajo de las matas verdes y florecidas. En “**Murachi**”, los salteadores — los españoles — llegan a contacto con el Cacique: “**Pecho de piedra — dice el poeta — un muro más fuerte que sus negras corazas — les opuso tu pecho en un instante**”. Pero no hay la descripción de la lucha: “**Pero vencieron**”, concluye el poeta; y en seguida, desde el dato realístico arranca en un vuelo de imágenes: “**Quedóse el día de los frailejones — de nácar sin tu flecha, y ya no tuvo — tu corazón la cumbre, no tuvo más la Estrella, — Tibisay, de aromados pezones de jacinto**”. En “**Tamanaco**”, el poeta nos da el terrible detalle del perro que devoró la garganta del Cacique, y concluye con un prosaico “y así terminó todo”: pero envuelve al Cacique muerto en un vuelo de imágenes, “la roca de anchos — destellos, el geranio, la penca, el tronco, el iris, — enzados en medio de la neblina”, que “claman — aún por esta fresca ternura mutilada”. En “**El Gran Cacique**”, el poeta alude realísticamente a Guaicapuro que “**atravesaba los bajíos muertos, las quebradas, los trunco repechos, el diamante — del mediodía inmenso, los páramos inciertos**”, en busca del enemigo, pero no describe la lucha: alude a ella pasando sin más a la victoria: “**aplastando la sierpe rabiosa...**” (IV). Más adelante, el Poeta dice, realísticamente, que los flecheros “**luchan — sobre las cimas**” y que miles en la arena cayeron; pero no describe la batalla, y en seguida comenta: “**Fueron ellos la Patria misma: ardiéron — iluminadas zarzas intangibles, en lentas llamaradas**”. Realísticamente, el poeta dice que Guaicapuro “**prepara un golpe**”, que ya cayeron “**veinte o treinta capitanes**”, que otros caerán, que seguirán cayendo, mientras trayeran “**la pena, el odio y el saqueo**”, pero concluye sin describir la batalla, así: “**Día a día por muchos días tuvo — el español, de frente, la bélica centella de Guaicapuro. Y a su espalda, cruenta — la tuvo, y día a día — supo de su amargo**”.

sa dentellada. — supo de su aletazo irresistible... "Pero de pie, en la cumbre, en el ocroso — canjillón, día a día, interminable, — sobre su cuello tuvo — las garras de marfil apeñuscado — del duro padre terrenal". (V). Y véase, por esta alternativa constante de rápidos detalles realísticos y vuelos poéticos, sobre todo "La Mazorca". Guacaipuro "dormido estaba"; al detalle realista, sigue algo poético: "Su sueño, más ligero — que una pluma — de garza"; los compañeros velaban su sueño, y tras el detalle realista, la evasión lírica: "En la noche una pisada apenas — es como el caer de una hoja — amarilla, — o una gotita de agua — que se quelebra...". Así, al realismo de la llegada del enemigo al umbral de su choza, sigue lo poético: "lo esperaba el cacique de fuego, y a su lado — veinte pequeñas llamas — de coraje". Al realismo de los diez y veinte que lo cercan, sucede lo poético de "su valor de tigre — que en un alto rugido — se va apagando — como una gran centella con uñas de esmeralda". Al realismo de un Guacaipuro que "respondió con tres muertos a la muerte", sucede lo poético de aquellas llamas, sus compañeros, que "se fueron lentamente doblando — sobre el suelo", ardiendo sólo él "como mil llamas juntas". Así hasta el final del canto, en donde por fin se impone sólo lo poético. Guacaipuro muere: "Entonces — no fue sino un gran fuego, — un solo fuego, — una infinita llama — que se agrandó llenando — la noche con la vasta — copa de sus cortados resplandores". Y todo esto seguido y clausurado con las efusiones emotivas e Imaginíficas de los Comentarios líricos de La Rosa, El Anciano, La llama, El Arbol, El Pájaro, El Cielón, El Agua, La noche, La Doncella, y la Elegía final. Así: y el Canto da la impresión de unas flores caídas al río y que, en el oleaje impetuoso de la realidad, se hunden y sobrenadan varias veces, hasta sobrenadar definitivamente con la extinción total del oleaje.

Y como no hay batallas, tampoco hay, en "El Corazón de Venezuela", de esos duelos entre los héroes principales, como hay en todos los poemas épicos, máxime en los caballerescos; en los cuales, generalmente, termina la descripción de la batalla y del encontronazo entre las masas guerreras. Y no es que falten ciertos combates entre un hombre y otro, que bien podrían considerarse como duelos: pero aún en estos combates, el poeta pasa rápidamente desde la alusión al ataque al desenlace mortal. Así, en la lucha del Primer Hombre contra Dakapá: "cuando quiso — este apresarlos en sus oscuros brazos, lo detuvo la flecha..." y contra el hombre fueron los escaros — mortíferos, la roja escolopendra —, los hongos corrosivos y el pulpo de ojos claros. Mas, con sus flechas... pudo el hombre destruir las punzadoras alimañas..." Se alude al combate: no se describen las actitudes y reacciones de los combatientes. Tampoco se describe la lucha entre Puranga y Yepurari: éste mordió en pleno pecho a Puranga, que cayó "sin un solo grito".

Así Alfinger vino con fieras jaurías y resonantes tropeles, y aparece poblando la tierra "con grises expediciones de muerte", pero no hay la descripción de la lucha: "los médanos se cubren de sangre poco a poco". No hay más: o hay la alusión a la muerte de Alfinger — "diez de los suyos y más... con él cayeron" — seguida por la descripción de como quedó a flor de tierra, y la difusión de la noticia de su muerte entre plantas, ríos, montes. (Lo cual se asemeja muchísimo al final de El Gran Cacique, con la diferencia de que las flores, los pájaros, etc., lloran allí al muerto, mientras nadie llora a Alfinger). Tampoco hay la descripción de como luchó el Negro Miguel: "fue cercado... rodeado... luchó terrible... con él lucharon los negros esclavos... cayeron..." Y tampoco se describe la lucha entre Ursúa y Lope de Aguirre: aquel "ya no contiene — la súbita marejada... espantado mira... a Lope de Aguirre... que lo rodea — seguido de sus corazas; y Ursúa cae "cosido a puñaladas". Tampoco se ve luchar a Lope de Aguirre en el trance final: en una choza, "dos balas el diminuto pecho del duro destrozan; otra bala resonante — las dos rodillas le dobla... dura mano... la desteñida cabeza — de un solo tajo le corta".

Hay que repetirlo, que clavarlo bien en la memoria, porque se trata de algo característico del poema. No hay, en él, descripciones de batallas, ni de duelos: ni siquiera en donde el poeta exalta a los Padres de la Patria, a los Caciques. También allí hay alusiones a lo real de la lucha: "Un es-

cuadrón quedó roto en la punta — de sus flechas"; el enemigo lo capturó con lanzas y arcabuces" (Tamanaco); "y pecho de piedra... les opuso tu pecho" (Murachi); pero las alusiones están precedidas y seguidas por el apoteosis de cada Cacique: eso es, por unas oleadas incontenibles de metáforas, de imágenes sugestivas, de gritos llenos de admiración y pasión, y, contra los españoles, de indignación y odio.

O mejor, no hay en el poema batallas descritas realísticamente, sino tan sólo batallas descritas poéticamente, debido a que la imaginación del poeta transforma en imagen sugerida cualquier imagen real, a veces aludiendo a ésta rápidamente, a veces suprimiéndola sin más, a veces indicando los puntos analógicos de lo real y de lo sugerido. Veamos la batalla de Tamanaco: "Suenan guaruras — de diáfana quejumbre", dice el poeta; y agrega, después de haber dicho que Tamanaco lleva los suyos al combate: "fue la hechizante lengua del bosque, su vibrátil — encarnación, su torso de luna y de madera, — la yesca de asperones destallados"; un esquadron quedó roto en la punta — de sus flechas de brasa y de ponzoña"; "de cien cercos feroces... sutil como una serpe — escapó"; cayeron las barreras floreales... cayó la noche, el muro de antracita...; Tamanaco, impassible, vio perderse — en un gran humo triste sus trémulas columnas"; un perro — devoró su garganta iluminada... Pero la roca de anchos destellos, el geranio, la penca, el tronco, el iris, — erizados en medio de la neblina, clamando, aún por esta fresca ternura mutilada. Escuchadlos, oíd su interminable — gemido que desflora sin sosiego — las frondas, y los cielos del ámbito arenoso! Este modus creandi, este modo de describir las batallas, se encuentra por doquiera: las citas, serían interminables. Veremos en seguida las imágenes sugeridas por Guacaipuro: pero las citas hasta aquí presentadas, son más que suficientes — creo yo — para demostrar y subrayar que las acciones, duelos y batallas, están descritas, en el poema, líricamente, y que los raros detalles realísticos son apenas el soporte de la creación poética: el tallo necesario para que la flor se abra, se mezca a la brisa, se enfunda en perfume.

No hay dudas: El poeta huye lo más que puede de las descripciones realísticas, y cuando el contenido histórico de su poema lo obliga a indicar un dato, un detalle real, nos da la impresión de ser como el coscojo de piedra volando sobre un río, y que de vez en cuando, para recibir el impulso y seguir volando, debe percutir la superficie, y la percute, irradiando de cada percusión unas salpicaduras luminosas, unos mechones de chispas. Pero el hecho de que el poeta aluda a las batallas, a los dueños, a las situaciones conflictivas, con pocos datos realísticos — los inevitables — y sobre todo por medio de sugerencias imaginíficas y emotivas, lleva al lector a sentir esas acciones más que dramática, líricamente. Guacaipuro no lleva los suyos a la batalla: los lleva "al inflamado promontorio rojo — del martirio". El mismo Cacique no es un hombre de carne y hueso: no es un hombre-héroe, como Aquiles y Eneas, como Orlando y Mio Cid; es "vibrante raíz, extraña copa — desbordándose en medio del centeciento abrojo"; es "el vendaval, el cruento — hálito de la noche que arrecia con flechazos"; es "el estelar abrasamiento de la tierra", el cedro ondeante, la piedra, el convulsivo — resuello de las frondas"; y la tierra le dio "la hondura del desfiladero — la aspereza del cardo"; y su muerte "se abrió como una flor bermeja... como un plumaje casto, — como una boca herida, — como el reguero rápido que deja una constelación desvanecida"! En los poemas épicos de antaño, las comparaciones y metáforas fueron consideradas como adornos poéticos, porque los críticos las relacionaban con el espinazo dorsal de la trama, esencialmente dramática: pero en "El Corazón de Venezuela" ellas no son un adorno: son los elementos dominantes: son la floración y el follaje que ocultan casi siempre el ramaje; y por ello, es forzoso concluir que el tono dominante de lo dramático es, en el poema de Alf Lameda, eminentemente lírico: como en Píndaro.

Pero ese tono no domina sólo en las situaciones conflictivas: domina también en lo inherente a la Naturaleza, a la civilización india, a los Clanes de los Indios, a las Ciudades primigenias de Venezuela, a los Invasores y a los Caciques: todo, en el poema, aparece envuelto en un halo de creaciones emotivas e imaginíficas. Por lo que se refiere a la Natura-

leza, léanse el Canto IV de "Llora por la muerte del jaguar y la luna", con la descripción de la floresta; léase la "Cumbre de la Luz" con la descripción de la montaña. Léase el **Chen**; léanse "El pueblo alado", "La llanura no termina nunca", "Los Esteros", "La lluvia". Allí encontramos, pues, que "la lluvia tiene agujas disolventes" y "finas pezuñas coléricas" que desgajan — "troncos y gruesas copas; encontraremos que los esterios "son bandejas calcinadas" y la llanura "un lago arborecente"; encontramos que los pájaros son "flechas de alto destello" que "rasgan multicolores — el inconsutil lienzo del cielo". Y encontraremos que el **Chen** tiene una "impalpable crencha — maravillosa de algodón celeste"; que en él crece "el frailejón de crespas centellas pubescentes"; que la simaruba "alza su ardiente y resinoso pezón". Por lo que se refiere a las actividades indias, léase **Los sembrados**, con aquellas **cabuyeras**, **albarizas** del aplo, y los **micáceos edredones**. Y léase, para cuanto concierne las Ciudades, el poema "Del martirio necen las ciudades": en donde se verá que Barinas es "de cuarzos constelación"; Trujillo "de firme vestidura primaveral"; Coro, "inmortal como el mar que nunca cierra sus pupilas de pestañas azules". La lista, podría continuar; y en donde no hay el halo magnífico, hay el halo emotivo. El poeta habla a Barquisimeto: "Pequeña patria a la que ahora vuelvo — mi desgarrada clase lastimera — mi ojo varón nublado por lo que sufriste: ¿me oyes cuando en la noche te llamo? Pero aún lo emotivo se vuelve lírico encarnándose en una imagen: ¿No me escuchas golpeando en la ventana — de piedra oscurecida? ¿No escuchas las pisadas — mías cuando atraviesan tu suelo dolorido?..." Ya vimos en cual modo Guaicacipuro ha sido transformado poéticamente: y así, como no hay un solo contenido del poema, ni natural, ni humano, ni dramático, que no haya sido envuelto en sugerencias emotivas o imaginíficas, analógicas o contrastantes, es forzoso concluir que la tonalidad dominante de "El Corazón de Venezuela" es esencialmente lírica.

Y me da pena que el espacio concedido a este sintético ensayo interpretativo de "El Corazón de Venezuela", me obligue a indicar sólo unos pocos acordes líricos del poema, y a indicarlos sin hacer visible su belleza poética. Pero no puedo terminar este capítulo, sin poner de relieve esa belleza, por lo menos en tres o cuatro casos. Medítese un instante sobre el **disolventes** de las agujas de la lluvia; y se verá la imagen de la tierra que, bajo la lluvia, se **disuelve**. Medítese sobre aquel **coléricas** de las pezuñas que desgarran troncos: y se verá con cuanta exactitud se ajusta al modo como cada gota percute los troncos y las copas; Medítese sobre aquel **inconsutil** del lienzo celeste: y se verá que raras veces el célebre adjetivo aplicado por el Evangelio a la vestidura de Cristo, ha sido empleado con tanto acierto. Medítese sobre aquel **golpear** en la ventana: y la imagen, recordando el modo como los enamorados llamaban a la amada, sugerirá más que mil palabras amorosas, el amor del Poeta para su **Pequeña Patria**.

5.— LA TONALIDAD LIRICA DE LO EPICO.

Sencilfamente lírico, pues, "El Corazón de Venezuela": de un lirismo en el cual las imágenes manoseadas son una minoría insignificante; de un lirismo, pues, que llega rápidamente a la sensibilidad e imaginación del lector, aun cuando el poeta exprese sólo la imagen sugerida, o silencio la analogía por la cual se enlaza lo sugerente con lo sugerido. Esencialmente lírico, aun en lo que concierne indubitables situaciones conflictivas; y se queda tal, esencialmente lírico, aun cuando dé la impresión de una atmósfera épica.⁶

[6] Separo lo épico de lo dramático porque, lamentablemente, se sigue creyendo y enseñando que existen tres géneros de poesía completamente distintos uno de otro. El épico, lo lírico y lo dramático, mientras, abundando en lo característico de cada uno de esos géneros, se llega a la conclusión de que lo épico es uno de los dos modos de ser de los dramáticos. Hay lo dramático — como lo sugieren las palabras originales, *d r á o o*, *a c t u a r*, *d r a m a*, *a c c i ó n* — cuando hay una acción derivada de un conflicto y dirigida a encontrar su solución; y no hay dudas de que en todo poema épico hay acción, se forma de un conflicto, de batallas y duelos, de un desenlace. La épica, pues, es una dramática narrada, mientras la que llaman dramática es

Es el mismo autor, el que ha declarado que había deseado "crear una **epopeya**": ahora bien, es notorio que las palabras inherentes a la vida espiritual — como **arte**, **alma**, **forma**, **lirica**, **dramática** etc., — pueden tener varios sentidos, y sería necesario declarar siempre el sentido que nosotros atribuimos a las palabras que empleamos: porque, de lo contrario, el lector se equivocaría respecto a lo que nosotros pensamos, debido a que aplicaría a las palabras el sentido que él les da, y no el sentido que les damos nosotros. Ahora bien, la palabra **epopeya** es de esas palabras que pueden tener más de un sentido: y definir en cual sentido yo la empleo, lo considero más que necesario; de un lado, porque tengo la impresión de que Alí Lameda, y varios con él, la emplee con un sentido distinto del mío; y del otro lado, porque recientemente ha sido publicado en Venezuela otro poema — "Cecilio" — que su autor, Ramón González Paredes, califica también de **epopeya**, y que, a pesar de esto, no tiene ningún punto de contacto y de semejanza ni con el poema de Alí Lameda, ni con la época antigua.

La definición corriente de **epopeya**, en nuestros días, es la que le da el sentido de "poema extenso de asuntos heróicos", poema de grandes hechos y personajes", poema de "hechos memorables". Pero hay, de la palabra **epopeya**, un sentido que abarca algo más que lo heróico, lo guerrero, lo memorable: un sentido que quiere ver en la **epopeya**, además de las acciones heróicas, algo sobrenatural y maravilloso, lo que las viejas teorías llamaban la **máquina**. Y no hay dudas: las grandes **epopeyas** antiguas — el **Mahabarata** y el **Ramayana**, la **Iliada** y la **Odisea**, la **Enéida**, el **Nibelungenlied** y el **Tristán e Isolda** — y los grandes poemas caballerescos — **El Orlando Enamorado** y el **Orlando Furioso** — contienen todos, mezclados con acciones realísticas, episodios maravillosos, en los cuales actúan Dioses y Fuerzas sobrenaturales. Tan consubstancial con lo épico era lo maravilloso, que aún los poetas que se inspiraron en hazañas históricas han sentido la necesidad, para dar la impresión de lo épico, de crear escenas y episodios sobrenaturales: así, Torcuato Tasso en su "Jerusalén Libertada", Camoens en su **Lusiadas**, y — antiguamente — Lucano en su **Farsalia**, y Silio Itálico en sus **Punicas**⁷.

Ahora bien, dando a la palabra **epopeya** el sentido de poema inspirado en "grandes hechos y personajes", en algo heróico, es forzoso admitir que **El Corazón de Venezuela** es un verdadero poema épico: pero: ¿podríamos considerarlo **epopeya**, si diéramos a la palabra el sentido inherente a lo sobrenatural, a lo maravilloso? Poema épico lo es, en el sentido limitado; ¿podría serlo también en el sentido más vasto, en el que caracteriza las grandes **epopeyas** antiguas? Y si lo es, ¿en cuál modo están presentes en él lo sobrenatural y lo maravilloso? Porque puede haber, en los poemas épicos, dos tipos de sobrenatural y maravilloso: uno, que llamaría **natural** y **espontáneo**, otro, que llamaría **artificial**, **rebuscado**, **retórico**.

Lo sobrenatural y maravilloso de los antiguos poemas épicos, son los de los Mitos y Leyendas: y entrando en lo íntimo de cada mito o leyenda, es posible entrever que ellos no son sino una **elaboración** de la imaginación y sensibilidad humanas, al rededor de algo real: respectivamente, de un **fenómeno natural**, o de un **hecho histórico**. Una elaboración, pues, de

una dramática representativa. El error remonta a la antigüedad clásica, a las escuelas de Alejandría, de Roma y de Bizancio, y se debió a que aquellas escuelas crearon los 3 géneros bajo la influencia de su ubicación en la historia: primero hubo lo épico, luego lo lírico, y por fin el teatro. El error fue repetido en el siglo XIX, por obra de la estética alemana; pero habría sido suficiente que los antiguos y los modernos se fijaran en los pasajes de la **Poética**, en donde Aristóteles señaló la semejanza entre lo épico y lo dramático, para comprender su error; habría sido suficiente que se fijaran en que "de l'epos homérique a la tragédie athenienne il y a une continuité de développement et identité de nature". Así, Victor Berard en su "La resurrección d'Homère"; y agrega: Aristote et les rhéteurs anciens, avaient raison signaler a leurs élèves cette étroite parenté entre l'epos et la tragédie". Y concluye: "Epos et tragédie... sont... deux formes de drame".

[7] A propósito de estos dos poemas, es significativo el hecho de que, — a pesar de los elementos maravillosos creados por los poetas — fueron considerados por los antiguos como pura historia y no poesía: significativo, que estos mismos elementos maravillosos, por estar esparcidos sobre una realidad bien conocida y documentada, y de no componerse con esa realidad, aparecieron como adornos retóricos sin atracción poética, y con una carga de artificialidad que casi ahogaba la espontaneidad de lo histórico.

la cual están completamente ausentes lo racional y lo documental: lo cual justifica que se pudiera realizar sólo en épocas de civilización incipiente, todavía primitiva. Todavía no había nacido la investigación científica, y los fenómenos naturales tenía su pseudo-explicación en una imagen comparativa, tomada, no en su valor poético, sino como una realidad. Así, el Arcoiris no parecía, sino era una serpiente, un puente, una cintura, siete hijos llorando por un padre — como en el hermoso mito fáustico de los quechuas — o el arco de un Dios que derrotaba nubarrones de elefantes, como en unos mitos africanos; así, la *Vía Láctea*, no parecía sino era un chorro de leche, una vía quemada por el carro del Sol desviado, el rabo de una vaca, una vía que bajaba del cielo empedrado de estrellas. Cada fenómeno tenía, así, varias explicaciones, porque eran todas erróneas: por la misma razón de que un problema aritmético tiene una sola solución justa, y puede tener cientos erróneas. Así nacían los Mitos. Y en cuanto a la leyenda, no habían todavía nacido la investigación y crítica histórica, y la sensibilidad e imaginación agregaban algo al hecho histórico y al personaje que las habían profundamente impresionado, o transformaban la realidad en una imagen comparativa, dando a ésta el carácter de otra realidad. Oían que cierto Héroe había ensartado en su lanza dos enemigos, y de boca en boca los enemigos ensartados aumentaban a tres, a cuatro, a cinco, en una hazaña sobrenatural; oían que cierto héroe había combatido como un león, y de boca en boca el león se transformaba de imagen comparativa en imagen real; y sus enemigos adquirían las formas y el tamaño de gigantes, o sin más de monstruos alados, o con cien brazos y garras descomunales.

