



INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN.  
ORGANO DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICAS  
Y LITERARIAS "ANDRES BELLO".



LETRAS

34-35

LETRAS

34-35

# LETRAS



*Para observaciones*



**INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS  
CONSEJO ACADEMICO**

Director: **Felipe Bezara Facure**

Subdirector Académico: **Graciela de Moore**

Subdirector Administrativo (encargado): **Samuel Flores**

Jefe del Departamento de Arte: **Vicente Smart**

Jefe del Departamento de Biología y Química: **Mireya de Olivares**

Jefe del Departamento de Castellano,  
Literatura y Latin (encargado): **Ligia Naranjo de Losada**

Jefe del Departamento de Cultura y  
y Publicaciones: **Ernesto Ortiz Sepúlveda**

Jefe del Departamento de Educación Física: **Boris Planchart**

Jefe del Departamento de Geografía  
e Historia: **César Rodríguez Palencia**

Jefe del Departamento de Idiomas  
Modernos (encargado): **Silvia de Zanín**

Jefe del Departamento de Orientación y  
Bienestar Estudiantil: **José María Guilarte**

Jefe del Departamento de Matemáticas  
y Física: **Pedro José Colina**

Jefe del Departamento de Prácticas Docentes: **Alfredo Urbina**

Jefe del Departamento de Pedagogía: **Gladys Naranjo**

Jefe del Departamento de Tecnología  
Audiovisual: **Mercedes Villalobos**

**DELEGADOS:**

Delegados profesoriales: **Pedro Vicente Sosa H.  
Enrique Vásquez Fermín  
Isabel de Dellano**

Delegado de los egresados: **Juan Medina Lugo**

Delegado por el Ministerio de Educación: **Silvia de Zanín**

Delegados Estudiantiles: **Jesús Alvarez  
Emilio Brito  
Maltino Frederick**

**LETRAS**

Director: **Luis Quiroga Torrealba**

Consejo de Redacción **Buenaventura Piñero Díaz  
Minelia de Ledezma  
Luis Valero Hostos**

Secretario **Luis Rafael Yépez**

Director Artístico **Luis Domínguez Salazar**

Octubre - Noviembre - Diciembre 1976

Enero - Febrero - Marzo 1977

**SUMARIO**

Palabras de clausura en el II Simposio de Docentes e Investigadores de la  
Literatura Venezolana ..... **5**  
*Pedro Díaz Seijas*

**LINGÜÍSTICA**

Gramática Generativa y explicación en Lingüística. .... **13**  
*Jorge Nelson Rojas.*

Las Areas Dialectales de Venezuela ..... **18**  
*Luis Barrera Linares.*

Observaciones sobre los Posesivos ..... **32**  
*Edito Campos.*

**LITERATURA**

Notas sobre Enrique Bernardo Núñez: Teórico y Renovador de la Novelística  
Venezolana (Parte II. Praxis). .... **43**  
*Aura de Tovar.*

El Epíteto en "Desolación" de Gabriela Mistral. .... **73**  
*Rodolfo Oroz.*

Una posibilidad de aplicación Semiótica en la Caricatura de Claudio Cedeño **119**  
*Cruz de Contreras.*

Literatura y Sub-literatura en Venezuela a partir de la década del 60 ..... **145**  
*Buenaventura Piñero D.  
y  
Argenis Pérez Huggins.*

Ponencia de la Cátedra de Literaturas Iberoamericanas, en el II Simposio  
de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Cátedra de  
Literaturas Iberoamericanas (asignatura: Literatura venezolana) ..... **159**

Contribución a la Bibliografía de Aquiles Nazoa ..... **165**  
*Rafael Angel Rivas.*

Comentario Métrico-Estilístico del Soneto a Córdoba de Góngora. .... **176**  
*Antonio Quilis.*

Colaboradores de este Número ..... **188**

Notas Bibliográficas ..... **191**

Noticias Departamentales ..... **207**



**CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜISTICAS  
Y LITERARIAS "ANDRÉS BELLO"**

Consejo Directivo: **Ligia Naranjo de Losada**  
**Luis Quiroga Torrealba**  
**Buenaventura Piñero Díaz**  
**Luis Valero Hostos**  
**Judith de Womutt**

Coordinador General: **Luis Quiroga Torrealba**  
Lingüística y Dialectología  
**Minelia de Ledezma**