Ahora bien, lo sobrenatural de los mitos y de las leyendas es el que llena las páginas de las epopeyas antiguas: Las grandes epopeyas hindúes — el *Mahabharata* y el *Ramayana* — contienen interminables leyendas y tradiciones míticas; leyendas y mitos — los Dioses griegos presiden a los grandes fenómenos naturales — hay en la *Iliada* y *Odisea*, y en la *Eneida* latina; y lo legendario abunda en el *Nibelungenlied*, en la *Chanson de Roland*, en el *Tristán e Isolda*; hay algo legendario, a pesar de su tendencia realista, hasta en ciertos *Romances* y *Cantares de Gesta* españoles: hasta en el *Cantar del Mio Cid* y en "*Los Siete Infantes de Lara*". Y era un sobrenatural espontáneo y natural, porque todavía no habían nacido — como ya dije — ni las explicaciones científicas de los fenómenos naturales, ni la documentación histórica. Con todo, sería erróneo creer que la imaginación y sensibilidad, capaces de crear todavía una interpretación imaginativa de lo natural y una ampliación imaginativa y emotiva de lo histórico, hayan muerto: ellas viven todavía, y todavía crean, pero sus creaciones mueren recién nacidas, o son consideradas por lo que son, puras creaciones poéticas. Cuando murió Hitler, el terror que había engendrado impulsó la imaginación popular a no creer en su muerte; y se formó la leyenda de un vuelo nocturno desde Berlín hasta Noruega, y de un submarino alemán que desde Noruega trasladaría al Führer a Tierra del Fuego, en donde esperaría la posibilidad de volver a Alemania. Mas la leyenda abortó en seguida: una investigación científica sobre los dientes del cadáver encontrado en el Jardín de la Cancillería de Berlín, y unos cuantos vuelos a lo largo de la tierra del Fuego, acabaron pronto con ella. Y también es todavía posible describir un fenómeno natural por medio de una imágenes comparativa, también comparar a un héroe con una imagen sugerida: ver en la luna una cara leprosa, y un relámpago en la espada de un héroe: pero nadie, en nuestros días, puede creer en la transformación sobrenatural de la luna en una carga leprosa, de la espada en un relámpago.

Si alguien imaginara esas transformaciones, crearía un sobrenatural o extranatural artificioso y retórico, porque, no pudiendo creer en la realidad de aquellas transformaciones, él mismo estaría convencido de la falsedad de lo que presenta como real y posible. Y éste es el engaño, este el error, esto lo artificioso y retórico de cuantos poetas han querido crear poemas inspirados en lo heroico, y mezclar a los datos realísticos unos cuantos elementos y aspectos sobrenaturales y maravillosos. Este, lo retórico de ciertas escenas de "*La Epopeya América*" de Edgardo Ubaldo Genta: éste, lo retórico y falso del *Hombre-Sol* de José Santos Chocano. Nada más útil, para ver en que consiste esta artificiosidad y falsedad poé-

tica del *Hombre-Sol* de Chocano, como la comparación entre el modo como utiliza una imagen Eduardo Blanco, y el modo como la emplea Chocano. Cuando Páez atraviesa el Arauca a la cabeza de sus 152 jinetes, dice Eduardo Blanco que se veía en el río una "inmensa serpiente erizada de escamas, cuya lengua mortal era la lanza de Páez". Eso es todo: una bella comparación que nosotros admiramos como tal, mientras en épocas primitivas habrían transformado la serpiente poética en una real, creando una leyenda de carácter épico. Y lo mismo habría sucedido con una variante de la misma imagen, en el poema de Chocano: "marchan en rítmicas hileras — tres mil infantes precedidos — por cuatro boca de cañón, como una lenta — sierpe que sus anillos desanuda — alargando a la vez cuatro cabezas". No hay la sencillez de Blanco, que inyecta en seguida la emoción; hay lo rebuscado y complejo, pero hay una comparación. Con todo, Chocano no se conforma con la comparación; no la abandona, dándole por terminada en su función estética; y el modo como vuelve a aludir a la serpiente, nos enseña el camino por el cual construía lo sobrenatural de su poema. En efecto, poco después de la comparación, Chocano dice que Valdéz "rige la serpiente", "la hace ondular", "hacia el siniestro flanco la descuelga". La serpiente no aparece más como una comparación poética: el poeta habla de ella como si fuera algo real: ya no parece, sino es; y en efecto, dice el Poeta que el "monstruo se desliza... enseñando cuatro bocas", y cerca de Sucre, "el cuello alarga".

Aquí hemos visto el proceso transformador de lo poético en algo sobrenatural, pero en los demás puntos del poema Chocano nos da sin más lo sobrenatural: y nada aparece más falso y artificioso. Siempre es posible ver en las olas del mar, con sus espumas, unos caballos corriendo con la crin blanca: ¡Y bendito Arraíz, que se ha limitado a comparar el mar con un potrillo salvaje! Pero, ¿cómo aceptar que las olas y espumas se transformen en un caballo real? Y sin embargo, es esto que sucede en el *Hombre-Sol*: y hay hasta un jinete que cabalga aquel caballo blanco, — Bolívar — ¡y que corre así, triunfalmente, por los Llanos del Orinoco! Que unas Vestales incaicas sean comparadas con unas Cumbres andinas, bueno, es posible aceptarlo; pero que, luego, estas Cumbres-Vestales se enamoren de un joven Capitán de Bolívar — Córdoba — no, no se puede aceptar. Y menos todavía que las Cumbres-Vestales sean las encargadas de describir las varias fases de la Batalla de Ayacucho: menos aún, que la imagen poética del estandarte que pasa de una mano a otra para expresar el final del dominio español en América, aparezca en el *Hombre-Sol* con un desfile, con un tropel encabezado por Pizarro, con un Pizarro que entrega el estandarte de la Conquista a Sucre, con un Sucre que a su vez lo entrega a Bolívar! Con un Bolívar, Dios mío! que, "con la propia mano", "estrechaba al corazón" aquel histórico estandarte! No! Lo maravilloso y sobrenatural de esta clase, realizado con la segura conciencia de que nadie creería en su realidad, nos da la impresión de unas flores artificiales: que pueden engañarnos un instante por su forma y sus colores, pero revelan su artificiosidad por la falta del perfume. Y sólo puede todavía gustarnos esa clase de maravilloso y sobrenatural, en las creaciones de un Arte nuevo: en el Cinematógrafo; donde la posibilidad de su realidad se vuelve visible a través de los geniales medios expresivos inventados por Walt Disney. O bien puede gustarnos en las creaciones destinadas a los niños: porque estos pueden todavía creer, como los pueblos primitivos, en la existencia real de lo sobrenatural¹⁸.

Así, pues, lo sobrenatural y maravilloso de los mitos y leyendas, y de las epopeyas antiguas, se explicarían con el hecho de que la imaginación y sensibilidad primitivas tomaban por realidades las imágenes sugeridas por los fenómenos naturales y los acontecimientos humanos: pero de estas dos fases del proceso, si una ya no es posible — tomar por realidad lo imaginado — la otra es todavía posible: crear una imagen sugerida, un halo fantástico al rededor de lo real. Así, siempre es posible, aún en nues-

(18) De paso, recuerdo que creía en la realidad de la imagen sugerida a un Don Quijote. Veía que los molinos giraban sus aspas; su imaginación se los compara con gigantes agitando sus brazos; toma los gigantes imaginarios por verdaderos gigantes, y los ataca.

tros días de explicaciones científicas y documentaciones históricas, crear, en torno de un hecho histórico, algo que, si existiera de veras, sería sobrenatural y maravilloso: y esto es, se comprende, la imagen comparativa en su pureza poética. Aún en nuestros días, pues, es posible crear un poema inspirado en personajes y hechos puramente históricos, y que además contenga — como las epopeyas antiguas — lo sobrenatural y lo maravilloso; pero lo debe contener sólo en su forma todavía posible: la de las sugerencias imaginativas y emotivas, que le darían, a la epopeya, el tono esencialmente lírico.

Y "El Corazón de Venezuela" es una epopeya en este último sentido. Allí Lamedo no se ha dejado arrastrar, como Genta y Chocano, por la tentación de crear lo epopéyico dando por algo real sus creaciones poéticas: ha dejado a todas sus imágenes sugeridas el puro carácter poético, creando así una epopeya moderna. Y no se dice, con esto, que en su poema no se encuentren aún lo sobrenatural y maravilloso en el sentido de las epopeyas antiguas: pero se encuentran acerca de mitos o leyendas — como "El Primer Hombre" — que ofrecía al Poeta la misma historia: y estaban ubicados en épocas adecuadas, las pre-históricas, por lo cual su elaboración debe ser considerada como igual a la de cuantos han elaborado leyendas pre-existentes, como Goethe en su "Fausto". El peligro de agregar a lo histórico algo sobrenatural o maravilloso, Alí Lamedo pudo sentirlo al enfocar los temas de los Descubridores, Conquistadores, Fundadores de Ciudades y Aventureros; y en realidad lo sintió: en el Canto a Tamanaco, el Poeta dice que "la roca de anchos destellos, el geranio, la penca, el tronco, el iris, — erizados en medio de la neblina", clamaban todavía "por esta fresca ternura mutilada", e invitaba a escucharlos. Ese clamor, habría puesto en el poema algo sobrenatural, a la manera antigua; y lo puso, alguna vez: como cuando el Poeta introduce en el Canto "El Gran Cacique", no sólo una Madre Tierra hablando con Guaicaipuro, sino también, con sus lamentos acerca de la muerte del Cacique, la Rosa, la Llama, el Arbol, el Pájaro, el Ciclón, el Agua y la Noche. Pero en estos casos, el Poeta tuvo el tacto, casi diría, poético, de no exagerar la intervención sobrenatural, de presentarla como una música en sordina o, más bien, de fondo; o como un paisaje desdibujado, al rededor de unas formas precisas y poderosas. Pero se trata, repito, de una clase de sobrenatural y maravilloso aislada, casi perdida, en un conjunto de elementos naturales e históricos sentidos en su escueta realidad, o rodeados por la otra clase de sobrenatural y maravilloso: él que les arrojan encima las sugerencias imaginativas y emotivas consideradas como creaciones poéticas.

Y vamos a ver, ahora, algunas de esas creaciones poéticas, de las que en otros tiempos habrían podido crear la máquina de lo sobrenatural y maravilloso. Ya vimos, en el 4º Capítulo de este ensayo, como el poeta describiera la lucha en la cual murió Guaicaipuro, y como hablara de él como de una llama, y de sus compañeros como de unas llamas: el hecho histórico ha sido envuelto en una imagen poética: y es ésta, precisamente, la que en épocas primitivas se habría transformado en una realidad, presentándonos en el campo de batalla no mas el Cacique y sus compañeros, sino una llama grande y unas pequeñas: estas doblándose sobre el suelo unas tras otras, y la otra brillando como mil llamas juntas, para transformarse al fin "en un gran fuego, un solo fuego, una infinita llama — que se agrandó llenando — la noche con la vasta copa de sus cortados resplandores". En el mismo Canto a Guaicaipuro, el poeta dice que el Cacique escaló la montaña, y que esta parecía "con su curvada línea una fantástica mujer de agrestes senos gigantes"; bueno, Chocano había ya presentado las Cumbres andinas como unas despertadas Vestales del Inca, que contemplaban y comentaban la batalla de Ayacucho, y se enamoraban de algún héroe, "enviando al elogio" de unas a otras; Alí Lamedo deja a la imagen de la mujer su pureza poética, evitando de caer en lo falso como cayó Chocano; pero esto no impide afirmar que aún la imagen poética de Alí Lamedo habría aparecido, en épocas primitivas, como una realidad sobrenatural y maravillosa. El poeta dice que los atropelladores de Venezuela recibirían "un día desgarrador, con recias espinas abrasantes, una noche — de enfurecidas uñas", que rasgarían sus cuellos inmundos: y en una epopeya primitiva habríamos visto levantarse como algo real, un Día con

espinas y una Noche con uñas. Las citas, podrían continuar: innumerables, desde el comienzo hasta el final del poema: pero las que aquí aparecen pueden bastar para demostrar que aun en "El Corazón de Venezuela" existe lo sobrenatural y maravilloso, aun cuando exista como imagen poética y no como realidad: y que es esta cualidad de lo maravilloso y sobrenatural, lo que da al poema el carácter de epopeya, aun cuando esta aparezca como una epopeya lírica.

Pero al lado del halo de imágenes sugeridas, contribuye a dar carácter épico a "El Corazón de Venezuela" aun el otro recurso de ampliación que crea lo legendario, y que es inherente a la sensibilidad, a la emoción, a los sentimientos con que se puede reaccionar de ante de un hecho real. Ya lo hemos visto en el 2º capítulo de este ensayo: y este doble recurso de la ampliación imaginativa y emotiva, visible en el poema de Alí Lamedo, es el mismo de "Venezuela heroica": cuando no amplía el hecho con un halo de creaciones poéticas, Blanco lo amplía expresando — casi diría gritando — su admiración y entusiasmo. Describe a Páez partiendo con sus jinetes "sobre la fila formidable de relucientes bayonetas que cubren el horizonte" y envuelve la descripción en una explosión: ¡Osadía sin ejemplo!; y continúa con una andanada de consideraciones admirativas, seguidas por imágenes comparativas: "Aquella empresa temeraria tenía, en verdad, todo el realce mitológico de los tiempos heroicos de Grecia. Era una escena de la tragedia antigua, representada en pleno día..." bajo la mirada de "veinte mil espectadores, dominados por encontradas impresiones". Ahora bien: Alí Lamedo hace lo mismo: delante del sacrificio de Guaicaipuro — por ejemplo — exclama, envolviendo el sentimiento en imágenes puras: "Se fue tal como vino el de alma ignota: — dejando una fragancia de reseda, — un panal seco, un pétalo, una clara luciérnaga dormida, una flechita — ese enorme secreto que palpita — entre él y el fuego que se lo llevara!"

"El Corazón de Venezuela" es la epopeya del "Nacimiento de Venezuela" como "Venezuela Heroica" es la epopeya de la Emancipación: una epopeya en la cual lo sobrenatural y maravilloso no aparece como en las epopeyas antiguas, sino encarnado en sugerencias poéticas y emotivas, que le dan el tono de una epopeya lírica. Una epopeya, pues, en perfecta armonía con la liricidad de la poesía moderna, y al mismo tiempo, por un extraño fenómeno semejante al de las Artes plásticas, en perfecta armonía con el carácter primitivo de lo épico: porque éste tenía también caracteres líricos, consistiendo en Cantos, himnos, explosiones de entusiasmo en honor de los Dioses, y de manera tal que alguien pudo decir: "La epopeya era el lirismo de las colectividades".

DANTE EN ESPAÑA

■ ERNESTINA SALCEDO PIZANI

A mi maestro Edoardo Crema, con motivo de la publicación de su traducción de La Divina Comedia.

La figura de Dante tiene un valor universal. En este último Centenario —el de 1965—, la personalidad del gran poeta se ha visto no como símbolo de Italia simplemente sino como un síntoma de toda la edad media europea, entendiéndose como síntoma la interpretación que hacemos de su mensaje y testimonio desde nuestra propia dimensión histórica. De la consideración de Dante como figura de la edad media se nos ocurre señalar que Italia, desde los albores de su literatura, produce valores de carácter universal, mientras que España crea personalidades literarias profundamente hispánicas. Pero en Italia las figuras secundarias son de menor importancia.

España siempre consideró a Italia como maestra de cultura. La primera gran relación consiste en el influjo de Dante, de Petrarca y de Bocaccio; este último especialmente en el Renacimiento. Pero también España influyó en la literatura y en la cultura en general italianas.

Tenemos que señalar como fecha clave de las influencias españolas en Italia el año de 1.085, fecha en que se crea la Escuela de Traductores de Toledo. Si aceptamos la tesis de Asín Palacios tenemos que concluir en que de esta Escuela asimiló Dante la influencia hispano-musulmana, influjo del cual habría tomado el poeta florentino algunas de las concepciones escatológicas y la estructura arquitectural del Infierno en la *Divina Comedia*.

No hay que olvidar que Bruneto Latini estuvo en España y fue embajador de la corte de Alfonso X, de quien escribió un elogio a

su regreso, y que Buenaventura da Siena fue traductor italiano en la corte de este monarca sabio. Pero cualquiera que haya sido la importancia de España en la incorporación de la cultura árabe y griega a la occidental, es indudable que España debe más a Italia. La literatura española ha podido ejercer mayor influencia en Inglaterra, Francia y Alemania

El elogio a Alfonso X de Bruneto Latini es el primer testimonio literario de España en Italia, y cuando Dante en el *Convivio* habla del Rey de Castilla, quizás se refiera a éste. Guido Cavalcanti también fue a visitar Santiago, y durante seiscientos años Sicilia vive en relación con España.

A fines del S. XIV y principios del XV empiezan las relaciones de carácter literario entre Italia y España. Estas relaciones comienzan con el catalán Bernard Metge. Petrarca ha recogido la narración de Boccaccio y la ha traducido al latín; Metge recoge la traducción latina y la vierte al catalán: leyenda de *Qualtierio e Griselda* (1388). Algunos han considerado esta fecha como el principio del humanismo español y Bernard Metge como el introductor en España de la prosa humanística. Serán las obras de Petrarca y Boccaccio las más difundidas en Italia, a tal punto que la lírica de Petrarca, como sabemos, es la base de toda la lírica europea del Renacimiento.

Pero veamos ahora cuáles son las obras y los autores en los cuales la huella de Dante es determinante.

1.— REVELACION DE UN ERMITAÑO

La primera obra de influjo dantesco en Castilla es *Revelación de un Ermitaño*, obra anónima de 1382 y que consiste en una disputación del alma y del cuerpo. Se la considera como reelaboración en verso del Canto V del Purgatorio. Más que influjo de Dante lo que hay en la *Revelación* es referencia a la cultura italiana, pues en este momento la influencia alegórica dantesca inunda a Italia y pasa a España. Lo que no se sabe es si en *Revelación de un Ermitaño* haya influjo intermediario de Imperial.

2.— FRANCISCO IMPERIAL

El primer poeta de nombre conocido a quien se atribuye influencia directa de Dante en España es Francisco Imperial. Era nacido en Italia, hijo de un comerciante de joyas, genovés, y establecido en Sevilla.

La obra de Imperial es de principios del siglo XV; su doble condición hispano-italiana le permite mezclar fácilmente el endecasílabo con el decasílabo, haciendo con ello versos de arte mayor, el orgullo primero del verso español.

La figura de Imperial ha sido duramente enjuiciada y objeto de polémicas desde fines del siglo pasado. El primero que destacó su valor y puso de relieve sus relaciones con Dante fue Amador de los Ríos, en su monumental *Historia Crítica de la Literatura Española*; y Menéndez Pelayo, el gran historiador de la Literatura Hispánica, aborda este tema de las referencias italianas diciéndonos, en conclusión, que Francisco Imperial ha sido el introductor del dantismo alegórico y del endecasílabo, pues en este metro escribe su obra fundamental de influjo italiano, *El Decir de las Siete Virtudes*. Menéndez Pelayo reconoce que hay en Imperial variedad de tonos, lo mismo que en Dante, pero, con todo, el poeta español logró imitar sólo lo particular, lo pasajero, lo alegórico, no lo vital.

Farinelli, el autor de *Dante en España*, juzga negativamente a Imperial; dice que introdujo en este país una estética ya sin vida. Farinelli sigue a un crítico norteamericano que dice que esta tradición alegórica no viene sólo de Italia sino también de Francia, y, a la luz de este nuevo planteamiento se han limitado los juicios de Menéndez Pelayo, y se ha pensado que sí pueda ser de origen francés este influjo que llega a Imperial. La crítica norteamericana niega que Imperial haya creado un ambiente de simpatía en torno a Dante. Sea como fuere, Imperial conoce perfectamente a Dante y lo traduce en "un centón de versos". En el Cancionero de Baena se encuentran trece Decires y en seis de ellos, nombra a Dante; esto demuestra que el poeta florentino había entrado ya de lleno en nuestra cultura.

Pero el poeta que debía incorporar algo de lo sustancial de la obra de Dante es el catalán Andreu Febrer, quien se atreve a traducir el terceto dantesco. Veamos lo que nos dice el doctor Joaquín Arce:

"En 1429, poco después de un siglo de la muerte de Dante, terminaba Andreu Febrer, en Barcelona, su traducción de la Divina Comedia, la primera en verso con que contó Europa. A pesar de su literalidad, de sus provenzalismos e italianismos, con la obra de Febrer el espíritu y la forma de Dante quedan incorporados a la tradición literaria catalana desde casi sus orígenes".

3.— ENRIQUE DE VILLENA

A continuación nos dice el doctor Arce: "La situación en el resto de la Península Ibérica, siempre menos abierta a Europa que

Cataluña, es bien diversa, a pesar de que la primera traducción castellana de la Comedia es un poco anterior a la de Febrer. Entre 1427 y 1428, Dr. Enrique de Villena escribía su versión española en los márgenes libres de un códice original de la gran obra de Dante. La adaptación de Villena, entre errores y aciertos, es un eslabón importante en la historia del dantismo cultural, pero al hacerla en prosa no contribuyó en ninguna medida a la evolución de la forma poética.

La traducción de Villena fue diversamente aceptada: Farinelli la califica de pésima. Poéticamente —dice el Dr. Arce— no tiene gran interés pero sí un apreciable valor lingüístico: es la primera vez que se aclimata una lengua distinta.

4.—EL MARQUES DE SANTILLANA

Don Iñigo López de Mendoza, bibliófilo de su tiempo, es figura central en el italianismo español. Sus obras representativas de la influencia italiana, y más concretamente de la de Dante, son el *Infierno de los Enamorados* y la *Comedieta de Ponza*.

El Dr. Rafael Lapesa ha estudiado seriamente el vaor de Dante en la obra de Santillana. Así nos dice de *El Infierno de los Enamorados*:

La traza del poema es en casi todos sus puntos una sucesión de elementos procedentes de la Divina Comedia: extravió del narrador en una selva donde se ve asaltado por un fiero vestiglo; encuentro con un guía providencial, Hipólito, que, para aleccionar al poeta, le muestra la mansión de los condenados. Esta es un "alcacar bien murado", en torno a cual discurre un río flameante, así como la fuerte ciudad de Dite, en la Comedia, está rodeada por el lodo hirviente de la Estigia. Desfilan enamorados célebres, y el poeta conversa con una pareja de lastimados compatriotas: Macías y su dama ocupan el lugar de Paolo y Francesca.

El significado del Infierno de Santillana no está muy claro: Le Gentil y asella niegan su sentido moralizador. Le Gentil afirma: "Ce n'est pas une intention moralisante ou religiuse qui inspire l'auteur de l'Infierno; il n'insiste à aucun moment sur ce point", en cambio veamos lo que nos dice Lapesa:

"...considerando los daños acarreados por el amor, pueden nacer el deseo de abandonarlo y libertarse. Cabría entender tales daños como el dolor que en la vida terrena padecen quienes se entregan al apetito; o bien —dentro de una ideología misógina— el envilecimiento del que se somete al capricho de las mujeres; o por

último la expiación de la culpa carnal por las almas condenadas después de la muerte. De estos tres aspectos, Santillana poetizó el primero en sus obras líricas y en la Querella; y rechazó el segundo porque la denigración de las mujeres, grata a Boccaccio, a Merge o al Arcipreste de Talavera, no convenía al código social de un caballero. Por eso, con el modelo del Infierno danresco, se mostró curado de amores por haber visto el padecimiento de los amantes precitos. Varios pasajes revelan, sin lugar a dudas, cuál es el propósito de la obra: cuando el poeta se declara resuelto a no dejar el servicio de su dama, Hipólito le responde:

... ¡Qué bien sería
que siguiessedes mi via
por ver en que trabajades
en vuestra postremeria!

A la puerta del "triste logar eterno", una inscripción, hermana del "Lasciate ogni speranza" advierte gravemente:

El que por Venus se guía
entre a penar su pecado.

El Infierno de Santillana es, por lo tanto, un lugar de castigo para después de la muerte". En conclusión lo que nos quiere decir Lapesa es que si admitimos lo alegórico-moral sería una obra ética-metafísica.

Quedan, sin embargo, algunos puntos un tanto oscuros: en ningún momento se alude a un amor como el de Paolo y Francesca; Dante en su Infierno no nombra a Dios, Santillana sí:

XXVII

... De la que amades
vos dé Dios, si desseades
placer é buen galardón

LXVI

Pero como el soberano
solo puede reparar
en tales fechas, hermano
plégate de perdonar,
que ya non me da logar
el tiempo que más me tarde,
respondiome: "Dios te guarde,
el qual te quiera guiar".

De la *Comedieta de Ponza* nos dice don Rafael Lapesa:

"La *Comedieta de Ponza* es el intento más ambicioso de Santillana en el poema narrativo, y también su obra más lograda dentro del género... Nada comparable a la desgracia que padeció la casa real de Aragón con la batalla naval de Ponza: el 25 de agosto de 1435 el Rey Alfonso V era vencido y apresado por los genoveses; con él quedaban cautivos dos de sus hermanos: D. Juan, Rey de Navarra, y D. Enrique maestro de Santiago. Después, el 16 de diciembre, moría en Medina del Campo la reina viuda Da. Leonor, madre de los prisioneros". Hubo de escribirse la *comedieta* a principios de 1436.

El asunto del poema —siguiendo al Dr. Lapesa— es una visión en que la reina madre y las esposas de D. Alfonso, D. Juan y D. Enrique exponen su dolor a Boccaccio en persona, que ha bajado del cielo al oír sus quejas. Las damas lo invitan a describir la desventura que padecen juntas. Da. Leonor cuenta la derrota y prisión de sus hijos, y apenas termina su relato, se desmaya y muere. Aparece entonces la Fortuna, seguida de largo cortejo; respondiendo a anteriores increpaciones de las damas, se justifica, y predice la libertad y futuras glorias del monarca aragonés y de sus hermanos. Como vemos, la *Comedieta* es obra de exaltado sentimiento nacional. La intención del poema, además de la exaltación nacional, es clara si observamos la solemne advertencia con la que se abre la composición:

*O vos, dubitantes, creed las estorias
o los infortunios de los humanales,
e ved si los triunfos honores e glorias
e grandes poderes son perpetuales.
Mirad los imperios e casas reales
e cómo Fortuna es superiora:
revuelve lo alto en baxo a dessora
e faze los ricos e pobres iguales.*

"Por primera vez en la obra de Santillana la *Comedieta* aborda en toda su amplitud el problema de la Fortuna, intentando una solución; pretende ésta dar cabida a la conducta estoica frente a la adversidad, dentro de la concepción cristiana de un mundo ajustado al orden providencial".

Hay también en el poema una alabanza de la vida rústica en la que, desde Menéndez Pelayo, se ha reconocido una reminiscencia del *Beatus ille* de Horacio. Es de lo más bello y más conocido de la *comedieta*:

*¡Benditos aquellos que quando las flores
se muestran al mundo desciben las aves,
e fuyen las pompas e varios honores,
e ledos escuchan sus cantos suaves!
Benditos aquellos que en pequeñas naves
siguen los pescados con pobres traynas!
Ca estos non temen las lides marinas,
nín, cierra sobre ellos Fortuna sus llaves!*

5.— JUAN DE MENA

El tercer gran poeta español en que influye Dante es Juan de Mena. Nace en 1.411 y muere en 1.456, de modo que está toda su existencia dentro del período vital de Santillana. No se sabe quién pudo influir en quién.

Aunque es distinto el influjo italiano en uno y en otro, por el paralelismo de vidas, lo primero que se ocurre es una comparación entre los dos. Mena es una figura pequeña ante el combatiente y aristócrata Marqués, pero como dice Menéndez Pidal: "hombre preocupado por los problemas literarios". Estudió en Salamanca y en Roma, y si realmente estuvo en Italia, hubo de conocer muy bien la *Divina Comedia*; además dominaba bastante el latín, mientras que Santillana apenas lo conocía.

Mena es el primer gran creador de lengua poética en España. En Italia la lengua poética nace paralela a la lengua general, mientras que en España literatura y lengua no nacen afines; los primeros intentos de separación de lenguas se han debido, por orden cronológico, a Mena, Fernando de Herrera y Góngora. Esto explica que Mena haya merecido comentarios en el Siglo de Oro. Se le trató como a un clásico.

María Rosa Lida en su interesante trabajo "Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español", dice que el maestro es Mena; al Dr. Joaquín Arce no le parece probable. Este último dice que es evidente que Santillana está más cerca de la fuente latina o italiana, y que el Marqués no ha tenido para nada en cuenta el original de Mena.

La verdadera importancia de Mena está en tener una conciencia lingüística; habla del "duro y desierto romance español". En la poesía de Mena se diluyen las tres corrientes del S. XV: tradicional, amorosa y satírica de los cancioneros gallego-portugueses. Poesía personal, doctrinal y sentenciosa, tal vez la más original hasta entonces.

La obra de Juan de Mena es conocida por su *Labirinto de Fortuna*, alegórica, de posible influjo de Dante; la termina en 1.444. Es no

solo la obra mayor de Mena, sino el poema de más protensión del S. XV. Supone la continuación de una tendencia italianizante comenzada por Francisco Imperial. Utiliza la estrofa de arte mayor poniéndola a la altura del terceto dantesco.

El *Laberinto* supone ante todo, en el orden lingüístico una renovación de la época. La actitud de Mena y de Dante ante la lengua son distintas, pero ambos coinciden en la creación de nuevos vocablos. El léxico del Marqués de Santillana tiene más relación con el de Dante que el de Mena porque en Mena no existe una derivación directa e inmediata del poeta florentino como en Santillana e Imperial.

La crítica del S. XIX afirma que Mena derivaba directamente de Dante, y que el *Labirinto de Fortuna* imitaba a Dante servilmente. Amador de los Ríos en 1.865 limitó este alcance "a la idea generadora", que coincidiría con la de Dante. Ríos —dice el Dr. Arce— tiene en cierto modo razón, pero volvió a exagerar con respecto al autor del *Labirinto*, después del gran edificio historiográfico de Menéndez Pelayo.

Sanvisenti en 1.912, en su estudio sobre el influjo de Dante, Petrarca y Boccaccio en la literatura española, no logra encontrar demasiados paralelos, y Farinelli, por su parte, dice que las concordancias que encuentra no son convincentes. Un cambio total en el planteamiento se debe al norteamericano Post, quien cae en la exageración contraria con respecto a Mena. Post cree que no existe una derivación de Dante en el poeta español.

María Rosa Lida examina estos juicios y dice que aunque existe semejanza innegable, la semejanza no implica dependencia. Hace un estudio magnífico de la lengua del autor del *Labirinto* y habla de fusión de imágenes en Mena. Hace ver que este poeta funde las fuentes. La crítica de María Rosa Lida es la más acertada.

El Dr. Arce dice que lo que ocurre tal vez es que el enfoque de Dante en Mena hay que hacerlo observando que este último es más moderno que Santillana, y por eso no copia al pie de la letra sino que encubre la influencia.

El *Labirinto* se basa en la consideración universal en relación con la Fortuna como distribuidora de bienes a unos y males a otros. Post ve que la concepción de Mena es distinta a la de Dante porque la Fortuna del primero es arbitraria.

Volviendo al aspecto lingüístico hay que decir que es posible que Mena no tuviera simpatía por la lengua de Dante, pues coincide más bien con la actitud lingüística de Petrarca. María Rosa Lida encuentra también relación entre las obras menores de Mena y la *Vita Nuova*.

En conclusión podemos decir: Mena conoce las técnicas de la poesía stilnovista, pero evita parecerse a otros autores aunque esté influido por ellos.

6.— JUAN DE PADILLA, EL CARTUJANO

El próximo poeta del S. XV influido por Dante es Juan de Padilla, y que, como Imperial y Santillana, no encubre la influencia. Vive en la época de los Reyes Católicos, cuando se estrechan las relaciones entre Italia y España. Ahora los poetas españoles irán a Italia a formarse y lo mismo los poetas italianos vendrán a España.

En el aspecto literario el momento de los Reyes Católicos dará la gran obra la *Celestina* en la cual es claro el conocimiento de Petrarca y de Boccaccio; y empieza a ser fundamental la *Fiammeta* con la que tendrá parte la novela sentimental. Petrarca influye en la lírica y Boccaccio en la prosa, pero al comienzo del período todavía hay influencia de la literatura alegórica.

Padilla vive de 1.468 a 1.522; se sabe muy poco de él. De sus obras sólo se conservan el *Retablo de la Vida de Cristo* y *Los doce Triunfos de los doce Apóstoles*. El Retablo tuvo un éxito extraordinario hasta llegar a contar doce ediciones; en cambio *Los doce Triunfos* sólo alcanzaron una. Importaría saber si son anteriores o posteriores las obras de Padilla a la publicación de Villegas (1515); el Retablo parece anterior.

En el Retablo hay poco elemento personal; está en estrofas de arte mayor y en dodecasílabos, la estrofa del canto solemne, hasta que se incorpora el endecasílabo italiano. El dodecasílabo era fluctuante, con compensaciones de unos versos con otros, el endecasílabo es exacto.

El autor que se propone como influencia inmediata en Padilla es Mena, aunque haya una clara actitud exterior de separarse de este último.

Los Triunfos es una obra mejor; en ellos se mezclan elementos distintos. Hay un viaje por el Infierno y el Purgatorio, y los elementos dramáticos poéticos están mezclados en la obra.

Desde el punto de vista lingüístico la obra de Padilla es muy interesante, aunque se declara discípulo de Mena en latinismos y otros elementos estilísticos como hipébaton, antítesis, paralelismos etc. La prosa de Padilla no es dura como la de Mena o de Enrique de Villena.

Hay una confusión de géneros en *Los doce Triunfos*; para deducir el sentido moral se pasa de un género historial a uno alegórico que lo relaciona con Dante.

En el siglo XIX se produce la restauración del dantismo, cuando en 1841 el asturiano Miguel de Riego publica los *Triunfos* de Padilla. Pero el gran valor del Retablo es el haber sido una obra de divulgación. En él ya no hay nada relativo a la vida de Cristo. Farinelli dice que esta obra de Padilla es la más famosa copia de la *Commedia*, y Menéndez Pelayo llamó a *Los doce Triunfos* la obra más dantesca de la literatura española.

Según María Rosa Lida lo que hace Padilla es ampliar lo que está concentrado en Mena; sin embargo, todo lector de Padilla sabe que éstos son temas típicamente dantescos, y que el tipo de comparación de Padilla es el mismo de Dante. En conclusión podemos decir que Padilla es un producto de Dante y de Mena y no como dice María Rosa Lida, sólo de Mena.

La mezcla del latinismo con las formas más usuales del lenguaje es característica de Padilla, actitud en la que coincide con Dante. En los *Triunfos* encontramos no sólo el esquema estilístico de Dante de las comparaciones, sino también los motivos. La estrofa de arte mayor del Cartujano es la misma de Mena, pero en *Los doce Triunfos* utiliza estrofas de nueve versos; quizás se deba al valor simbólico del número tres en Dante.

Valbuena Prat, cuya obra responde a un criterio historiográfico lingüístico-estilístico, y que tiene el mérito de haber relacionado la literatura con el resto de las artes, sitúa a Juan de Padilla en el estilo plateresco, lo cual es difícil por los elementos renacentistas que presenta.

Desde el punto de vista de la lengua, Padilla es más extenso que Mena y su dantismo es de tipo lingüístico-estilístico-estructural, superior a lo que se había visto hasta entonces.

7.— PEDRO HERNANDEZ DE VILLEGAS

A propósito de Villegas dice el Dr. Arce en el artículo ya citado: "la única traducción de la Divina Comedia que pudieron manejar nuestros clásicos (ya que la de Villena no ha sido nunca editada y la de Febrer no lo fue hasta 1878) es la que del Infierno publicó en 1515 don Pedro Fernández de Villegas. . . En la Introducción justifica sus criterios y quizás incorpora por primera vez la palabra "terceto".

Con respecto al terceto dice Villegas lo siguiente: "...prove a los fazer así en tercetos, la qual manera no es nuestro uso; y pareciame una cosa tan desdonada, que la dexé".

Elige, pues, el metro del poeta heroico por excelencia, Juan de Mena. La innovación no se logrará hasta Garcilaso. El valor de Fernández de Villegas está en intentar la incorporación de Dante con el ropaje de la estrofa de arte mayor. Hace la traducción por encargo de Juana de Aragón, de quien dice Villegas: "una mujer noble que se sabe de memoria partes enteras de la Divina Comedia". Se la puede considerar como la primera feminista española.

Fernández de Villegas nace en Burgos y vive de 1453 a 1536. Había residido en Italia y conocía muy bien el italiano; fue canónigo y arcediano de la catedral de Burgos. Allí recibió su encargo. Es un tanto original en su traducción: añade muchas cosas y elimina otras que pudieran no interesar al lector español. En la lengua de Villegas hay arcaísmos y latinismos; estamos ya en un mundo muy inmediato a Garcilaso. Ahora Dante deja de ser ejemplar y habrá que esperar el siglo XIX para revalorizarlo.

8.— DANTE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII.

Todo lo que se encuentra de Dante en los Siglos XVI y XVII son datos de erudición; el que influye verdaderamente en la literatura española de estos siglos es Petrarca; éste crea el tono lírico europeo de esos tres siglos. En 1555 Antonio de Obregón traduce los tercetos de Petrarca. Sin embargo, la valoración del poeta de Arezo no significa desconocimiento del autor de la Comedia. Cervantes cita a Dante como "famoso", lo que revela que es el modelo de la literatura; también lo cita Lope de Vega en el *Arte Nuevo de hacer comedias*. Lo importante es que el poeta sigue viviendo en la interioridad de los otros poetas. Mas debemos entender que Dante en el Siglo de Oro deja de ser ya el modelo como lo había sido antes, y aunque hablemos de la influencia de Petrarca y de Boccaccio en esta época, ya no puede considerárseles tampoco como modelos que se han de imitar servilmente. Los autores españoles del Siglo de Oro ya han alcanzado personalidad propia.

Hay también otras críticas negativas del poeta de la Comedia. Saavedra Fajardo dice que Dante, queriendo ser poeta, no llega a científico, y queriendo ser científico no llega a poeta. Gracián habla en tono de burla del "aligero" Dante. Esto nos demuestra qué desorientada estaba la crítica en estos siglos intermedios.

De los autores del Siglo de Oro es Quevedo el que sigue a Dante en sus viajes por el Infierno. Un crítico mejicano compara los *Sueños* de Quevedo con la "Volgia" de Dante. Pero la sensibilidad

de los dos es muy distinta: en Quevedo son las clases las que se satirizan, en Dante son los hombres los que preocupan.

Como vemos, en el Siglo de Oro no tiene Dante mayor peso, y en el Siglo XVIII, el siglo de la tiranía de la razón, se llegó al extremo de llamarlo gótico o bárbaro. Por ello en la Poética de Luzán no aparece. Jovellanos cita a otros pero no a Dante, y Moratín no señala al poeta florentino como leído en la Fonda de San Sebastián. Petrarca sí continúa vivo en el Siglo XVIII, al extremo de que Jovellanos se lo sabía de memoria, según testimonio de Moratín. Juan Andrés, el jesuita expulsado, escribe en 1782 una obra de comentario negativa de Dante.

9.— DANTE EN EL SIGLO XIX.

En el Siglo XIX hay una total renovación en la literatura. Con el Romanticismo resurge el nombre y el espíritu de Dante y la admiración por él. Surge la Poética de Martínez de la Rosa, uno de los modelos más perfectos del neoclasicismo; allí dice: ¿Qué obra podría compararse con la de Dante y con su versificación?

Dante y Shakespeare son los ídolos del Romanticismo, especialmente el Dante del Infierno. Un poeta en 1852, García de Sará, llega a considerar "sagrado" a Dante. A los jóvenes románticos los estremece lo salvaje, lo primitivo.

Un poeta que conocía bien a Dante era Bécquer; hay en éste muchos pasajes que pueden recordarlo; ejemplo, la Rima XXIX. Es Dante un poeta que vive en la sensibilidad de otros poetas.

Pero el mayor homenaje a Dante es un poema de Núñez de Arce, "La selva oscura", típico de los últimos años del Siglo XIX. Es un poema simbólico en el que ha intentado representar la aspiración a lo desconocido, a lo infinito. Las relaciones de este poema con la Commedia pueden apreciarse desde este terceto inicial:

*Al bajar la pendiente de la vida
me hallé de pronto en una selva oscura
agreste, y sin vereda conocida.*

Menéndez Pelayo, citado por el Dr. Arce, dice: "Núñez de Arce ha restaurado, mejor diríamos, ha introducido en España el terceto dantesco, de que sólo algún ejemplo, aunque muy notable, nos había dejado el mejicano Pesado en su Jerusalén y otros muy bellos Tassara.

No es que el estilo de Dante esté muy presente en Núñez de Arce; es más bien el espíritu del gran poeta.

En 1868 se reimprime la traducción de Villegas. De 1879 es la primera versión completa, en tercetos, de la Divina Commedia, del Conde de Cheste, que el Dr. Arce considera "forzada, violenta y mediocre". De 10 años después es la del argentino Bartolomé Mitre que supera a la anterior; y dice el Dr. Arce: "...no pueden olvidarse dos intentos poco conocidos y fragmentarios: el del asturiano C. Suárez Bravo... y el de Manuel del Palacio, que tradujo digna y adecuadamente el famoso episodio de Paolo y Francesca".

De las traducciones en verso la más exacta es la de Fernando Gutiérrez, sin rima. Dice el Dr. Arce: "no existe todavía la traducción digna de Dante en español", hoy le podemos contestar: ya hay una, la del Prof. Edoardo Crema, en Venezuela.

10.— DANTE EN LOS ULTIMOS TIEMPOS

Unamuno, Rubén Darío, Antonio Machado hacen alusión a Dante en sus obras con criterio valorativo; pero es este Centenario último el que ha dado la pauta del grado de valoración a que ha llegado el eximio poeta florentino en la crítica universal. Con respecto a esto dice el barcelonés Enrique Badosa en su artículo "Actualidad y Universalidad de la Divina Commedia": "es lo que tienen de bueno los aniversarios, que suscitan un interés más que académico y pedagógico; un interés existencial hacia un hombre y una obra que, de pronto, sentimos muy cercanos o muy alejados". En el caso de Dante el juicio es positivo y recogemos este criterio del mismo autor citado porque creemos resume la actitud universal de la crítica de los últimos tiempos en torno al gran poeta:

"Muchas de las razones de la perduración del clasicismo de la Divina Commedia, y de tantos otros poemas dantianos, son obvias. Ante todo, consisten en una forma artística que no ha perdido ni originalidad, ni rotundidad, ni frescor; luego —y al mismo tiempo!— una calidad de contenido precisamente tan allegado a la humana condición que hacen que nos sigamos interesando por ellos".



**LOS CANTOS DE LA NOCHE
A PABLO NERUDA**

MARCO ANTONIO MARTINEZ

*"me moriría por verte de noche
mirar pasar las cruces anegadas,
de pie y llorando,
porque ante el río de la muerte lloras
abandonadamente, heridamente,
lloras llorando, con los ojos llenos
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas".*

Oda a Federico García Lorca

LOS CANTOS DE LA NOCHE A PABLO NERUDA

*"Intanto voce fu per me udita:
Onorate l'altissimo Poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita".*

Dante. L'inferno, canto IV.

I

¿A quién invocaré
para cantar tu nombre?
¿Será acaso
la voz de mis profetas
de milenios?
¿Algún arcángel iracundo?
¿La voz de Federico
o de Whitman?
¿Homero,
Píndaro,
Tagore?
Mi cielo está
tan mudo
que el mismo sol
amaneció ocultado
detrás de las colinas.
Ni siquiera la lluvia
se desgranó en corola.
El aire estuvo ausente,

apuñaleado,
con cuchillos de cobre,
fusil y pólvora.
La luna se eclipsó
en un silencio
de ojos moribundos,
cuando tu corazón era
una granada roja
entre serpientes y chacales.

II

Una vez
junto a mi diestra
tus ojos se quedaban
contemplando
casas azules,
coloradas,
de una Caracas
paupérrima,
en la Cota 905,
cuando tu voz
me preguntaba
por aquellos colores,
un arco iris
con el cual jugaban
los niños harapientos.

III

Alfarero
del barro divino
de la palabra;
un niño marinero
que juega con los trenes,

el caracol del mar;
habitante del mundo,
el valle,
la llanura,
la costa del Pacífico;
a las cosas sencillas
de la tierra,
simples como tú,
la hoja de la hierba,
el color de mariposa en vuelo,
aquellas olvidadas
en rincones del aire,
en el silencio de los labios viejos,
y aun menospreciadas
por poeta antiguo,
diste
la forma labrada
de oda elemental,
esencia de todo lo que es,
de Aquello que en el cuerpo toma
presencia en dimensión del átomo,
agua y musgo,
flor y fuego,
piedra y cobre,
luna y polen,
caracoles y pétalos,
ríos, juncos,
lluvia, espigas,
cebolla, pan,
uvas y peces,
la papa y el tomate,
la alcachofa y la rosa.
Obreros y martillos.
La hoz del segador de trigos.
Tu oda a la esperanza.