Coordinadores de Sección: **Buenaventura Piñero Díaz**  
Estudios Literarios  
Documentación, Bibliografía  
y Publicaciones  
**Luis Valero Hostos**

Representante de las Cátedras  
del Departamento: **Judith de Womutt**

Suplente: **Edgar Colmenares del Valle**

Personal de Secretaría: **Elvira García Medina**

**LETRAS**

- Las colaboraciones para la revista LETRAS son expresamente solicitadas.
- Suscripción a la revista LETRAS Bs. 25 ó \$ 6.
- Algunas fotos que ilustran artículos de esta revista han sido tomados de las siguientes publicaciones: "Universitas". Revista de Orientación Cultural N° 3, octubre-noviembre 1977. Universidad de Carabobo; "Imagen" N° 99-100. Caracas; "La Saporapanda", año I, N° 15, julio 1968. Caracas.
- Dirección: Revista LETRAS. Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Av. José Antonio Páez. El Paraíso. Caracas 102, Venezuela.

**INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGÓGICO DE CARACAS**  
Departamento de Castellano, Literatura y Latín  
**CARACAS - VENEZUELA, 1978.**

**PALABRAS EN EL  
II SIMPOSIO DE DOCENTES  
E INVESTIGADORES  
DE LA LITERATURA VENEZOLANA**

por PEDRO DIAZ SEIJAS

Hemos cumplido una jornada más. Los docentes e investigadores de la literatura nacional, podemos sentirnos satisfechos al realizar este segundo encuentro de trabajo, al calor de la tierra zuliana, al amparo de su ilustre universidad, estimulados por el dinamismo de sus eficientes dirigentes en el campo de los estudios humanísticos.

La primera jornada, la que realizamos el año pasado en Caracas en la Casa de Bello, puede decirse ya que ha dado frutos óptimos. Si no pensemos en el encuentro que cerramos ahora. En aquella oportunidad rompíamos lanzas por conceptos que ya nadie discute. Estamos demostrando que el estudio y la investigación en el área de la literatura venezolana, tienen tanta importancia, como la que se le ha dado en los programas educativos a las materias llamadas de la nacionalidad. En la declaración final de nuestro primer Simposio afirmamos que junto con la Historia Patria, la literatura venezolana debía compartir la preferencia para la formación de una conciencia nacionalista sana, afianzada más

que la historia misma, en sus profundas raíces espirituales, en uno como ancestral sentimiento, complejo, múltiple e indefinible.

Es cierto que hasta ahora la literatura, y especialmente la nacional, la hemos considerado como algo suntuoso, de lujo espiritual; a la que sólo estarían dispuestos a dedicarle atención algunos soñadores, conquistados por el mágico fulgor de la palabra. Decir literatura en un país ocupado por gigantescas máquinas, dispuestas a cambiar el paisaje del subdesarrollo entre nosotros, en un país en el que parece que el pensamiento, la reflexión libre del hombre, pudieran parecer aplastados por ese como apocalíptico dragón de la tecnología, es como dejar escapar un eco en el desierto. Los llamados hombres de acción, movidos por sus ambiciones y por su intuición, han logrado en el mundo de nuestros días enderezar la dinámica humana hacia metas consideradas por ellos pragmáticas, y se han olvidado de que la cultura y la civilización de los pueblos, no residen en el poder bruto del hombre empleado contra los propios dones de la naturaleza, en las hazañas de Prometeo o en la facultad de modernos cíclopes para abismar al mundo, sino más bien en un sublime e insondable universo que se llama alma, de donde nace, más que la conciencia, el sentimiento, el afecto, el amor, la razón clara de la existencia humana. Frente a lo que pudo hacer el poderío de Prometeo, se levanta en la historia la elocuente eternidad de Homero mediante la palabra escrita. Frente a los gigantescos monumentos de la desarrollada Roma guerrera, sólo tienen mensaje para nosotros hoy, el recado de Séneca, de Cicerón, de Cátulo, de Ovidio, de Quintiliano, de Salustio, de Tácito. Grecia y Roma y la misma España han demostrado al mundo, que del hombre sólo se proyecta hacia la eternidad, su alma, su pensamiento, su inteligencia por medio de la palabra escrita. Esto es por medio de la literatura.

Por eso decía el gran Alfonso Reyes: "La literatura, en efecto, no es una actividad de adorno, sino la expresión más completa del hombre. Todas las demás expresiones se refieren al hombre en cuanto es especialista de alguna actividad singular. Sólo la literatura expresa al hombre en cuanto es hombre, sin distinción ni calificación alguna. No hay mejor espejo del hombre. No hay vía más directa para que los pueblos se entiendan y se conozcan entre sí, que esta concepción del mundo manifestada en las letras".