IV

A la cebolla pobre
 diste
 la clara luz
 de las estrellas,
 la forma sideral
 de los planetas,
 constelación
 del agua,
 eterna,
 pura,
 en cristalina
 lágrima
 sin pena.

V

Fue tu palabra
 luz
 en creación del mundo.
 La oda elemental
 en manantial
 del Génesis.
 La carne de la tierra,
 el color de la nube
 y el cielo,
 del mar,
 la escama
 de los peces.
 Un racimo de uvas
 medidas en el viento.
 Un sol
 rojo y hermoso,
 como un juguete niño

posado
 entre tus manos.
 La luna
 toda llena
 de polen y salitre.
 La mano de la amada.
 Constelación de besos.
 Estrellas en la noche.

VI

La Palabra que es
 en esencia de cosas.
 Puerta maravillosa
 de los siete cielos.
 El Misterio encarnado
 en tu voz de profeta,
 tú,
 hermano de Walt Whitman,
 pequeño dios,
 hacedor de la lluvia,
 el cielo,
 el mar,
 el fuego.
 El día
 y la noche.
 Multiplicador
 de peces
 y de panes.
 El Verbo estuvo en ti
 en evangelio laico.
 Palabra redimida,
 carpintera.
 Crisol de cobre.
 Sementera.

Palabra luz
que fue
encarnación del hombre,
el barro cotidiano,
bandera y puño,
silencio de pétalo dormido
y caracol marino.

VII

Palabra toda amor
en nostalgias
de puertos escondidos,
versos tristes
escritos en la noche
con tinta azul
de astros,
de lunas, a lo lejos.
Cuando la voz buscaba
el viento
para tocar su oído amado,
en verso ausente,
presentido.
Recuerdo que fue carne,
canción desesperada,
escombros del deseo,
nafragio
del tiempo carcomido,
cementerio de besos,
emigración de pájaros,
la hora de partir
abandonado.
Palabra suave
en la piel de la uva,
el polen y la rosa.
Palabra dura

en corteza de piedra,
el yunque y el martillo.
Palabra que nació
para cantar a Stalingrado.
Palabra bravía,
un cráter de volcán,
en la tormenta,
en la palabra Pueblo,
en el color de la sangre,
el sol despedazado
y las banderas.
Palabra silenciosa
en la forma redonda
de manzana madura,
del langostino azul,
la semilla,
el viento acuclillado
como un niño,
la nube,
la noche que se cubre
de sombras
y de estrellas.

VIII

Aquella colorada rosa
que junto al blanco lirio
cantara tu hermano Garcilaso,
brilló después
en blanca claridad de ojos
como un fanal del mundo,
geometría roja,
bordeada de soles,
llamaradas
en caminos del hombre.
Tu cáliz, rosa,
candelabro encendido

con soles de rocío,
fue tu copa perfumada,
enamorada
del poeta,
quien no pudo cerrar
el corazón
a tu fragancia en llama.
El,
con ojos prisioneros,
contempló tu agonía
en el invierno,
la nieve caída
en el jardín;
y luego pudo verte
renacida,
rosa obrera,
en capullo del fuego,
luminosa,
en un dulce panal
de pistilos y abejas;
y entregarte toda,
como una diosa
perfumada y virgen,
en racimos de pétalos,
capullos de banderas,
victorias de la muerte.
Tú,
poeta de la áspera flor,
la espiga
y la granada,
la rosa
fue tu enamorada.

IX

El nombre de Bolívar
fue tu pan de cada día.

Y tú lo diste
a todas las cosas
de esta tierra,
el estaño
y la caña de azúcar,
el pájaro posado en el volcán,
el salitre,
la patata.
Todo por ti
fue herencia
de aquel hombre,
el Padre al cual cantaste,
los ríos,
las llanuras,
campanarios de luz
en latitud de América.
Bolívar fue
tu capitán valiente,
con voz austral
en las redes con peces,
los dedos en la nieve.
Tú fuiste
el de la rosa roja
para el alma de Bolívar,
el de la mano roja
nacida en su ceniza,
semilla roja
del corazón Bolívar.
Manos. Manos.
Ronda de manos juntas
en todo el Continente.
Hasta Bolívar llega
tu mano roja de poeta,
la mano de Bolívar
que estrechó tu mano,
la mano que escribió un delirio,
la mano que escribió poemas,

mano obrera,
mano labradora,
los dedos de un poema,
del puño levantado en alto,
en Caracas,
Madrid,
Santiago,
en calvarios de manos
otra vez
crucificadas.

Por ti
la sombra de Bolívar,
con nombre de esperanza,
laurel y luz,
conduce a nuestros pueblos
a conquistar la aurora,
las nuevas banderas
redimidas.

Tú,
volviste a oír la voz
de nuestro Padre,
y la esparciste,
nuevos pétalos rojos,
en América.

Y estrechaste
la mano renacida,
mano obrera,
defensora de banderas sagradas,
mano que agita la campana sangrienta
en auroras de pueblos vencedores.

Con sangre de Bolívar,
tú
amasaste la paz,
el pan y el trigo
del mundo redimido.

Tú,
¡Bendito seas, Poeta!,
oíste cuando el Padre dijo:
"Despierto cada cien años cuando despierta el pueblo".

X

Cuando regreses
a la luz
y al viento
sentirás de nuevo
tus espigas
madurar en silencio,
trepar la mariposa azul
en los arcos del cielo,
crecer en el polen del fuego
la luz de los metales.
Tu corazón de nuevo
convertido en la rosa.
Tu voz
un verso del rocío,
el canto de los pájaros
y el viento,
ola de mar que choca
junto a la mansa piedra.
Tus huesos
raíces de los árboles,
metamorfosis
de la sal y del agua,
de la cal y del aire,
ola o surco,
alga o trigo,
los frutos en semilla,
mariposa y espora,

molusco y caracol marino.
Carbón siempre encendido
en la casa del hermano.
Tu cuerpo elemental,
oda terrestre
en barro y luz,
agua,
molécula de piedra,
gota de mar,
caracol y arena,
río y junco,
sementera y lluvia,
en abono de rosas.
El viento otra vez
en un comienzo siempre
renacido,
forma de luz
cristalizada,
poema de la tierra,
el pistilo y la abeja,
el fruto y la semilla,
el coro de la sal sonora,
ola destejada en blanca
sábana de arena,
cuerpo de pez y langostino,
el cielo reflejado
en los ojos de la luna,
en vibración del átomo,
un relámpago vivo
incubado en el germen,
alimentado con el sol de Chile,
imagen de la simiente pura,
elemental,
terrestre.
El aliento

que es
desde antes
y lo será
por siempre.
El Verbo hecho luz
en carne de amor viva.
Tus ojos otra vez
contemplan las estrellas.

XI

Cuando tu voz resplandecía
como manzanas
en las cestas de oro,
la luna te llenó
de una tristeza
de cáliz amarillo
en sombra.
Y en soledad
sentiste
dolor de venas rotas,
heridas abiertas,
las rosas rojas de la sangre
en los pechos desnudos,
los ojos en silencio apagados,
el corazón de Chile
en la sangre inundado.

XII

Cuando la rosa estaba
con un crespón de luto,
en el silencio

de la noche amarga
llegaste
a la blanca ciudad
de la esperanza.
Las olas dijeron
a la tierra:
"Todo será cumplido".

XIII

Cuando en tu boca
se cegó la rosa,
aún tuviste aliento
en tu agonía
para clamar
por el pan de los pobres
y condenar
con tu palabra
de volcán encendido
a todos los traidores
del Pueblo.
Y quedaste
en el sueño
ques es Sueño,
amortajado,
con tu perfil sereno,
franciscano,
tu cuerpo envuelto
en sábanas de lino,
puro, blanco,
como tu verso hermano
del rocío y el trigo,
en el silencio fúnebre
de Chile malherido,

con tu sombra de luz
"en trozos de madera quemada,
vidrios rotos,
flores marchitas
y aguas inundantes".

XIV

Tu,
Altísimo Poeta,
regresas
al átomo sencillo
de la tierra,
el aire,
el fuego,
el mar.
El mar eterno.
El de Chile y Homero.

Caracas, 5 de octubre de 1973

HACIA UN NUEVO MODELO EXPLICATIVO DEL MANDATO EN EL ESPAÑOL

■ A. ARIAS BARREDO

Nosotros vamos a postular, en principio, para el mandato, la misma fórmula de base que para cualquier oración:

$$\boxed{0 \rightarrow \text{Const} + F} \quad (1)$$

Donde:

$$\text{Const} \rightarrow \begin{cases} \text{Af} \\ \text{Inter} \\ \text{Mand} \end{cases} \quad (\text{Neg}) \quad (\text{Pas}) \quad (2)$$

$$F \rightarrow \text{SN} \quad \text{SV} \quad (3)$$

$$\text{Mand} \rightarrow + \text{V abstrac} \quad (4)$$

$$\text{V abstrac} \rightarrow \text{V mand} \quad (5)$$

En nuestro modelo, toda oración está estructurada básicamente de dos elementos: un constituyente (Const), que la diferencia de las demás, R1. El Const. lo interpreta la R2. El Mand lo interpretamos como un verbo abstracto (V abstrac), que a su vez se reescribe como verbo de mandato (V mand), o sea, puede interpretarse por cualquier verbo que vaya informado semánticamente por el rasgo + mandato, que incluye todo mandato, ruego o exhortación. En este caso, la frase (F) se convierte en un predicado subordinado del V mand, y generalmente traduce la estructura superficial del mandato una vez elidido el verbo subordinante de mandato (V mand).

La solución de los mandatos en español la vamos a plantear partiendo de dos estructuras profundas: la primera con el elemento Neg, y la segunda sin ese elemento. La distinción de estos dos grandes grupos que metodológicamente nos sirven para explicar los mandatos españoles está más que justificada

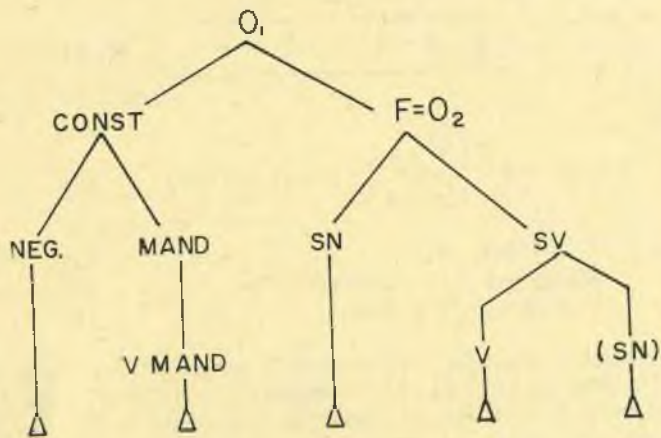
si tomamos en cuenta que el elemento Neg condiciona per se una forma modal determinada, al atribuir al verbo subordinado el rasgo [+ subj], cualquiera que sea el tipo de mandato.

Los mandatos negativos.

$$\boxed{0 \rightarrow \text{Const} + F} \quad (1)$$

- Const \rightarrow Mand + Neg (2)
- Mand \rightarrow V abstr (4)
- V abstr \rightarrow V mand (5)

Dada la derivación (fig. 1) y la correspondiente ubicación de afixo, proponemos, para la especificación de los mandatos, algunas transformaciones obligatorias (concordancia de sujeto-verbo subordinado, ubicación de la negación, introducción del rasgo + Subj) y varias optativas (inserción de **que**, supresión del V mand y supresión del sujeto del verbo subordinado (V)).



rT1.

A.E. = Neg	Vmand	SN	+ V [+ subs]	[- pas]	(SN)	Y
1	2	3	4	5	6	7 8

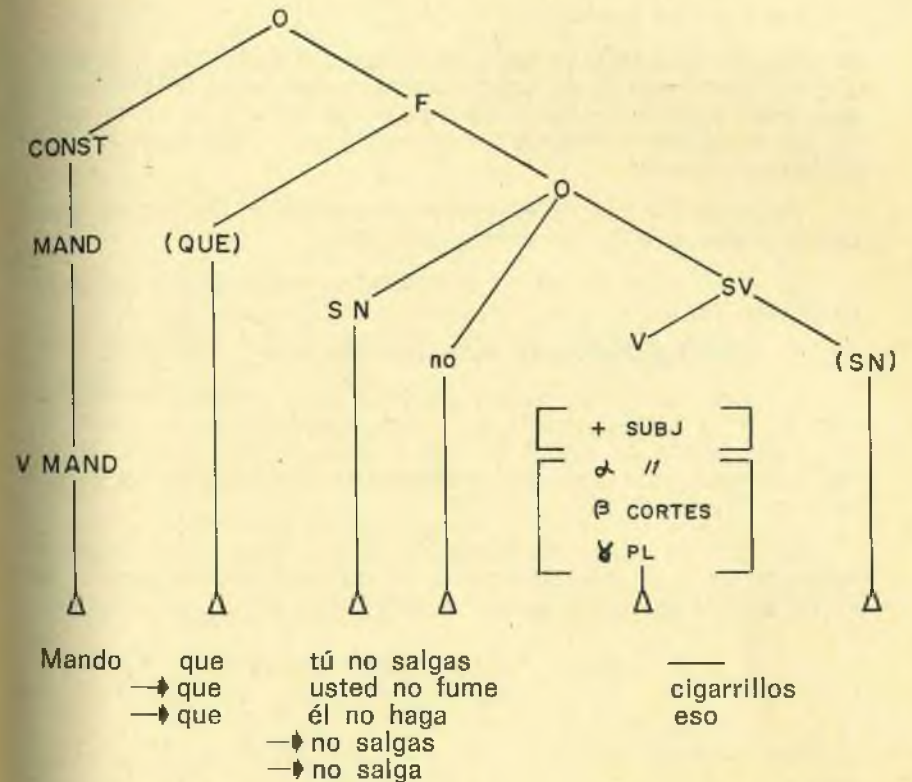
Condición: $\left[\begin{array}{l} \alpha // \\ \beta \text{ cortés} \\ \gamma \text{ pl} \end{array} \right]$ establece la concordancia con V en 3ª persona.

C.E_n = 1 2 3 4 5 6 7 8 \rightarrow 2 (que) 3 1 4 5 6 7 8

$\left[\begin{array}{l} + \text{ subj} \\ \alpha // \\ \beta \text{ cortés} \\ \gamma \text{ pl} \end{array} \right]$

Hemos hecho aquí las transformaciones obligatorias en forma simultánea: concordancia sujeto-V, ubicación de Neg, e inserción del rasgo [+ subj], y la inserción de **que** (optativa).

Aplicadas estas transformaciones, la fig. 1 se convierte en la fig. 2:



r-T2. (Transformaciones optativas)

A. E. = Vmand	que	SN	no	V	(SN)	Y	
1	2	3	4	5	6	7	\Rightarrow
C. E. =	ϕ	2	ϕ	4	5	6	7

Mando que tú salgas.
 \rightarrow que no salgas.
 Mando que él no salga.
 \rightarrow que no salga.

En las oraciones que tienen como sujeto a **usted**, en lugar de la regla de elisión, habría que aplicar una transformación de ubicación del SN sujeto en posición postverbal, pues la elisión del mismo crearía ambigüedad entre la segunda y la tercera personas.

El caso especial de los mandatos españoles en infinitivo, bastante frecuentes en avisos de carácter público, y dirigidos a la colectividad, como

- No fumar
- No entrar
- No pisar la hierba

se obtienen aplicando la regla de elisión del sujeto del V (subordinado) antes que la de concordancia y que la de inserción de **que**, y de Vmand. La inserción de **que** se hace sólo en el caso de los mandatos indirectos y se omitirá en la obtención de los mandatos directos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, las reglas quedarían ordenadas de la manera siguiente:

1) Aplicación de las r-T obligatorias, según queda indicado en la pág. 96.

2) Para los mandatos negativos directos:

a) Con verbo en forma personal (No salgas, No hagas eso, etc.), la r-T de inserción de **que** simplemente se omite, y la r-T de elisión de sujeto se aplica después de aplicada la de concordancia, pero antes de la elisión de Vmand, y se da inserción de [+ mand] al V.

b) Con infinitivo (No fumar, No entrar, etc.), como dejamos indicado, no hay aplicación de la r-T de inserción de **que**, y la r-T de elisión de sujeto se aplica antes que la de concordancia.

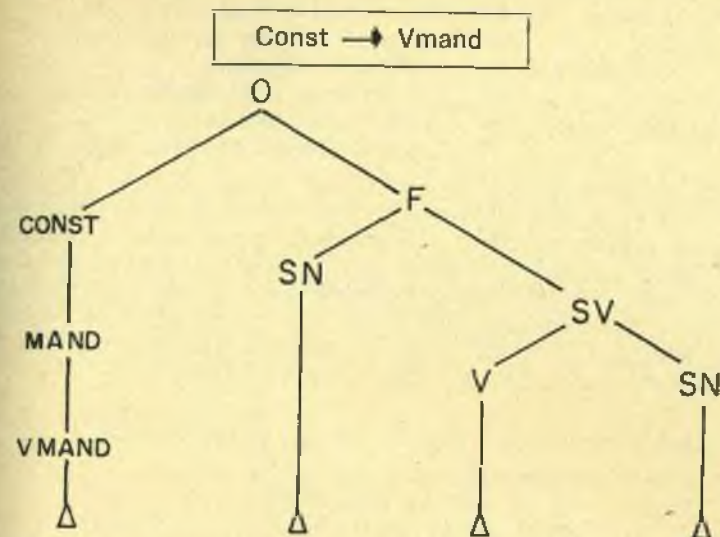
A.E. = Neg	Vmand	SN	V	(SN)	Y	
1	2	3	4	5	6	→
C.E. = 1	φ	φ	4	5	6	
			[+ mand]			

Condición: para "No + infin., 3 = φ, antes de la concordancia.

Los mandatos con el verbo prohibir creemos que tienen la misma solución que con otro verbo cualquiera, con la única salvedad de que el Vmand —en este caso **prohibir**— incluye además del rasgo de mandato el de Neg., y lo reescribiríamos como [+ Vmand neg]. Las demás reglas creemos que siguen lo mismo que cualquier otro verbo.

La segunda estructura profunda de las que hablamos en la pág. 95, es la correspondiente a los mandatos afirmativos. Dicha

estructura parte de la Interpretación del Constituyente en la siguiente forma:



Las reglas de transformación para este grupo de mandatos son, lo mismo que en el caso anterior, de dos tipos:

1. **Obligatorias:**

- 1.1. Ubicación de afijo (que presupondremos).
- 1.2. Concordancia de SN-V.
- 1.3. Inserción de los rasgos [+ subj] [+ mand] al V.

2. **Optativas:**

- 2.1. Inserción de **que**.
- 2.2. Elisión de Vmand.
- 2.3. Elisión del SN sujeto.

1.2. r-T de concordancia entre SN y V. Se establece en persona y número, y la podemos formular:

A.E. =	SN	V	
	1	2	⇒
	[α //		
	β pl]		
		1 2	
		[α //	
		β pl]	

Condición: Usted
se completa como
[+ ///]

Esta regla solamente nos da las siguientes transformaciones:

Manda tú venir → ...tú **vengas** o **ven** tú. (2ª sing)
 él ir → ...él **vaya** o **vaya** él. (3ª sing)
 nosotros ir → ...nosotros **vayamos**.
 vayámonos o **vámonos** (1ª pl)
 ustedes ir → ...ustedes se **vayan** o
 váyanse ustedes [caso esp. 3ª pl]

En el habla española peninsular se da el caso curioso de que en la 2ª pl. del imperativo directo con la forma pronominal enclítica (idos, marchados, callados...) ha sido eliminada la concordancia, originándose el mismo fenómeno que en el caso de No fumar... y se han convertido en iRos, marchaRos, callaRos. Emilio Lorenzo resuelve el caso como un problema fonético de sustitución de -d por -r y, en algunos casos por vocal final acentuada o por -z (venid - veniR, vení y veniz).¹

1.3. Introducción del rasgo [+ subj] y de [+ mand.]

Opera transformaciones del tipo:

Mando: sal tú, ven tú, come tú...
 → salga, venga, coma usted.

Como el rasgo de [+ subj] está determinado por el de cortésia, de modo que un mandato cortés, tanto directo como indirecto tiene siempre el verbo en subjuntivo, en tanto que uno con el rasgo [- cortés] lo tiene en otros modos (nos abstengamos de decir en indicativo), plantearemos la regla en los siguientes términos:

A.E. = SN V
 [α [cortés]]
 1 2 = C.E. 1 2
 [α [subj]]

Eliminamos los rasgos +/- +// de nuestra regla porque los creemos redundantes: de hecho todo [- cortés] incluye los rasgos [+ pro] [+//]. En el caso de **usted** es también [+ pro] [+//], pero como es [+ cortés] no necesitamos especificarlo si lo hemos hecho antes con el rasgo [- cortés] que nos resulta más económico.

Teniendo eso en cuenta, haríamos las siguientes aplicaciones:

Ven tú = Vmand tú venir → Vmand tú **ven** (vengas)
 → ven tú

A.E. = Vmand SN V
 [- cortés]
 1 2 3 →
 C.E. = φ φ 3 2
 [[- subj]]
 [+ mand]

Venga usted = Vmand usted venir — Vmand usted venga — venga usted.

A.E. = Vmand SN V
 [+ cortés]
 1 2 3 ⇒
 φ 3 2
 { + subj } **Usted** sigue la regla de todo
 { + mand } [-//] [+ subj], debido a su rasgo [+ cortés].

Cuando la oración contenga otros elementos, como complementos, éstos aparecen en el análisis de la estructura profunda, y deben ser tenidos en cuenta antes de aplicar cualquiera de las transformaciones propuestas. En el caso, por ejemplo, de "Llévalo de aquí", aplicaremos la misma regla de concordancia y de inserción de [+ subj], pero añadiendo en la base la representación de **lo** y de **aquí**.

A.E. = Vmand SN + pro V Y
 { + pro }
 { +// }
 [- cortés]
 1 2 3 4 5 ⇒

Condición: 3 puede contener uno o varios + pro.

C.E. = 4 3 5
 { +// }
 {- subj }
 { + mand }

2. Reglas transformacionales optativas

2.1. Inserción de que.

A.E. = Vmand SN SV
 1 2 3 ⇒
 C.E. = 1 que 2 3

Esta regla debe colocarse en primer lugar porque de su aplicación o no aplicación depende que el mandato sea especificado como indirecto o como directo; si se inserta el **que** tenemos un mandato indirecto, si no se inserta, se obtiene un mandato indirecto. Nosotros la colocamos con prelación a las demás reglas optativas, pero después de las obligatorias, menos de inserción de [+ subj.]

a. Mandatos indir.: inserción de que.

En este caso el orden de aplicación de reglas transformacionales queda como sigue:

- 1) Ubicación de afijo (r-T 1.1, pág. 99)
- 2) Concordancia de SN - V (r-T 1.2, pág. 99)

- 3) Inserción de **que**, (con supresión de la r-T 1.3. que es válida sólo para los mandatos directos)) (r-T de que 2.1., p. supresión r-T 1.3., p. 100)
- 4) r-T 2.2.; 2.3' (que en el caso de **usted** no se aplica; pero se añade una nueva r-T que mueva el sujeto a posición postverbal.

b. **Mandatos afirmativos directos: no inserción de que.**

Se obtienen aplicando las reglas explicadas, en el siguiente orden:

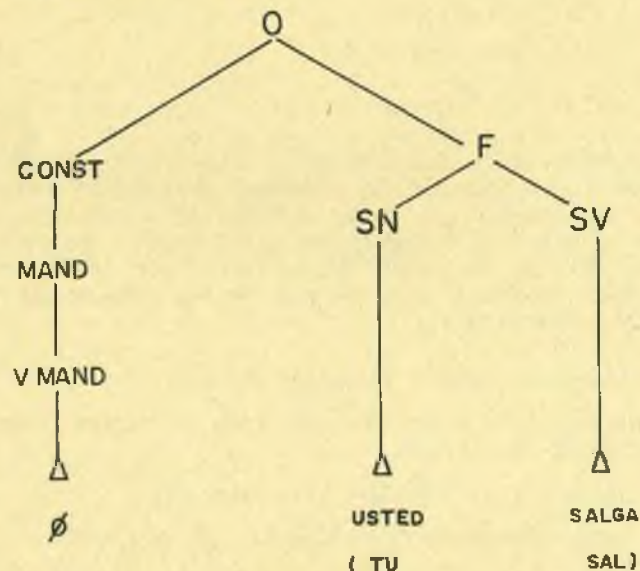
- 1) Ubicación de af (r-T 1.1., p. 99)
- 2) Concordancia entre SN-V (r-T 1.2., p. 99)
- 3) Inserción de los rasgos [+ sub] [+ mand], atendiendo al rasgo [+ ó - cortés] (r-T 1.3., p. 100)
- 4) Elisión de Vmand (r-T 2.2., p. 100); elisión también de SN sujeto, excepto que se trate del pronombre usted.
- 5) En caso de que el pronombre sujeto no se elida, aplicación de otra regla de transformación que lo ubique en posición postverbal.

2.2. **Elisión de Vmand.**

Este verbo de carácter abstracto puede muy bien tener todas las características de un verbo concreto, y por lo tanto, puede aparecer también en la estructura superficial o puede eliminarse en virtud de una transformación. Se pueden considerar dos casos que surgen de la relación de esta regla con la anterior:

a. Si aplicamos esta regla y no aplicamos la 2.1., obtendremos el mandato directo (salga, sal, come, etc.).

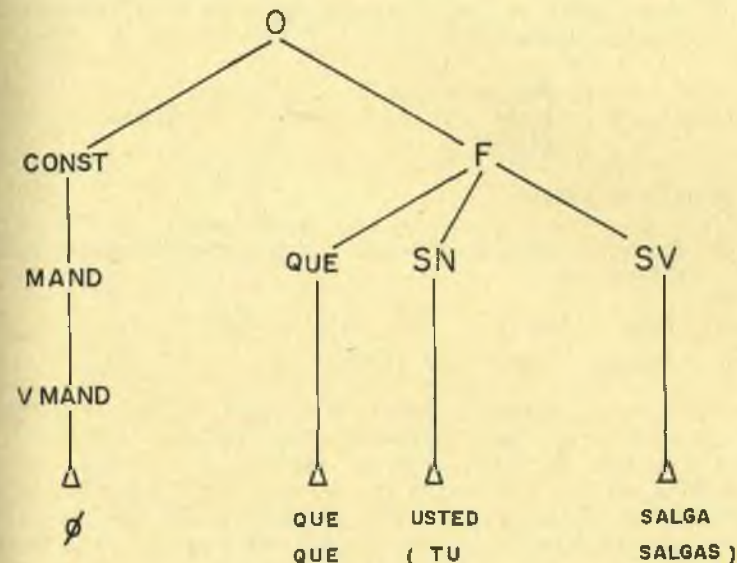
Mando: salga usted
 → salga usted.



A.E. = Vmand SN SV
 1 2 3 ⇒
 φ 3 2
 [+ mand]

b. Si la aplicamos después de la 2.1., el resultado será un mandato indirecto.

Mando que salga usted
 → que salga usted.



A.E. = Vmand SN SV
 1 2 3 ⇒
 C.E. = φ que 3 2
 [+ mand]

2.3. **Elisión de sujeto.** Se aplicará después de la 2.1., y naturalmente después de la r-T de concordancia.

A.E. = (que) SN SV
 1 2 3 ⇒
 C.E. + 1 1 φ 3
 C.E. + 2 φ φ 3
 [+ mand]

Condición: que 2 no sea usted.

RESUMEN

Podemos resumir nuestro modelo en los siguientes puntos.

- 1º Partimos de una fórmula o regla de base que reescribe todas las oraciones como:

$$\boxed{0 \rightarrow \text{Const} + F} \quad (1)$$

- 2º Asentamos en seguida otra regla de interpretación del constituyente:

$$\text{Const} \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{Af} \\ \text{Inter} \\ \text{Mand} \end{array} \right\} + (\text{Neg}) + (\text{Pas}) \quad (2)$$

$$\text{Mand} \rightarrow \text{Vmand} \quad (3)$$

- 3º De aquí hemos concluido dos estructuras profundas diferentes:

- a. Neg Vmand SR V (SN) y
 b. Vmand SN V (SN) y

Sobre éstas hemos aplicado una serie de reglas transformacionales obligatorias y optativas, que nos dan explicación de la mayor parte de los mandatos españoles. Hicimos algunas salvedades en los momentos oportunos, como los efectos del ordenamiento de las reglas; las sustitución del SN objeto por las formas pronominales; la elisión del verbo subordinante (Vmand) y del sujeto del verbo subordinado que constituye el verdadero atributo imperativo.

No creemos en manera alguna que el modelo sea exhaustivo; pero sí hemos probado que tiene más alcance que el propuesto por Hadlich.

Para el momento estamos en estudio de algunas formas de mandato indirecto y algunas formas dialectales que definen el habla de España peninsular del resto del mundo hispanohablante.

BIBLIOGRAFIA:

- 1 BELLO, Andrés: *Gramática de la Lengua Castellana...* Con las notas de Rufino José Cuervo. Ediciones Ministerio de Educación. Caracas, Venezuela, 1972.
- 2 CONTRERAS, Heles: *Los fundamentos de la gramática transformacional*. Antología preparada por Heles Contreras. Siglo XXI Editores, S.A. México, 1971.
- 3 DUBOIS, Jean y Françoise DUBOIS-CHARLIER. *Elements de Linguistique Française: Syntaxe*. Librairie Larousse, Paris, 1970.
- 4 GILI GAYA, Samuel: *Curso Superior de Sintaxis Española*. Bibliograf, S.A. Barcelona (España), 1972.
- 5 HADLICH, Roger L.: *A transformational grammar of Spanish*. Prentice-Hall, I.N.C. Englewood Cliffs, N. J., 1971.
- 6 KATZ, Jerrold J.: *Filosofía del lenguaje*. Trad. Marcial Suárez. Ed. Martínez Roca, S. A. Barcelona (España), 1970.
- 7 LORENZO, Emilio: *El español de hoy, lengua en ebullición*. Gredos, Madrid, 1971.

OBSERVACIONES DIALECTALES: "PATA DE..."

■ JOSE ADAMES

0. Con frecuencia escuchamos en la región sur del país, específicamente en Ciudad Bolívar, la expresión PATA DE... a nivel de habla familiar y con valor enfático.

En el habla de Caracas aparece con menos frecuencia, pero no sería difícil registrarla en el mismo nivel y con el mismo valor que en la región guayanesa (cf. ¡Pata de Carro!, ¡Pata de juego!).

1. "PATA DE..." puede ser incluida en el conjunto de "sintagmas ponderativos", ya señalado y analizado por Rosenblat¹:

PALO DE...

TRONCO DE...

ROLO DE... ("rolitranco", "rolitranca"
"roliverio").

TROZO DE...

PEDAZO DE...

- 1.1. Hechos de diversa índole y al mismo tiempo obvios implican la pertenencia de "PATA DE..." al mencionado conjunto Así:

a) lexía que designa
+ de
parte de un todo

¹ ROSENBLAT, Angel: *Buenas y Malas Palabras*, 1969, Vol. II, pp. 134-137.

- b) valor enfático
- c) reducción sémica: las lexías que sirven de base sólo conservan una significación mono-sémica, la que podríamos señalar, de una forma muy general, con el sema* /intensidad/ tal como sucede con las expresiones del francés "être de fer, de bois, de marbe, de glace" en donde el valor enfático-ponderativo está dado por la visión intensiva que se puede atribuir al sema /dureza/ (considerado independiente de la materia), como lo ha señalado Pottier.²

- 1.2. Para Rosenblat³ el uso de estas expresiones enfáticas es uno de los más sorprendentes de Venezuela, y agrega el notable filólogo que "PALO DE..." debería explicarse a partir de PALO DE AGUA (documentado en 1893) que es más intenso que el AGUACERO.

Por otra parte, Kany⁴ afirma que las mencionadas lexías son utilizadas, igualmente, en Ecuador, Colombia y Panamá.

2. Desde un punto de vista SINCRONICO y situándose en el aspecto puramente semántico (cf. 1.1. c) se podría afirmar que las formas PALO, ROLO, PEDAZO, TRONCO sugieren la presencia del sema /dureza/, el cual "sentido" como intensivo por el locutor llega a adquirir un valor enfático neto. Esto último ha sido sugerido por Mosonyi⁵: "Hay en Venezuela un uso muy amplio y figurado de las palabras TRONCO Y PALO en el cual pierden su carácter léxico transformándose en una especie de aumentativo (subrayado nuestro). A medida que tal uso se ha generalizado, TRONCO y palo han llegado hasta (a) perder su significado original adoptando el artículo y el género de la palabra calificada por ellos. Ejemplos: "Una tronco de mujer"; una palo de hembra"; "una tronco de casa" (...)"

- 2.1. Realizando el análisis sémico de "PATA DE..." puede obtenerse una visión más clara y menos intuitiva del fenómeno, al mismo tiempo que se llamaría la atención

* Sema: Unidad significativa, mínima, indivisible (rasgo semántico distintivo). Cf. POTTIER: Gramática del Español, 1970, p. 36.

2 POTTIER, Bernard: "Le domaine de l'ethnolinguistique" en Langages 18, París, 1970, p. 9.

3 Ob. cit., p. 134.

4 KANY, Charles: Semántica Hispanoamericana, Madrid, 1969, p. 235.

5 Mosonyi, Esteban: El habla de Carecas, 1971, p. 129.

sobre la importancia del aspecto semántico en la resolución de algunos problemas dialectológicos.

- 2.1.1. Se utiliza "pata" aplicado a la clase /humano/ para designar peyorativamente; a veces, familiarmente, a menudo, el: /pie/ x /con grosor excesivo/. Cf. la expresión "¡Eso no son pies, sino patas!".

No se requiere, pues, de una alta capacidad de abstracción para señalar que, evidentemente, el hablante ha retenido el sema /con grosor excesivo/ —cuya relación con una clase amplia que podríamos llamar ENFASIS o INTENSIDAD es, igualmente, evidente— al estructurar la lexía "PATA DE...". Así, en Guayana, la expresión

¡pata de carro!

es utilizada para aludir al "automóvil muy lujoso o muy voluminoso" o por mejor decir, "muy lujoso Y muy voluminoso".

3. Finalmente, habría que señalar que en las lexías mencionadas en el presente trabajo, la entonación contribuye a realzar el valor enfático.

ONOMASIOLOGIA Y SEMASIOLOGIA EN K. BALDINGER Y B. POTTIER

■ ARGENIS PEREZ H.

I BALDINGER Y SU TEORIA DE LOS PLANOS ONOMASIOLOGICO Y SEMASIOLOGICOS¹

Partiendo de los conceptos de lingüística sincrónica y diacrónica en Saussure, Baldinger señala, que, de los siglos 19 al 20, la evolución de la lingüística se ha caracterizado por el paso del sonido a la palabra, como centro de investigación y, de allí, la "visión estructural de los fenómenos lingüísticos", con base en dos métodos: Semasiológico y Onomasiológico. Ambos, a su vez, reflejan la relevancia de la palabra sobre el sonido y son "atraídos por la primacía de la estructura".

Para Baldinger, la semasiología considera la palabra aislada en el desarrollo de su significación, mientras la onomasiología implica "una preocupación de ordenación estructural", encara las designaciones de un concepto particular, una multiplicidad de expresiones que forman un conjunto.

A.— EL CAMPO SEMASIOLOGICO:

En el análisis de este nivel, Baldinger parte del estudio diacrónico de la palabra *Trebalh*, *Trebalhar* "trabajar", en Provenzal antiguo. Además de las relaciones que hay entre ellas, Baldinger deduce que se agrupan en torno un *núcleo de significación*: "pena, tormento", es decir, constituye toda una estructura semasiológica, un campo de significaciones.

Siguiendo a Levy, agrupa la palabra *trebalh* en 30 testimonios bajo 14 definiciones diferentes:

- 1.— martirio, tortura
- 2.— penuria, tristeza, preocupación, disgusto
- 3.— dolores de parto
- 4.— tormento, miseria, fatiga
- 5.— mareo

- 6.— esfuerzo bélico, combate, lucha
- 7.— proceso, pleito
- 8.— querrela, alboroto, tumulto
- 9.— agitación (en sentido marino)
- 10.— alboroto, vocerío (de pájaros)
- 11.— trabajo
- 12.— afán, empeño
- 13.— pago por una molestia
- 14.— salario.

En su investigación, Baldinger señala que el "establecimiento de los campos semasiológicos es la tarea principal de todo léxico alfabético y sincrónico"; además, distingue las aplicaciones o significaciones que son usuales de las que están esporádicamente atestiguadas y se deben, en parte, a una fuente de orden estilístico. De allí que el contexto juegue un papel capital en cuanto sólo él permite elegir una de las catorce significaciones. De esta manera, Baldinger establece diferencias entre Diccionarios y Contexto. El primero puede sustituir un contexto por una definición; pero introducir el contexto no basta siempre en el caso de un texto histórico, pues el sentido moderno de la lengua induce a intervenir en la propia interpretación de los textos históricos. Al efecto, extrae una frase de los *ETABISSEMENTS DE BAYONA* a través de la cual se induce al lector moderno a traducir *tribailh* por "trabajo" (definición N^o 11); pero sería necesario examinar la acepción mediante lo que Baldinger llama *el elemento X*, o sea en sus relaciones con "la estructura total del campo semasiológico" del antiguo provenzal *trebalh*, y en especial con el centro semasiológico "pena, tormento"; que sólo el pleno conocimiento de la estructura semántica revele un elemento afectivo complementario, por eso la traducción de la frase es: "Todo médico recibe su salario según su pena (molestia, fatiga)".¹

En realidad, Fr. peine, Prov. ant. pena, se halla a menudo colocado en *travailh* en fr. medio; la combinación pena a *trabalh* constituye "un giro estereotipado". Este ejemplo enseña dos cosas:

1.— El conocimiento de la estructura del campo semasiológico es de gran importancia para la interpretación de todo contexto. Sólo así se pueden poner en evidencia palabras que para hoy son familiares pero que interpretamos mal, ya que han cambiado su espíritu en el curso del tiempo.

2.— El ejemplo nos remite al problema de las palabras combinadas en el mismo contexto. "Las palabras combinadas con *trebalh*

1 BALDINGER K. *TEORIA SEMANTICA*.
Madrid, Ediciones Alcalá. 1970.

no son sinónimos, pero relacionan la palabra que nos interesa con un determinado campo semántico".

Si tomamos la significación N^o 6 "combate, lucha":

"Recomenza la guerra el *trebalhs* el *chapiers*".

Vemos que *trebalh* está circundado por guerra y carnicería, masacre. Esto implica abordar otro problema: la significación específica nos está dada por el empleo de la palabra con la significación "pena tormento", se convierte en los ambientes guerreros en "lucha, combate". La significación general, la base, se ve restringida por la utilización de la palabra en una situación muy precisa. Este hecho condiciona para la palabra una significación nueva, lo cual exige del diccionario una nueva definición. Esta limitación significativa corresponde al hecho conocido del restringimiento de la significación, "cuando una palabra pasa de la lengua común a una lengua profesional...". Si utilizamos una palabra en una situación particular, esta palabra adquiere por eso mismo un matiz que deriva de la situación. Todo esto conduce a lo que Baldinger llama "estructura semasiológica o campo semasiológico", cuya estructura sólo puede establecerse mediante el estudio de "un gran número de contextos".

Un corte a través de la estructura moderna del Fr. *travail, travailler*, nos da una imagen totalmente cambiada. La significación "pena, fatiga, esfuerzo con miras a un trabajo remunerado", ha pasado de la periferia al centro; en el decurso, *travail* ha perdido su afectividad pues ya no se puede continuar relacionando con el centro afectivo "fatiga, pena, tormento"; de allí que una nueva estructura semasiológica se forme en torno al nuevo centro 'travail'. Algunos restos del antiguo campo semasiológico han permanecido en ciertos casos estilísticos y en ciertas terminologías técnicas. Con *travailler*, al contrario, se ha creado un nuevo centro semasiológico: la significación central *trabajar*; no obstante, algunos vestigios del viejo campo semasiológico se han orientado hacia el nuevo centro. De esta manera, nos hallamos expresiones como "*la fièvre le travaille*" (la fiebre le atormenta); *travailler un cheval* (fatigar un caballo), son ilustraciones de la significación central *trabajar*; fatigar, por ejemplo, tiene en este caso el sentido de "hacerlo trabajar mucho".

De todo esto, Baldinger concluye que la Semasiología no posee un carácter lineal individual; se ocupa de una estructura, la semasiológica y confirma la tesis de Saussure de que "se debe profundizar en las relaciones estructurales de la lengua". En esta forma, la semasiología se incorpora, a la vez, al eje sincrónico-diacrónico de Saussure, partiendo de las estructuras sincrónicas que difieren según el tiempo

y el lugar. Sólo el profundizar en la estructura semasiológica permite una interpretación segura de los textos, la cual debe tomar en cuenta no sólo la situación de la palabra, sino también el medio, la situación social.

Para Baldinger, la tarea consiste en tratar de determinar en "qué clase de estilo, en qué capa social o en qué oficio nace una nueva significación y con qué factores históricos y culturales está ligado". Esto nos permite pasar de la sincronía a la diacronía o sea, a la tarea primordial de la semasiología: el estudio de la modificación de la estructura semasiológica, el paso de la periferia al centro.

B.— EL CAMPO ONOMASIOLOGICO

Baldinger parte, para el análisis de este nivel, de las designaciones del concepto *trabajar* en provenzal antiguo.

- 1.— Obrar (se refiere sobre todo al trabajo manual)
- 2.— Laborar (refiérese al trabajo rural)
- 3.— Trebalhar (con valor afectivo)
- 4.— Afanar (puede tener valor afectivo, trabajar)
- 5.— Manobrar (trabajo en la construcción)
- 6.— Brasseyar (trabajar con los brazos)
- 7.— Besonhar (sentido afectivo)

Ya hemos visto que *trebalh*, *trebalhar*, podía significar trabajar (en prov ant.) pero además de no ser aún la palabra objetiva, normal, para trabajar, implica también "pena, dolor", unidos al trabajo de una manera afectiva, significación marginal del campo semasiológico de "tormentar, penar". Este lugar semasiológico determina al mismo tiempo el lugar que ocupa *trabalhar* en el campo semasiológico, y lo que es más, "esta determinación semasiológica es la determinación de la determinación onomasiológica". O sea, para reconocer la estructura onomasiológica es necesario señalar para cada verbo el lugar semasiológico de la significación trabajar en la totalidad del campo semasiológico.

La significación "trabajar, producir, fabricar", se halla en el centro del campo. Las significaciones "ornar, guarnecer, construir, laborar" que se mueven alrededor del centro, se justifican por el uso del verbo con su significación central en tal situación o medio. Si trabajar está en el centro del campo semasiológico, obrar tiene esta significación en el centro del campo onomasiológico. O lo que es lo mismo, un análisis de los campos semasiológicos de las siete designacio-

nes de trabajar, nos permite reconocer una estructura onomasiológica parecida a la semasiología, con un centro y elementos lexicales a su alrededor; en este caso, "los elementos de base ya no son significaciones sino designaciones".

En el centro hay dos verbos (Obrar, Laborar) que sin ser sinónimos se entrecruzan a menudo, pero *obrar* designa el trabajo de los artesanos y *laborar* de los campesinos. Los elementos lexicales situados alrededor poseen dos vertientes significativas. El primer grupo con *trabalhar*, *afanar* y *bezonhar*, añaden a la significación trabajar un contenido afectivo: "pena, dolor"; el segundo es de una orientación más objetiva. *Brasseyar* significa "trabajar con los brazos", *manobrar* "trabajar con las manos" o en una construcción; de donde, siguiendo a Wartburg, citado por Baldinger, la palabra normal está rodeada, por una parte, "por las otras palabras normales que designan las nociones secundarias del mismo espacio semántico", y, por otra, "por los sinónimos cargados de emoción.

Baldinger abunda en datos diacrónicos como los siguientes:

El campo onomasiológico *trabajar*, del fr. ant, se parece a aquel del prov. ant, pero hasta el siglo XIV le falta la palabra *travailler* la cual falta en el campo onomasiológico, del mismo modo que la significación *trabajar* faltaba en el campo semasiológico. De igual manera, en fr. moderno, *travailler* se halla en el centro del campo onomasiológico *trabajar*, y a esta noción le corresponde el centro de la significación en el nivel semasiológico *Travailler*.

De este paralelismo entre los dos niveles, Baldinger deduce que la onomasiología "estudia igualmente una estructura", es decir, la reciprocidad entre diferentes designaciones; y por esto reconocemos, como en el caso de la estructura semasiológica, un centro de uno o varios polos y un campo objetivo, afectivo o mixto alrededor de él.

III LOS NIVELES ONOMASIOLOGICOS Y SEMASIOLOGICOS EN BERNARD POTTIER²

A.— EL MECANISMO ONOMASIOLOGICO

Para Pottier, el emisor, en el acto de ofrecer un mensaje se halla ante múltiples soluciones que están a su disposición y que, en el nivel

2 POTTIER B — PRESENTACION DE LA LINGUISTICA

Pottier, Bernard. Presentación de la lingüística. Trad. de Antonio Quilis. Madrid. Ediciones Alcalá. 1972.

del significante, lo impulsan a un mecanismo de elección sumamente importante. Estos mecanismos serían los siguientes:

a) *LA HOMOSEMIA*

1) *La Homosemia total o polimorfismo*, donde hay una absoluta identidad del semema cuando se trata de variantes combinatorias:

Je v-ais / J' ir-ais/ Nous all-ons
lire/ Lectura / pan/ panadería (como leche/ lechería)
lire/ Lecture /pain/boulangerie (como lait/laiterie)
En latín tendríamos igualmente:
bon-us / mel-ior

De igual manera, los gramemas conocen también el polimorfismo. En francés se da:

dans le, pour le, sans le.

en castellano:

padre y madre / padre e hijo

b) *La Homosemia parcial: Los módulos*:

Para Pottier, una misma sustancia semántica puede presentarse en el hablante a través de *módulos* diferentes, los procedimientos, en este caso, también son múltiples:

Hace dos días / antes de ayer
silenciosamente / en silencio
faire une chute / tomber (darse una caída. Caer)
faire une erreur / se tromper (equivocarse)
es muy rico / riquísimo
Les patrons / le patronat (los patronos / el patronato)
le discours présidentiel / le discours du President
il pleut, je ne sors pas; llueve: no salgo

Estas expresiones son sinónimas "a nivel de la metasemia", pero difieren en cuanto a la intención sémica. El ejemplo más conocido, para Pottier, es el del activo y del atributo. Por ejemplo, una misma relación actancial como Pedro/ vende / vino, puede modularse de la siguiente manera:

activo: Pedro vende vino
atributo: El vino es vendido por Pedro
medio: El vino se vende; se vende vino

Si nominalizamos estos enunciados se obtiene:
Que Pedro venda vino

Que el vino sea vendido por Pedro
Que el vino se venda
y, además: La venta del vino (por Pedro)
vender vino
son cinco módulos de formación nominal.

c) *La Homosemia diasistemática*:

diatópica: determinada por las variantes geográficas
(mas, chalet; chaqueta, americana, saco)
diacrónica: variantes en el tiempo
(Le chef/ la tête; hueste/ ejército)
diastrática: variantes en el plano social
(ami/ copain; irse/ largarse)
diafásica: variante de nivel técnico
(cloruro de sodio / sal)

B.— *El MECANISMO SEMASIOLOGICO*

El receptor se halla ante una serie de secuencias "frecuentemente ambiguas". Sólo el contexto y la situación intervienen entonces en la comprensión. La selección del oyente estaría dada por los siguientes factores.

1.— *La Polisemia lexical*

Es útil distinguir teóricamente:

los homónimos	greve	playa (plaje) arrêt de travail (huelga)
	banco	edificio asiento
y los polisemos	guide	pusanne livre
	coche	vehículo de motor de tren

a) *La Homonimia*

La combinatoria sémica nos permite resolver las ambigüedades como emailleé (esmaltada) ("no humano");
la cuisinieri était enrhuméé (resfriado) "humano";
se rompió (referente al gato para el automóvil);
el gato se lastimó (referente al animal)

La combinatoria temática se utiliza en traducción mecánica con el nombre de microglosario. Se decide, por ejemplo, qué factores serán utilizados como término matemático. Es lo que hace el auditor en el ejercicio de su actividad profesional. De igual manera, un cartel que diga "veillezá vos effets" (vigilad vuestros objetos), dará a *effets* tres sentidos distintos ya se encuentre en un banco o en un banco o en un estudio de televisión.

Los gramemas pueden ser también homónimos: S (les coups, nominal o verbal) eur (grandeur/, menteur), ero primero. mentidero).

b) *La polisemia:*

Puede hablarse de ella sólo cuando es positiva la intersección de sememas considerados, por ejemplo:

une liseuse:	"vetement", "couvre-livre"
pousser:	"croitre" "apprecier"
couverture:	"de lit", "de livre", "assurance"
se lever:	"quelqu'un, le soleil, le vent"
salir:	el sol, alguien

En el dominio gramatical este fenómeno permite los numerosos efectos de sentido.

c) *La Polisemia sintáctica:*

La Polisintaxia:

Una misma estructura formal puede recubrir "relaciones significativas variadas". Por ejemplo:

"un gros buveur"

podría entenderse como un cantante que "bebe mucho", o como un bebedor gordo.

un buv -eur

un buv -

Actantes: Agente - Verbo - Objeto - Circunstante

- 1) Pierre lave les mouchoirs dans la machine (lava los pañuelos)
- 2) Pierre saute (salta)
- 3) Pierre croque le chocolat (masca chocolate)

Sobre el mismo modelo nos hallamos con:

machiné á laver

corde á sauter

chocolat á croquer

Pottier se pregunta por qué "la peur du gendarme" es una expresión ambigua? Para Pottier *peur* es transitivo y por tanto selecciona las clases de actantes:

(de) animado
animado peur inanimado

Como gendarme es animado puede funcionar como actante (el policía tiene miedo), como generador del miedo (se tiene miedo del policía). No obstante, no hay vacilación ni ambigüedad en esta frase "la peur du Scandale", pues *Scandale* es inanimado. En castellano tenemos ambigüedades como en la siguiente frase "el asesino de Juan", que puede referirse tanto al mismo Juan como al que lo mató. Lo propio sucede en *la aplicación* que puede ser
de un procedimiento
de un niño

Sólo la "verosimilitud temática" nos permite comprender el sentido de frases españolas como "Foco infeccioso constituye canal", o "Pánico causa temblor en Méjico".

d) *La Policategoría*

Algunas palabras tienen la misma expresión pero pertenecen a categorías diferentes. "La ambigüedad total es rara". En expresiones como "a las dos se lo dije" "j'ai acheté pour le goûter un rosé de Provence" sólo un reconocimiento objetivo podría determinarnos la precisión del sentido; lo mismo en frases como "un travail reposant sur des techniques nouvelles" que, para Pottier tiene dos soluciones periódicas, o en "he reads on the book".

III CONCLUSIONES

Hemos visto los niveles onomasiológicos y semasiológicos en Baldinger y en Pottier. De la confrontación de sus concepciones podemos deducir lo siguiente:

Para Baldinger, hay que partir de una visión diacrónica y paradigmática a fin de comprender las estructuras de ambos niveles. Baldinger da vital importancia al contexto para hallar el sentido de una palabra. Este contexto es de dos clases: Contexto verbal que es el "sentido de base" de una palabra, y el Contexto situacional mediante el cual el sentido se establece en una circunstancia o situación determinadas. Este contexto equivaldría a las circunstancias culturales, históricas, sociales, etc., ya que las diferentes no sólo se dan de época sino de lengua a lengua; una palabra adquiere su sentido, su tono, en el contexto cultural. En el análisis de la palabra *treball*, Baldinger comprueba su visión diacrónica y las proyecciones que esta pa-

labra ha tenido a lo largo del tiempo en el paso de la periferia al centro.

Por otra parte, Baldinger señala que la semasiología se basa en la polisemia, mientras que la onomasiología reside en la sinonimia. La semasiología encara los problemas desde el ángulo del que escucha, en tanto que la Onomasiología los encara del ángulo del que habla. En unos casos se parte del significado al significante (semasiología), en otros, de los significantes al significado (onomasiología). Como no hay relación estricta entre significante y significado, pues el significado es un conjunto de significados, el campo semasiológico es deficiente, de allí que Baldinger acuda al *trapezo* de Heger el cual le suministra una estructura funcional decisiva en la teoría: la sustancia fonológica, o forma, el noema y significado, los cuales constituyen la *FORMA DEL CONTENIDO*; entre ésta y el concepto está el semema en una estructura que sería la *SUSTANCIA DEL CONTENIDO*, y por último, la *COSA SIGNIFICADA*. (Las referencias monemas y semema están tomadas de Pottier). Todo ello constituiría el "campo semasiológico de significación".

Finalmente, para Baldinger los dos niveles se entrecruzan, "la posición en el campo semasiológico determina el mismo tiempo la posición en el campo onomasiológico", de manera que los cambios en las palabras sólo se operan en razón de la interdependencia de ambas estructuras, así como los desplazamientos diacrónicos se producen "simultáneamente en ambas". De allí que la duplicidad del signo lingüístico (forma de la expresión y forma del contenido) "condiciona un doble aspecto del método lingüístico". Por eso, Baldinger establece que toda evolución en la lengua se produce, por un lado, dentro de los cánones semasiológicos y, por otra, en el marco del campo onomasiológico.

En este sentido, Baldinger da gran importancia a la etimología.

Pottier parte de una visión sincrónica y sintagmática en su análisis de los dos niveles. Para él, existen dos clases de significados, el léxico, que constituiría la estructura semántica y el gramatical, por la estructura sintáctica. Ambas estructuras parten del *SEMA*, o sea de lo particular a lo general. Fundamentalmente hay que partir de un conjunto de unidades de la misma clase o categoría. Por ejemplo, silla sería una unidad particular; asiento, un conjunto de objetos, entre ellos está taburete, sofá, banco, etc. La diferencia mínima entre ellos es el *sema*. El semema sería un conjunto de semas o rasgos distintivos y el *archisemema* comprendería varios sememas; el semema se manifiesta mediante el lexema (asiento - silla, por ejemplo) y el

archisemema se manifestaría mediante ambos planos por un *archilexema* (asiento). Todo ello comporta para Pottier la *ESTRUCTURACION SEMANTICA*.

Para Pottier, del lado del oyente se va a lo onomasiológico y del lado del hablante a lo semasiológico; pero es el contexto el que señala cuál de los semas corresponde al campo semasiológico. De allí que el análisis sintagmático de Pottier vaya de la clase al elemento.

Tratemos ahora de estudiar algunas aplicaciones de los dos planos en el terreno de la práctica inmediata. Nos encontraremos, en algunas formas dialectales hispanoamericanas, con lo siguiente:

TOBOGAN: en su nivel semasiológico tendría algunas posibilidades significantes como éstas: *bamaca*, chorrera, resbalaculo. O sea que el campo de las designaciones es múltiple en relación con la restricción significativa.

Una palabra como *GUAGUA* tiene una estructura polisémica en el nivel del sentido: a) niño de teta; b) autobús; a su vez es producto de una convergencia de etimología con el significado, pues por un lado viene del quechua *WUAWUA* y del inglés *WAGON*.

CAMBUR: es una enorme polisemia. Tiene un sentido genérico: *GUINEO*; significa además *cargo público* y como tal genera verbos: *ENCAMBURAR*, *DESENCAMBURAR*, y expresiones híbridas como *Cambúr Coupé*. Por otro lado, viene de gallina de Guinea.

CAUCHO: es también polisémico. Es árbol del caucho, como referente objetivo; es llanta y, a su vez, impermeable.

TRIPA: es víscera, goma interna de la llanta, tripa de tapara (pulpa del fruto del taparo) y triple de chinchorro (trenza hecha de pabito).

Como vemos, los dos niveles y sus análisis, son de suma importancia para la semántica, para conocer la estructura de la lengua en cuanto ofrece un sistema que encauza y organiza esa estructura.

Un señalamiento que no está ni en Baldinger ni en Pottier y que nos parece importante para el estudio literario a nivel de los dos planos (el onomasiológico y el semasiológico) es la constatación de que, a pesar de la *interpenetración* de ambos sistemas, en el discurso literario el nivel onomasiológico puede marchar a contrapelo del plano semasiológico. Es decir, el hilo del discurso puede avanzar mientras la acción, el nivel fáctico, puede retroceder. Estas funcionalidades podrían

comprobarse en la práctica en novelas como CIEN AÑOS DE SOLEDAD, o SOBRE HEROES Y TUMBAS, o en un cuento de Carpentier, VIAJE A LA SEMILLA; así como su formulación teórica la encontramos en LITERATURA Y SIGNIFICACION de T. Todorov³.

³ Todorov, T. *Literatura y Significación* Barcelona, Planeta, 1971.

LA AVENTURA LINGUISTICA DE CERVANTES

Angel Rosenblat. **La lengua del Quijote**. Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica / Estudios y Ensayos, 1958), 1971. 380 pp.

Los traductores de **El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha** casi siempre han sentido una confesada o inconfesada impotencia ante este libro. No impotencia en seguir las peripecias de una trama inagotablemente fáctica ni en lograr caracterizar los personajes arquetipos. Tampoco en desentrañar las intenciones que la obra oculta o las implicaciones que de orden histórico o filosófico pudieran intuirse del peregrinar dialéctico de Don Quijote y Sancho Panza. Se trata de cierta impotencia expresiva, presente a la hora de vertir en sus lenguas "extrañas" el tan profundamente castellano discurso cervantino. Castellano de una España que no se resume en el siglo XVII. Castellano idiolectal de un caballero errante por la cultura de su época y los infortunios de una vida azarosa. Un hombre para el que la literatura no es otra cosa que un ingrato mal irremediable. Una existencia riquísima que no cesa de entreverse en la prosa incontenible de su novela y que postula, a la vez, una personal y recóndita ideología lingüística. Es la impresión subjetiva que tenemos después de haber leído el excelente estudio que el profesor Angel Rosenblat dedica a la lengua del **Quijote**.

A nadie escapa la importancia de este encomiable trabajo filológico, producto de la paciencia y la devoción de muchos años de concentración y revisión. Varios estudiosos se han ocupado teóricamente de la misma materia. Entre ellos Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer y Alberto Sánchez (véanse las Bibliografías de Grismer, Ford y Lansing y la de Rius). Pocos se han aplicado, con mayor o menor extensión, a la investigación filológica. Mencionaríamos solamente a Amado Alonso, Américo Castro, L. Weigert, Carlos Fernández Gómez y, especialmente, a Julio Cejador y Frauca. El de Cejador fue y sigue siendo un trabajo muy estimado. Y también actualmente mucho se estima la edición crí-

tica que Francisco Rodríguez Marín publicó del **Quijote** entre 1947 y 1949 en diez tomos. La contribución que ahora hace el profesor Rosenblat amplía notablemente el horizonte de los estudios cervantinos y arroja nuevas luces sobre las perspectivas críticas de los autores anteriormente nombrados.

No sólo le interesa al profesor Rosenblat lo que constituye la "gramática" del **Quijote**, es decir: el discurso en cuanto a sus características morfo-sintácticas y aun léxicas. Le interesan, además, las consecuencias semánticas de un estilo que permanentemente justifica su condición de juego lingüístico consciente e interesado. Averiguar las cualidades y los efectos literarios de un gracioso latinajo de Sancho tiene más valor que especular sobre su naturaleza lingüística. En este sentido, se ratifica y se acepta el discurso de Cervantes (aun en contra de las proclamadas "incorrecciones" del **Quijote**) y se vindica la verdadera genialidad de un escritor asombrosamente culto y conocedor íntimo y esencial de su lengua. Como es sabido, muchos críticos han insistido en ver esa genialidad en su capacidad narrativa, en la maestría de que hace gala al trazar la portentosa figura universal del tragicómico hidalgo de la Mancha. Esto no es precisamente incierto, pero allí no reside totalmente el mérito de Cervantes. No debe olvidarse que un argumento nunca hace completamente genial a un escritor; genial es el mundo (o la realidad) que lo hace posible. El estudio del profesor Rosenblat se interesa en establecer dónde podría también comprobarse el innegable talento del autor del **Quijote**: en la lengua, en el estilo particular de esa lengua que jamás será de los traductores y que nosotros cada día hemos ido perdiendo, no por la indiscutible dinámica diacrónica, sino porque consideramos que en literatura lo importante es la anécdota y no la palabra que se postula en el tiempo.

Según se expone en el primer capítulo, dedicado a la actitud de Cervantes ante la lengua, la preocupación vital de éste —en cuanto a las posibilidades literarias y expresivas del castellano de su tiempo— derivó en una sostenida actitud crítica: crítica a la tendencia de la afectación cultista y crítica a la tendencia de las "prevaricaciones" del habla vulgar. La primera incurriría en impertinencias latinas, en un hiperbólico retoricismo, en presunciones conservadoras que suponían en el uso de la "lengua antigua" un elegantísimo sello de autenticidad. La segunda no incurre sino en ingenuidad, en un exceso de alegres falsificaciones que el autor presenta con la intención de mostrar la situación generalizada para un determinado grupo de hablantes.

Don Quijote se ubica —consciente e inconscientemente— en la primera circunstancia. Cervantes colabora con él: su pluma transcribe las afirmaciones y los discursos quijotistas y no olvida referir, de algún modo, la continua ironía que personalmente sustenta y el hidalgo reproduce, o viceversa. A veces es el autor quien por su cuenta acomete la burla: recuérdense

varias descripciones de amaneceres, pomposas y recargadas. Confróntese así mismo la desfigurada **prosa retoricista** del capítulo cincuenta de la primera parte de la obra. Sancho Panza, por su parte, es el noble y profano realizador de una lengua que él no se explica por qué es tan complicada y "mentirosa". Sus latinajos conmocionan a Don Quijote; sus arcaísmos lo desconuelan; sus intentos retoricistas suscitan la indiferencia o el regaño porque, defectiblemente, Sancho parece improvisar la lengua o hacerla reflejo de las innumerables imperfecciones de su caricaturesco arquetipo. Don Quijote se dedica a corregirlo, o amonestarlo por sus abusos expresivos o por su grosera insensibilidad. A veces guarda silencio al comprender que Sancho es incorregible o al reconocer que se le hace un favor a la lengua no corrigiéndolo. Entonces Sancho se envalentona y prosigue sus desternillantes discursos o zahiere al viejo hidalgo con un pertinente refrán de honda sabiduría popular.

Afectación y prevaricación idiomáticas son los dos extremos que Cervantes contrapone para fundamentar la tesis que personalmente concibe: la de la discreción expresiva de la lengua. Esta discreción no es incompatible con la naturalidad y el buen gusto, pues tiende a subordinar la propiedad de las palabras a la honestidad creativa o a cierto decoro literario.

El segundo y el tercer capítulos se ocupan exclusivamente de precisar, demostrar y comentar filológicamente una gran cantidad de casos lingüísticos y estilísticos advertidos en el **Quijote**. En el de "La lengua literaria de Cervantes" se enfocan con sentido analítico los recursos más productivos o llamativos "y sobre todo los que caracterizan más claramente su lengua": **el tópic o lugar común** ("toma de la lengua popular los tópicos más manidos, los modos adverbiales y frases hechas, y los modifica o acumula, o juega con ellos para obtener un efecto expresivo u humorístico"); **las comparaciones** (de procedencia tradicional y ya lexicalizadas, medidas y poco originales, apreciables solamente en el uso paródico o burlesco que le asigna Cervantes); **las metáforas** (con las que se juega al destacarse su sentido etimológico o la trasmutárseles en situaciones hilarantes); **las antitesis** (recurso muy frecuente que aparece en las circunstancias más variadas, tanto en el habla culta y en la popular, como en la prosa narrativa del mismo Cervantes, —por su naturaleza dialéctica y lúdica es quizás una de las peculiaridades estilísticas más importantes); **los sinónimos voluntarios** (no alarde verbal sino "recurso de encarecimiento, de claridad o de realce expresivo", justificado a veces por su contenido rítmico o por su función reiteradora o intensificadora); **la repetición deliberada** (agudeza y gala tradicional de la lengua poética, de propósito enfático y amplificativo); **el juego con la elipsis** (insistente, contrapartida del juego repetido y ocasionalmente combinado con éste); **el juego de las palabras** (de índole discursiva u oral, consistente en la ampliación del campo semántico de una determinada palabra); **el juego con los nombres** (de

evidente carácter satírico); el juego con la forma gramatical (donde, audazmente, Cervantes "se libera de las limitaciones del lenguaje" al modificar, acomodar, jugar con el género, el número, el diminutivo, las fórmulas de tratamiento, las formas y flexiones verbales, el comparativo y el superlativo, las preposiciones y diversas terminaciones derivacionales, lo que lo lleva a crear nuevas palabras); la **paronomasia, la aliteración y la rima** (recursos de carácter fónico, producidos de manera deliberada o accidentalmente); y el **juego con los distintos niveles del habla** (quizás lo "más desconcertante" de la lengua del **Quijote** y lo "más típicamente cervantino". Inicialmente cada uno de los personajes del libro habla como debiera hablar: el vizcaíno como vizcaíno, los galeotes como galeotes, Marcela en su estilo pastoril, los canónigos en su lenguaje elevado, Aldonza como la vulgar pastora que es. Pero en el desarrollo posterior de la obra la simulación tiende a variar: las fórmulas y palabras exclusivas de un habla determinada se transfieren a otra; irrumpen expresiones injustificadas, discordantes, pintorescas, inesperadas; se verifica "una especie de extraña promiscuidad lingüística" basada indudablemente en un gran desorden onomasiológico). Un complejísimo discurso literario es lo único que puede derivar de este conjunto que secretamente no deja de ser insólito. Solamente la inteligencia lingüística y el talento creativo pueden ser capaces de llegar a algo así.

El capítulo de "Las 'incorrecciones' del Quijote" es, de antemano, controversial. Hasta ahora ha imperado una manía academicista que irreverentemente también se ha dedicado a corregir este tipo de discursos literarios. Algunas veces con ánimo "eruditista", otras veces con ánimo inquisitorial, como si otras personas ajenas al autor estuvieran autorizadas para "componer" un supuesto "entuerto" que no es de su incumbencia. Afortunadamente, la crítica contemporánea ya se olvida de "normar" y "censurar" y honestamente tiende cada día a "explicar". Y afortunadamente, en el trabajo que aquí reseñamos, el investigador que es Angel Rosenblat se cuida de no caer en aquella lamentable situación. Tradicionalmente se señalaban en el Quijote errores gramaticales, reiteraciones indebidas, cacofonías, disonancias, rimas y versos imperfectos, inconvenientes elipsis, lapsus o erratas, etc. El profesor Rosenblat revisa cada uno de esos casos y acaba por comprobar que muchos de los reparos filológicos hechos a la obra son inconscientes e injustificados. No niega que existan algunos descuidos, pero estos son la mayoría de las veces explicables y hasta soslayables. Por ello "Hay que renunciar del todo a la idea de que el **Quijote** es una obra descuidada (...) Esas pocas incorrecciones y esos pocos descuidos son manifestación normal del culto español por la espontaneidad y la exhuberancia natural. Revelan menosprecio de la nimiedad y espíritu de grandeza". A esa novela supuestamente "incorrecta" y evidentemente "atrevida" España debe su alto puesto en la literatura mundial.

Las "Conclusiones" reafirman las tesis de que la literatura y la vida no se encuentran divorciadas, que el arte y el lenguaje se poseionan recíprocamente, que la realidad y la palabra humana se encuentran compenetradas. El Quijote es una gran parábola en todos los sentidos. En este caso, una parábola dirigida contra la falsedad y la vulgaridad expresivas, y, quizás sin querer, una parábola contra los puristas embalsamadores y los académicos latigadores de la lengua natural y el arte. Parábola, en fin, de un hombre valiente enfrentado para siempre a su pueblo. Verdades que **La lengua del Quijote** ha acertado en motivar y referir.

Iraset Páez Urdaneta.

APROXIMACION A UNA APROXIMACION

Francisco Marcos Marín. **Aproximación a la gramática española**. Madrid, Editorial Cincel (Col. Didaxis), 1972. 321 pp.

Un breve prólogo de don Rafael Lapesa presenta esta **Aproximación a la gramática española** de Francisco Marcos Marín. El prólogo apenas refiere en positivo algunos aspectos que no consideramos tanto así. La condescendencia de Lapesa tiene que manifestarse en un compromiso como esta presentación, donde se evidencia cierta cautela, cierto eclecticismo intelectual y la animación magisterial de quien espera que el alumno madure y persevere en su labor, por lo demás nada sencilla. En realidad, nadie puede negar que —a primera vista— el libro impresiona favorablemente: orden presentativo, amplitud de contenidos, correlaciones a distintas teorías, ejemplificación constante. Mas es en la lectura posterior donde quizás surge alguna desanimación.

La más importante de las observaciones puede hacerse con tan sólo hojear el libro. ¿Qué entiende Marcos Marín por **gramática**? ¿La reunión de Fonología, Fonética, Morfología, Sintaxis, Lexicología, Semántica y Semiología? Definir todos esos campos (o disciplinas) bajo el nombre de **gramática** no creemos que sea lo correcto, o al menos creemos que la Lingüística prefiere asignar ese nombre a una organización particular bien delimitada y estatuida. Sólo en términos de la teoría transformacional-generativa podríamos aceptar una integración de algunos de esos campos, pero no de todos. Marcos Marín —como buen español— se ubica principalmente en el criterio gramatical tradicional, al que confronta con los señalamientos de una bibliografía reciente y autorizada, pero sin abandonarlo. Incluye cuestiones transformacionales-generativas, por ejemplo, en muy pocas ocasiones, ya que definitivamente esa no es su perspectiva... así reconozca su valor. No se justifica por lo tanto el tratamiento de temas específicamente fonológicos, fonéticos,

léxico-semánticos, semiológicos. La gramática de una Lengua enfoca de manera primordial su sistema morfológico y sintáctico. Lo fonológico, lo semántico deberían ser tomados en cuenta en relación a tal sistema, no como realidades disciplinarias, sino como contenidos incluidos, interdependientes. En vez de tratar exclusivamente la Gramática del Español, Marcos Marín hace toda una exposición aproximada de lo que podría ser una incoherente, polifacética, insistemizable Lingüística del Español.

Otras observaciones se plantean a medida de que se van leyendo detenidamente las secciones del libro. En el aparte 0.1 encontramos afirmaciones sorprendentes: "La tradición gramatical española se limita a glosar la magnífica **Gramática** de Andrés Bello...". "Estos dos libritos de A. Alonso y P. Henríquez Ureña (los dos cursos de **Gramática Castellana**) son, hasta ahora la cima de la lingüística descriptiva del español..." No hemos podido imaginarnos a la vieja Academia de la Lengua tratando de explicar o acatar a Bello. Tampoco eso de la "cima de la lingüística descriptiva del español", dos libritos (de indudable calidad) que el autor sabe dirigidos a estudiantes del primer nivel de la Educación Media argentina (en Venezuela los trabajamos a nivel de Formación Superior). En los apartes que siguen se hallarán aciertos, desaciertos y rezagos en mucho de lo que parecen consideraciones personales. Es obvio que el autor ha estudiado en mayor o menor grado los materiales que presenta. También es obvio que es capaz de fijar una acertada posición en cuanto a varios temas o nociones que considera erróneamente abordados o concebidos. Pero no deja de advertirse cierta sensación de "apuntismo escolar" que al parecer bastantes veces se ha hecho eco de informaciones incompletas, defectuosas, innecesarias. Un libro resultante de una mezcla indebida, que se acerca laberínticamente a la gramática de una lengua (todo lo contrario de una obra como **The grammatical structures of English and Spanish**, de Stockwell, Bowen y Martin), que vislumbra, toca en sus tangentes los problemas, simplifica y está dentro de una "onda", una tendencia que Marcos Marín sabe que no es la oficial en España).

La obra ilustra igualmente y de manera consecencial la feria intelectual de nuestro siglo XX, la complejidad y riqueza de la ciencia lingüística, la necesidad de revisar los criterios tradicionales, el deseo de dar una visión contemporánea de nuestra Lengua. Por ello es válido el intento del autor. Además, si la obra ofrece cierto inconveniente docente (no se puede exigir a alumnos que se inician en la especialización, así nos lo han planteado dos profesores universitarios que lo hicieron y luego se abstuvieron), es innegable que sí puede ser utilizada por profesores que ya hayan avanzado lo suficiente como para sacarle provecho al libro. Los apartes 9 a 19, por ejemplo, son de valiosísima ayuda para impartir la enseñanza de la Morfosintaxis del Español.

Afortunadamente, Francisco Marcos Marín es un hombre joven. Con el maestro Lapesa repetimos que su juventud y su verdadera inteligencia lo llevarán a superarse, a mejorar lo que hoy inicia. Nuestro optimismo quiere que así sea.

Iraset Páez Urdaneta.

■ INDICE BIBLIOGRAFICO DE LOS NUMEROS 1 A 30

Hace ya más de quince años que vio la luz el primer número de la revista del Departamento de Castellano, Literatura y Latin. Surgió motivado por la necesidad de recoger y divulgar trabajos de Investigación, temas pedagógicos, notas personales y, en fin, por el deseo de ofrecer una imagen de esta dependencia de nuestro Instituto. Los mismos propósitos siguen vigentes hoy, cuando llegamos a la publicación del número 30. Número aniversario para nosotros. Treinta números que constituyen la base de una pequeña tradición, de una labor sostenida.

En esta ocasión nos ha parecido conveniente ofrecer un **Índice bibliográfico** de todos los títulos que atesora la serie. Con ello buscamos facilitar además la ubicación de diversos materiales que profesores y alumnos interesados podrán consultar en casos determinados.

Damos a continuación el número de cada revista, su fecha de publicación, el director y el jefe de redacción (cuando lo hay) de la misma.

- Nº 1: Boletín del Dpto. de CLL, (mayo de 1956), Ramón Piña-Daza.
- Nº 2: Boletín del Dpto. de CLL, (julio de 1958), Ramón Piña-Daza.
- Nº 3: Boletín del Dpto. de CLL, (septiembre de 1958), Ramón Piña-Daza.
- Nº 4-5: Boletín del Dpto. de CLL, (nov. 1958-enero 1959), Ramón Piña-Daza.
- Nº 6: Boletín del Dpto. de CLL, (abril de 1959), Ramón Piña-Daza.
- Nº 7: Boletín del Dpto. de CLL, (julio de 1959), Ramón Piña-Daza.
- Nº 8-9: Boletín del Dpto. de CLL, (oct. 1959-enero 1960), Ramón Piña-Daza.
- Nº 10: Boletín del Dpto. de CLL, (abril-junio de 1961), Luis Quiroga T.
- Nº 11-12: Boletín del Dpto. de CLL, (julio-diciembre de 1961), Luis Quiroga T.
- Nº 13-16: Boletín del Dpto. de CLL, (enero-diciembre de 1962), Luis Quiroga T., M. Torrealba L.
- Nº 17-20: Boletín del Dpto. de CLL, (enero-diciembre de 1963), Luis Quiroga T., M. Torrealba L.
- Nº 21: Boletín del Dpto. de CLL, (febrero de 1965), Luis Quiroga T., Isabel Boscán R.
- Nº 22: Boletín del Dpto. de CLL, (marzo de 1966), Luis Quiroga T., Isabel Boscán R.
- Nº 23: Revista Letras, (mayo de 1967), Luis Quiroga T., Isabel Boscán R.
- Nº 24: Revista Letras, (enero de 1968), Luis Quiroga T., Isabel Boscán R.
- Nº 25: Revista Letras, (marzo de 1969), Luis Quiroga T., Isabel Boscán R.
- Nº 26: Revista Letras, (mayo de 1970), María Mercedes Ojeda, Pedro Díaz Seljas.
- Nº 27: Revista Letras, (mayo de 1971), María Mercedes Ojeda, Pedro Díaz Seljas.
- Nº 28: Revista Letras, (mayo de 1972), Pedro Díaz Seljas, Marco Antonio Martínez.
- Nº 29: Revista Letras, (mayo de 1973), Pedro Díaz Seljas, Marco Antonio Martínez.
- Nº 30: Revista Letras, (mayo de 1974), Pedro Díaz Seljas, Irasat Páez Urdaneta.

En cada sector la referencia bibliográfica presenta los datos siguientes: Apellido y nombre del autor, título del trabajo, número de la revista donde fue publicado, páginas.

LINGÜÍSTICA

- (1) ADAMES, José. Observaciones dialectales: "Pata de..." Nº 30, p. 107.
- (2) ARIAS B., Anibal. Hacia un nuevo modelo explicativo del mandato en el español. Nº 30, p. 95.
- (3) GALICHET, Georges. Miscelánea gramatical: Los complementos determinativos. Nº 21, p. 76-78.
- (4) LADEFOGED, Peter. Sílabas y acento. Nº 13-14, p. 41-52.
- (5) LENZ, Rodolfo. Miscelánea gramatical: Los términos "atributo" y "predicado". Nº 13-16, p. 69-70.
- (6) MARTINEZ, Marco Antonio. Rivotó y el castellano de Venezuela. Nº 22, p. 23-32.
- (7) ORIHUELA, Augusto Germán. Relativas y adjetivas. Nº 25, p. 75-77.
- (8) PAGOT, Charles. Miscelánea gramatical: Las palabras y su significación: luna. Nº 21, p. 79.
- (9) PEREZ H., Argenia. Onomasología y Semasología en K. Baldinger y B. Pottler. Nº 30, p. 111.
- (10) QUIROGA TORREALBA, Luis. Gramática, Filología y Lingüística. Nº 10, p. 8-14.
- (11) ————. La oración gramatical. Nº 21, p. 59-62.
- (12) ————. La ciencia del lenguaje. Nº 24, p. 5-24.
- (13) ————. Gramática y enseñanza de la Lengua. Nº 27, p. 49-56.
- (14) RABANALES, Ambrosio. Gramática normativa y gramática científica. Nº 24, p. 25-32.
- (15) RAMIREZ CAMPOS, Salvador. Intento de definición del sustantivo. Nº 1, p. 77-82.
- (16) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. Miscelánea gramatical: Nuevas normas de prosodia y ortografía. Nº 17-20, p. 77-80.
- (17) ROSENBLAT, Angel. Miscelánea gramatical: La pronunciación labiodental de la "v". Nº 13-16, p. 71-72.
- (18) ————. Miscelánea gramatical: Las novísimas normas ortográficas de la Academia Nº 21, p. 73-76.
- (19) ————. El criterio de corrección lingüística. Unidad o pluralidad de normas en el español de España y América. Nº 29, p. 71-97.
- (20) ROSETTI, A. Sobre la teoría de la sílaba. Nº 13-16, p. 21-34.
- (21) SERRON M., Sergio. Las siglas en el español del Uruguay. Nº 28, p. 79-103.
- (22) Varios autores. Miscelánea gramatical: La interjección. Nº 17-20, p. 81-84.
- (23) WEINRICH, Harald. El concepto de la Lengua en el siglo de oro. Nº 21, p. 67-72.

LITERATURA

- (24) BOSCAN R., Isabel. Imágenes de la naturaleza en cuatro poetas del siglo XVI: Garcilaso, Fray Luis, Herrera y De la Torre. Nº 24, p. 45-80.
- (25) BOTIFOLL C., Leonor. Juan Vicente González a través de algunos de sus editoriales. Nº 23, p. 51-88.
- (26) BURGOS, J. J. Un cuento de Julio Rosales. Nº 2, p. 81-85.
- (27) COMETTA MANZONI, Aida. Panorama del teatro precolombino. Nº 27, p. 87-91.
- (28) CREMA, Edoardo. Una oda de Píndaro. Nº 1, p. 27-35.
- (29) ————. La lírica de Petrarca. Nº 2, p. 41-52.
- (30) ————. Dante, un desconocido. Nº 4-5, p. 35-104.
- (31) ————. La lírica de Safo. Nº 6, p. 47-65.
- (32) ————. La poesía de Anacreonte. Nº 7, p. 57-69.
- (33) ————. Horacio y su lírica. Nº 8-9, p. 65-170.
- (34) ————. Píndaro, poeta dramático-lírico. Nº 25, p. 41-58.
- (35) ————. Transmutación de valores. El encuentro de Homero y de Virgilio en las "Geórgicas". Nº 26, p. 24-31.
- (36) ————. Lucrecio y Empédocles. Nº 27, p. 7-24.
- (37) ————. El Corazón de Venezuela. Nº 30, p. 41.
- (38) DIAZ SEIJAS, Pedro. La imagen de Bolívar en el estilo de Manuel Díaz Rodríguez. Nº 28, p. 21-28.
- (39) DUARTE P., Bacon. Andrés Eloy Blanco. Nº 26, p. 32-40.
- (40) GARMENDIA, Hermann. Punto de partida en la poesía de Andrés Eloy Blanco. Nº 10, p. 29-35.
- (41) GOMEZ F., Daniel. Análisis de "Sobre la misma tierra". Nº 7, p. 89-101.
- (42) MARTINEZ, Marco Antonio. Dos poetas en el cantar de Mia Cid. Nº 17-20, p. 65-74.
- (43) ————. Las palabras duendes en Cantaclaro. Nº 26, p. 41-47.
- (44) ————. ¿Quién es Marcos Vargas? Nº 28, p. 13-20.
- (45) MILIANI, Domingo. La poesía juvenil de Amado Nervo. Nº 27, p. 57-59.

- (46) ————. Diez años de narrativa venezolana (1960-1970). Primer apunte. Nº 28, p. 29-47.
- (47) MONGUIO, Luis. Las tres primeras reseñas londinenses de 1826 de la Victoria de Junín. Nº 21, p. 15-28.
- (48) ————. Una reseña parisiense de 1826 de la victoria de Junín. Nº 23, p. 89-98.
- (49) MORBY, Edwin S. Algunas observaciones a la tragedia y tragicomedia de Lope. Nº 23, p. 7-35.
- (50) ORIHUELA, Augusto Germán. Manuel Díaz Rodríguez, máximo exponente del modernismo venezolano. Nº 7, p. 27.
- (51) ————. Perennidad de la Silva Criolla. Nº 8-9, p. 55-60.
- (52) ————. Los pasos poéticos de Rubén Darío. Nº 23, p. 99-103.
- (53) ————. Lugones: un modernista romántico. Nº 24, p. 81-84.
- (54) PAEZ URDANETA, Iraset. En torno a Páls Portátil. Nº 27, p. 93-115.
- (55) ————. Sobre las Jarchas mozárabes. Nº 28, p. 104-129.
- (56) ————. Julia Kristeva: fundamentos teóricos y metodológicos de la novela. Nº 30, p. 17.
- (57) PIRERO D., Buenaventura. La canción de Roldán ¿cruzada? Nº 27, p. 81-85.
- (58) SALCEDO PIZANI, Ernestina. La literatura comparada. Nº 25, p. 79-97.
- (59) ————. Manuel Felipe Rugeles. Nº 28, p. 55-77.
- (60) ————. Dante en España. Nº 30, p. 63.
- (61) SAMBRANO URDANETA, Oscar. Juan Vicente González. Nº 27, p. 25-48.
- (62) ————. La obra en prosa de Vallejo. Nº 28, p. 48-53.
- (63) SCHULTZ DE MANTOVANI, Fryda. Imagen de Gabriela Mistral. Nº 6, p. 87-104.
- (64) SILVA, Antonio José. La cuantística de Horacio Quiroga. Nº 11-12, p. 73-88.
- (65) SUCRE, Guillermo. La estética de Vicente Huidobro. Nº 17-20, p. 21-35.
- (66) TORREALBA LOSSI, Mario. Ramón Pérez de Ayala o la pasión de lo fugaz. Nº 13-16, p. 35-39.
- (67) ————. Origen y evolución de la tragedia en Grecia. Nº 21, p. 29-58.
- (68) ————. Lazo Martí y el Mexicano Manuel José Othón. Nº 26, p. 9-23.
- (69) TORRES RIOSECO, Arturo. José Martí, el prosista. Nº 21, p. 5-13.
- (70) ————. Evolución en la obra de Manuel Rojas. Nº 22, p. 5-10.
- (71) USLAR-PIETRI, Arturo. Clasicismo y romanticismo en la obra de Andrés Bello. Nº 2, p. 25-36.
- (72) ————. Tendencia americanista de la obra de Andrés Bello. Nº 4-5, p. 19-29.
- (73) ————. El testimonio de Teresa de la Parra. Nº 10, p. 45-50.
- (74) Varios autores. Seminario sobre "Cosmópolis" (Estudio bibliográfico y reproducción de textos). Nº 26, p. 48-71.
- (75) VERA, Elena. "Doña Bárbara" de Rómulo Gallegos. Nº 3, p. 89-93.
- (76) YATES, Donald A. La novela policial en las Américas. Nº 17-20, p. 37-48.

ENSAYOS

- (77) ARROYO ALVAREZ, Eduardo. Teresa de la Parra, un alma en conflicto con el medio. Nº 10, p. 39-44.
- (78) AVEZUELA, M. Sobre la esencia de la poesía. Nº 22, p. 11-21.
- (79) CREMA, Edoardo. Cicerón. Nº 11-12, p. 41-51.
- (80) ————. Lucrecio en hombros de don Lisandro. Nº 3, p. 60-73.
- (81) DIAZ SEIJAS, Pedro. Integración de la cultura latinoamericana a la cultura universal. Nº 25, p. 59-68.
- (82) ————. El escritor y el idioma. Nº 30, p. 7.
- (83) FLITNER, Guillermo. Algo sobre el sentido de la Formación Básica en los liceos. Nº 11-12, p. 15-24.
- (84) FOMBONA-PACHANO, Jacinto. Lisandro Alvarado. Nº 3, p. 35-50.
- (85) IDUARTE, Andrés. Alfonso Reyes: El hombre y su mundo. Nº 25, p. 7-40.
- (86) ORIHUELA, Augusto Germán. Semblanza de un maestro. Azorín. Nº 11-12, p. 67-71.
- (87) ————. Tradicionismo y tradicionalismo. Nº 21, p. 63-85.
- (88) ————. Escorzo intelectual de Fermín Toro. Nº 22, p. 45-50.
- (89) OSEGUEDA, Raúl. ¿Es la juventud rebelde sin causa? Nº 7, p. 13-21.
- (90) PICON-SALAS, Mariano. El doctor Lisandro Alvarado. Nº 3, p. 55-63.
- (91) PIÑA DAZA, Ramón. El doctor José Gil Fortoul (1881-1943). Nº 11-12, p. 53-66.
- (92) PRIETO FIGUEROA, Luis Beltrán. Educación y profesión. Nº 6, p. 15-42.
- (93) ————. Sarmiento, maestro americano. Nº 11-12, p. 25-40.

- [94] ROUFOGALIS, Panayotis. El lenguaje verbal: un muerto sin sepultura. Nº 28, p. 7-12.
 [95] SAMBRANO URDANETA, Oscar. Temas alvaradinos. Nº 3, p. 79-84.
 [96] SIBIRSKY, Saúl. El acercamiento al fenómeno cultural. Nº 26, p. 72-84.
 [97] SISO MARTINEZ, J. M. Interpretación de la Guerra Federal. Nº 7, p. 77-83.
 [98] SUNIAGA, Miguel. La cultura del maestro determina el progreso de la Escuela. Nº 13-16, p. 9-13.
 [99] TOSTA, Virgilio. Ideas pedagógicas de Andrés Bello. Nº 6, p. 71-81.
 [100] URRIOLO, José Santos. Los héroes y los poetas. Nº 25, p. 107-109.
 [101] VANNINI DE GERULEWICZ, Marisa. Influencia francesa en el pensamiento político venezolano. Nº 17-20, p. 49-58.

CREACION

- [102] ARVELO LARRIVA, Alfredo. A. Lisandro Alvarado. [Poesía]. Nº 3, p. 29-30.
 [103] BLANCO, Andrés Eloy. La trompada de La Quebradita. [Crónica]. Nº 10, p. 23-28.
 [104] BLANCO, Eduardo. Andrés Bello. Nº 22, p. 41-43.
 [105] MARTINEZ, Marco Antonio. Un sueño. A la memoria de Hermann Hesse. Nº 13-16, p. 53-56.
 [106] ————. Los Cantos de la Noche. A Pablo Neruda. Nº 30, p. 77.
 [107] VALERO HOSTOS, Luis. La creciente. Nº 17-20, p. 75-76.

HOMENAJE

- [108] ALVAR, Manuel. Angel Rosenblat. Nº 29, p. 67-70.
 [109] DE LEON DE PADRON, Olga. Un pequeño recuerdo para un hombre grande (J. A. Román Velezillos). Nº 3, p. 97-100.
 [110] DIAZ SANCHEZ, Ramón, Fernando Paz Castillo y otros. Coloquio sobre la personalidad y obra de don Andrés Bello. Nº 22, p. 33-40.
 [111] DIAZ SEIJAS, Pedro. Un hombre y una obra [Angel Rosenblat]. Nº 29, p. 13-16.
 [112] GOMEZ DE I., Aura. Recuerdo emocionado de don Angel [A. Rosenblat]. Nº 29, p. 21-23.
 [113] ROSENBLAT, Angel. Curriculum vitae. Nº 29, p. 9-12.
 [114] SAMBRANO URDANETA, Oscar. Edoardo Crema, educador. Nº 24, p. 85-92.
 [115] YEPEZ, Luis Rafael. Don Ramón Menéndez Pidal o la briosa ancianidad. Nº 25, p. 113-116.

DIDACTICA

- [116] COSERIU, Eugenio. La interpretación del texto literario en la enseñanza de la Literatura. Nº 23, p. 37-50.
 [117] ————. La enseñanza de la gramática en la Educación Media. Nº 24, p. 33-36.
 [118] DE LEON DE PADRON, Olga. La entrevista, un valioso recurso didáctico. Nº 2, p. 67-75.
 [119] FALCON DE OVALLES, Josefina. La literatura a través del Estudio Dirigido. Nº 13-16, p. 57-67.
 [120] FLORES H., Germán. Notas sobre una didáctica del Latín. Nº 25, p. 99-106.
 [121] ORIHUELA, Augusto Germán. La enseñanza de la Literatura. Nº 17-20, p. 59-64.
 [122] PRIETO FIGUEROA, Luis Beltrán. Normas generales para el estudio. Nº 8-9, p. 29-49.
 [123] QUIROGA TORREALBA, Luis. El idioma y la oración. Nº 1, p. 41-71.
 [124] ————. La enseñanza de la lengua materna. Nº 13-16, p. 15-20.
 [125] ————. La enseñanza del Latín y del Griego. Nº 13-16, p. 72-73.
 [126] ————. La clase de Latín. Nº 17-20, p. 13-19.
 [127] RITTER, Federica de. Apuntes sobre el método de enseñar Latín. Nº 10, p. 15-20.
 [128] SAMBRANO URDANETA, Oscar. Teoría escolar del cuento. Nº 1, p. 13-31.
 [129] URRIOLO, José Santos. Tres momentos de la gramática en nuestra Escuela Media. Nº 24, p. 37-44.

RESENAS

- [130] DE LEON DE PADRON, Olga. Cuatricentenario de Lope de Vega. Nº 13-16, p. 84-87.
 [131] DIAZ SEIJAS, Pedro. El Centenario de Lazo Martí. Nº 25, p. 119-120.
 [132] ————. Ramón Díaz Sánchez. Nº 25, p. 117-118.

- [133] ————. Bicentenario de Simón Rodríguez. Nº 27, p. 120-121.
 [134] ————. Centenario de Manuel Díaz Rodríguez. Nº 27, p. 117-118.
 [135] MARTINEZ, Marco Antonio. Andrés Bello. Nº 4-5, p. 13-14.
 [136] PEREZ FERRAZ, Eloísa. II Congreso Internacional para la enseñanza del Español. Nº 27, p. 129-133.
 [137] QUIROGA TORREALBA, Luis. La especialidad de Castellano, Literatura y Latín en el Instituto Pedagógico. Nº 11-12, p. 11-13.
 [138] ————. Entre buenas y malas palabras (Angel Rosenblat). Nº 29, p. 17-19.
 [139] SAMBRANO URDANETA, Oscar. Simón Rodríguez. 1771-1854. Nº 25, p. 69-73.
 [140] VANNINI, Marisa. Centenario del nacimiento de Gabriele D'Annunzio. Nº 17-20, p. 91-94.

BIBLIOGRAFIAS Y RESENAS BIBLIOGRAFICAS

- [141] ARIAS B., Aníbal. La Divina Comedia (Introducción, coordinación, apéndice y notas de Edoardo Crema). Nº 29, p. 103-105.
 [142] CHACON, Luis Gustavo. Guía para el estudio de nuestro idioma. (Luis Quiroga Torrealba). Nº 11-12, p. 97-98.
 [143] DE LEON DE PADRON, Olga. Castellano y Literatura (Alfredo Goidsack Gullfazu, adaptación de Pedro Grases). Nº 17-20, p. 89-91.
 [144] GOMEZ, Aura. Apreciación Literaria. (Oscar Sambrano Urdaneta). Nº 10, p. 68-69.
 [145] GONZALEZ, J. M. La ciencia de la Educación. (Manual Montaner). Nº 10, p. 56-57.
 [146] ————. Temas literarios hispanoamericanos. (Marlo Torrealba Lossi). Nº 10, p. 65-66.
 [147] MARTINEZ, Marco Antonio. La adolescencia como evasión y retorno. (Juan José Arávalo). Nº 10, p. 60-64.
 [148] ————. El hombre corriente y la verdad. (J. R. Guillent Pérez). Nº 29, p. 105-107.
 [149] PAEZ URDANETA, Iraset. La Lengua del Quijote. (Angel Rosenblat). Nº 30, p. 131.
 [150] ————. Aproximación a la gramática española (Francisco Marcos Marín). Nº 30, p. 135.
 [151] SEGAL, Alicia. Diatriba, parodia y rescate del lenguaje. (La hora más oscura, da José Santos Urdaneta). Nº 25, p. 121-124.
 [152] TEDESCO, Italo. Deslindes y El ensayo y la novela en Venezuela. (Pedro Díaz Seljas). Nº 29, p. 108-110.
 [153] TEJERA, María Josefina. Bibliografía de Angel Rosenblat. Nº 29, p. 25-66.
 [154] TORREALBA LOSSI, Mario. Los momentos estelares. (J. M. Siso Martínez). Nº 10, p. 58-59.
 [155] ————. Yoknapatawpha, propiedad de William Faulkner. (Esperanza Aguilar). Nº 29, p. 104-106.
 [156] TOVAR, Aura. Desde el Avila. (Marlo Torrealba Lossi). Nº 29, p. 107-108.
 [157] VILA, Pablo. Aporte para una bibliografía codazziana. Nº 6, p. 109-121.

La redacción agradece al Br. Luis Flores Giraldo la colaboración que prestara para la realización de este índice.

NOTICIAS DEPARTAMENTALES:

NUEVAS AUTORIDADES DEL PEDAGOGICO

Después de un breve paso por la Dirección de este Instituto del estimable Profesor Hernán Albornoz, saludamos al nuevo cuerpo directivo integrado así:

Director: Profesor Luis Ramos Escobar.

Sub-director Académico: Profesor Guillermo Cedeño.

Sub-director Administrativo: Profesor Luis Luzón Hernández.

Entre ellos solamente el Profesor Ramos Escobar se integra, en calidad de Director, a esta Plana Rectora, ya que los Sub-directores Académico y Administrativo, venían desempeñándose en sus respectivos cargos.

Saludamos al Nuevo Director, ya vinculado al Instituto como Jefe del Departamento de Idiomas, y deseamos a toda la Directiva una acertada gestión, que se traduzca en superación y progreso de esta Casa de Estudios, a las que nos unen, como a todos los Profesores que en ella laboramos, lazos profesionales y muy estrechos vínculos afectivos.

HOMENAJES A DON ANGEL ROSENBLAT EN SUS SETENTA AÑOS

Con motivo de haber llegado a sus setenta años de edad don Angel Rosenblat, la revista LETRAS dedicó su N° 29 a rendir un homenaje de reconocimiento a su vasta labor en el campo de la Filología, a su preocupación por nuestro Castellano y a los lazos de cariñosa aproximación a nuestro Instituto, del que fue distinguido profesor a través de varios años.

Artículos aparecidos en el N° 29 están firmados por quienes fueron sus discípulos y que bajo su palabra ductora comenzaron a sentir inquietudes por los problemas de la lengua, tal el "re cuerdo emocionado" que le dedica la Profesora Aura Gómez de

Ivashesky. Y los que no lo fueron de su palabra directa en el Pedagógico o en la Universidad Central, hemos recibido su enseñanza a través de sus publicaciones, siempre plenas de seriedad científica y de jugosa doctrina.

Además se encuentra en prensa un volumen **Homenaje a Rosenblat**, acordado por el Consejo Académico del Instituto, en el cual colaboran eminentes filólogos y lingüistas del mundo, como:

Bernard Pottier
Dámaso Alonso
T. Navarro Tomás
Kurt Baldinger
Rafael Lapesa
Ana María Barrenechea
Rodolfo Oroz

Manuel Alvar
Marcel Bataillon
José Luis Rivarola
Ambrosio Rabanales
Jean Catrisse
Raimundo Lida
Elías L. Rivers, y otros

Este volumen aparecerá próximamente y será otra manifestación de aprecio y reconocimiento del Instituto Pedagógico para la obra del eminente filólogo don Angel Rosenblat.

El volumen **Homenaje a Rosenblat** ha sido coordinado por el Profesor Luis Quiroga Torrealba, a quien agradecemos la información que se transmite con esta Nota.

NUEVOS MIEMBROS DEL PERSONAL DOCENTE

Se han incorporado al Departamento de Castellano, Literatura y Latín, como Profesores Residentes: los profesores Betsabé Lira de Quiroga, Alicia Salazar y José Adames Flores. Al saludar a los nuevos colegas les deseamos una eficaz trayectoria y contamos con su decidida cooperación para el progreso del Departamento. Sean ellos bienvenidos entre el grupo de Residentes de Castellano, Literatura y Latín.

BIENVENIDA A LA PROFESORA VALLI

Como un aporte debido a la gentileza de la Embajada de Italia, ha ingresado al Departamento, la Prof. Rosa María Valli, con amplia labor docente en universidades de Italia y de Lima y Santiago de Chile. Sus actividades se encaminarán en este Departamento a dictar cursos de Italiano y Latín. "Letras" saluda a la Dra. Valli y se congratula por su inclusión en nuestro personal docente.

CURSOS DE POST-GRADO

El primer curso de Post-grado del Departamento de Castellano, Literatura y Latín se inició el 11 de marzo de 1971, sin

haber sido aprobado aún el Plan Curricular; la aprobación de dicho Plan se realizó en diciembre de 1972. En el Proyecto del Plan colaboraron los profesores: Luis Quiroga T., María Teresa Rojas, Ernestina Salcedo y Domingo Miliani. Las exigencias para obtener la Maestría, según este Plan primitivo comprendían: aprobación de 24 créditos y presentación de una Tesis de Grado.

Actualmente cursan:

En la Especialidad de Lingüística: 15 profesores.

En la Especialización de Literatura Hispanoamericana: 14.

El curso finalizará en julio de 1974, quedando sólo pendiente la presentación de la Tesis de Grado.

El segundo curso, iniciado en el presente semestre, cuenta con 69 inscritos en las dos Areas. De ellos, 45 son egresados del Instituto Pedagógico; y los restantes, Licenciados procedentes de la Universidad Católica "Andrés Bello" y de la Universidad Central de Venezuela. Se rigen por un nuevo Reglamento aprobado por el Consejo Académico de este Instituto. Las exigencias han sido elevadas a 30 créditos aprobados, más la Tesis de Grado.

En la actualidad se dictan 4 asignaturas:

- 1) Lingüística General, por el Prof. Luis Quiroga T.
- 2) Antropología General (estructural). Prof. Efraín Hurtado. Profesor invitado, que lo es también de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la U.C.V.
- 3) Semántica Estructural. Prof. José Luis Rivarola. Adjunto del Prof. Kurt Baldinger de la Universidad de Heidelberg (Alemania).

Estas tres asignaturas son comunes para los dos Cursos de Post-grado. (Primero y Segundo).

Para la Especialización en Literatura se dicta:

Teoría de la Narrativa Contemporánea. Prof. Domingo Miliani.

El Dr. Miliani, del Personal Docente de este Departamento, actúa como Coordinador de los Cursos de Post-grado.

CONDECORACIONES

La Orden Pi Suñer, concedida por el Instituto Pedagógico de Caracas por trabajos de importancia en el aspecto científico o literario, fue impuesta en su Primera Clase al Profesor Angel Rosenblat, por su larga y meritoria labor en el campo de la Filología, y como parte de los agasajos que el Instituto le ha dedicado homenajéandolo en los setenta años de su edad.

La Orden 27 de Junio, en su Primera Clase (Medalla de Oro) con la que el Estado Venezolano premia 30 o más años de meritorios servicios a la docencia, le fue conferida a la Profesora Eloísa Pérez Ferraz, del Personal Residente de este Departamento.

Las condecoraciones Alberto Smith, que el Pedagógico de Caracas concede, a quienes por 10 ó 20 años le han dedicado sus servicios, fue otorgada a los distinguidos colegas que, a continuación se mencionan:

Medalla de Oro (20 ó más años en el Instituto):

Profesora Olga de León de Padrón.

Medalla de Plata (10 ó más años de servicios):

Profesores:

José Capobianco
Pedro Díaz Seijas
Marco Antonio Martínez
María Mercedes Ojeda
María Teresa Rojas
Oscar Sambrano Urdaneta
Luis Valero Hostos; y en: Personal Administrativo
Señora Yolanda de Becerra
"Letras" felicita a los condecorados.

POESIA

En Ediciones del Departamento de Cultura y Publicaciones apareció el libro "Poesía 1958-1965", de Ramón Palomares, con Prólogo del Prof. Iraset Páez Urdaneta.

Palomares es egresado del Instituto Pedagógico de Caracas, en la Especialidad de Castellano, Literatura y Latín. Ha actuado como profesor de educación secundaria y ahora presta sus servicios en la Universidad de Los Andes. Ha publicado también **El Vientecito suave del amanecer con los primeros aromas**, cuadernos de poesía y poemas sueltos en Papeles Literarios y Revistas.

El volumen que nos ocupa reúne los poemas de las obras "El Reino", "Paisano" y "Honras Fúnebres".

En nítida impresión tipográfica se aprecian los versos del poeta, añorantes de la infancia pasada, apegado a los mitos y agarrado a la tierra nativa o exaltantes del héroe, de la gloria o de la nada.

Otras publicaciones del Pedagógico a través del Departamento de ellas encargado, se nos anuncian:

- a) Dos ensayos sobre el mestizaje en la novela. por el Prof. Manuel Bermúdez.
- b) Lo geográfico. Profesor Ramón Tovar.
- c) La Poética de Luzán. Prof. Ramón Piña Daza.
- d) Las formas sensibles de lo anímico. Prof. Edoardo Crema.

Como vemos, la actividad del Departamento ha sido constante y productiva por lo que felicitamos al Profesor Mario Torre-alba Lossi y a sus colaboradores.

REVISTA DEL PEDAGOGICO

Circula el Nº 6 de la Revista del Instituto Pedagógico, con interesante material dividido en las siguientes Secciones:

Problemática Educativa
Lingüística
Actualidad Geográfica
Investigación
Letras
Testimonios
Libros y Autores

Recordamos a profesores y alumnos de nuestro Departamento la atenta lectura de este número de la Revista del Pedagógico, donde encontrarán interesantes trabajos sobre Gramática Generativa, Dialectología, Traducción de la Divina Comedia del Prof. E. Crema, y otros igualmente útiles, por lo que creemos que esta Revista debe ir a manos de todo el conglomerado ipeicista.

DOS PUBLICACIONES UTILES E INTERESANTES

1. Ordenado por la Dirección del Instituto y con la colaboración de la Secretaría General, la Oficina de Estudios de Post-Grado y el Departamento de Cultura y Publicaciones, ha llegado a nuestras manos la Compilación de Leyes, Reglamentos y Disposiciones Normativas del Instituto Pedagógico de Caracas.

Este folleto contiene desde el Decreto de creación hasta el actual Reglamento del Personal Docente y de Investigación del Instituto Pedagógico de Caracas.

Resulta verdaderamente útil esta Compilación pues, hasta ahora, contábamos sólo con el material disperso y se hacía más difícil y laborioso tener a mano, algún Reglamento cuando necesitábamos acudir a él.

2. El otro volumen al que hacíamos referencia es una Nómina General de Egresados (1936-1973). Por ella nos informa-

mos que ascienden a 5.572 profesionales los egresados en el período académico anterior a la Reforma.

Aparecen los egresados por Departamentos y en orden alfabético, con indicación del año de graduación.

Se informa en una primera página **A los lectores**, que tanto la idea del volumen como gran parte de su realización fueron iniciativa del que fuera Secretario General del Instituto, Sr. Domingo Mora García, hoy desaparecido y para quien "Letras" tiene un merecido recuerdo.

MUESTRARIO GEOMORFOLOGICO DE VENEZUELA

El esfuerzo combinado de los Departamentos de Geografía e Historia y de Cultura y Publicaciones ha hecho posible que salga a luz el **Mostrario Geomorfológico de Venezuela**, cuyos autores son J. Tricart (de la Sorbona) y Duilia Govea de Carpio (de la Sección Ciencias de la Tierra) del Instituto Pedagógico.

Es el primer libro de esta naturaleza publicado en Venezuela y el segundo en América Latina (el primero fue editado en Argentina).

BOLETIN DEL DEPARTAMENTO

En su mes 1, N° 1, hemos recibido el Boletín del Departamento de Castellano, Literatura y Latín.

Con agilidad periodística mezcla noticias, comentarios, opiniones, informaciones, notas culturales, ligeras reseñas de libros, crónica deportiva, cortos artículos de fondo, etc.

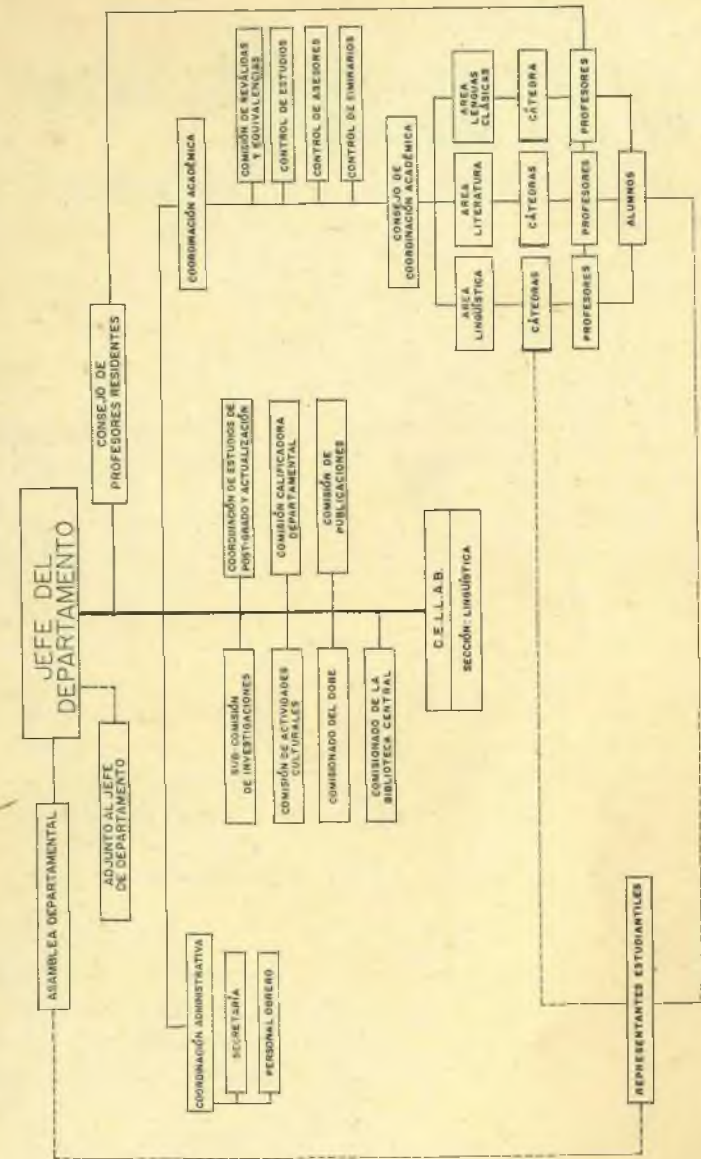
Creemos el Boletín viene a llenar una necesidad de comunicación entre los miembros del Departamento que, de otra manera, resultaría difícil por la incomodidad de nuestro local y por las especiales condiciones de nuestro trabajo, en el que hay que atender, dentro del horario de cada profesor, a múltiples y disímiles ocupaciones.

Esperamos que este Boletín aparezca cada vez más interesante y logre una larga y periódica circulación.

E. P. F.

ORGANIGRAMA DEL DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN (1974)

INSTITUTO PEDAGOGICO



**DEPARTAMENTO DE CASTELLANO,
LITERATURA Y LATIN**
(Primer semestre del año académico de 1974).

PROFESORES

Jefe del Departamento: Pedro Díaz Seijas

Adjunto al Jefe Dpto: Ligia Naranjo de Lozada

José Adames Flores
Luis Alvarez León
Anibal Arias Barredo
Aura Barradas de Tovar
Leonor Botifoll
José Capobianco
Edgar Colmenares del Valle
Digna D'Jesús Rivas
Josefina Falcón de Ovalles
Judith Figuera de Womutt
Germán Flores
Aura Gómez de Ivashevsky
Alba Hernández
Oscar Hernández F.
Betsabé Lira de Quiroga
Isabel Martín de Puerta
Marco Antonio Martínez
Armando Martínez Peñuela
Domingo Miliani
María Mercedes Ojeda
Iraset Páez Urdaneta
Eloísa Pérez Ferraz
Argenis Pérez Huggins
Nelly Pinto de Escalona

Luis Quiroga Torrealba
Rafael Angel Rivas
María Teresa Rojas
Alicia Salazar
Ernestina Salcedo Pizani
Oscar Sambrano Urdaneta
Iraida Sánchez de Ramírez
Italo Tedesco
Luis Valero Hostos
Minelia Villalba de Ledezma
Estela Villasmil Arévalo
Luisa Teresa Zambrano G.

Rosa María Valli
(Profesor invitado, Embajada de Italia)

José Luis Rivarola
(Profesor invitado, Universidad de Heidelberg)

Efraín Hurtado
(Profesor invitado, Universidad Central de Venezuela)

PREPARADORES

Luis Barrera
Luis Flores Giraldo
Gladys Gil
Laura Kossuth
Violeta de Pérez
Luisa Rodríguez
Yunis Saada
Livia Zambrano

DELEGADOS ESTUDIANTILES

Salvador Tenreiro
Milagros Hernández
Pedro Luis La Cruz
Luis Barrera
Adela Hurtado
Luis Agudo
Julieta de Blanco
Teresa Rivas
Gladys Castillo

PERSONAL DE SECRETARIA

Yolanda I. de Becerra
María Dudley
Ivette M. de Planas

PERSONAL OBRERO

Sra. María Vegas de Herrera
Sr. Germán Arias
Sr. Arcángel Vallenilla
Sr. Emeterio Bastidas.