No es adorno la literatura. Es algo esencial en el desarrollo y la existencia, no sólo del hombre, como ente aislado, sino de los pueblos mismos en su proceso de perennidad.

Por eso, estos encuentros que reúnen a especialistas venidos de diferentes regiones del país para examinar con atención los aspectos más

resaltantes de la literatura nacional, están llamados a modificar la peregrina tesis, de que la literatura como actividad del hombre venezolano de nuestros días, debe seguir siendo una especie de entretenimiento, de carácter artificial, debido al ingenio que unos cuantos pueden dilapidar para el beneplácito de quienes no creen en el supremo destino espiritual del hombre.

Quienes hemos insistido durante unos cuantos años en la conformación de una conciencia y por qué no de un sentimiento colectivo hacia la valoración de nuestra literatura, nos sentiríamos plenamente satisfechos, si en estas jornadas, como ya se avizora, se cimentaran las bases de una estimativa valedera, con el más serio carácter científico, para el examen y la conservación de nuestro más alto patrimonio espiritual venezolano.

Estamos seguros, y lo hemos repetido muchas veces, que en los centros de estudios universitarios, está la solución para superar nuestro atraso en cuanto a la concepción y análisis de la obra literaria en sí. No es posible que a estas alturas, cuando nos asomamos a una etapa de desarrollo considerable en el orden material, sigamos creyendo que el talento puede dilapidarse, que nuestros mejores escritores pueden seguir haciendo el papel de titiriteros, ante los poderosos tecnólogos de esta civilización atómica, sin que una orientación consciente y realista, fije la verdadera meta de los estudios literarios modernos.

Hay quienes se burlan de lo *scholar*. Son los que quieren pescar en río revuelto, como se dice en el lenguaje popular. Hasta ahora en Venezuela la historia de nuestros estudios literarios es dramática. Nuestros más sabios escritores, quienes haciendo un esfuerzo extraordinario lograron sobrepasar la barrera de la ignorancia, generalmente han sido aislados, condenados al olvido por quienes armados de la más insólita estupidez, han querido reclamar para ellos la atención pasajera de una opinión mediatizada por el efecto de la propaganda interesada. Allí está Pérez Bonalde. Sus compañeros de generación no lograron entenderlo. Antes, recuérdese a José Luis Ramos, humanista de la talla de Bello, muerto en la anonimidad de un hospital de alienados. ¿Y qué puede decirse de Cecilio Acosta? El más brillante pensador venezolano del siglo XIX, vivió, valga la paradoja, sepultado en el cementerio de los vivos. Su mensaje quedó disperso en sus largas misivas que lograron para su tiempo llegar a distintos rumbos de América. En manos de Cuervo, de Caro, de Samper, de Escardó, de Tamayo y Baus y de tantos otros notables corresponsales del exterior, el maestro pudo poner a andar su sabiduría extraordinaria. ¿Y qué fue del talento portentoso de Juan Vicente González? Un día para poder seguir subsistiendo, tuvo que vender su biblio-

teca al Mariscal Falcón. Otros tuvieron que marcharse del país para no pagar la pena que le imponía el delito de ser escritores. Baralt, García de Quevedo, Ros de Olano y el mismo Bello, de quien dijo Juan Vicente González que de no ser por la acogida que le brindó sin restricciones Chile, hubiera tenido que venir a mendigar por las calles de su ciudad nativa. Y todo el drama ha procedido de la concepción del papel de la literatura en la vida de los pueblos. Tenida como pasatiempo por algunos y aceptada tal función por quienes tienen la propiedad de crearla, la literatura ha perdido en unas partes, más que en otras, su verdadera fisonomía, su esencial significación en el desarrollo de la existencia humana. La culpa no ha sido solamente de quienes se regodean en su ignorancia con la para ellos artificial contribución de la literatura, sino también de quienes han claudicado como creadores en la conquista del sitio que a tan elevada actividad humana corresponde en el ámbito colectivo.

Por eso es necesario insistir a lo largo de los simposios por realizar, que estamos dispuestos a enfrentarnos a viejos prejuicios, hasta ahora fatales para el desarrollo de una literatura nacional liberada de parroquianas componendas. Deberá ser norte de nuestras deliberaciones y acuerdos, librar nuestros estudios literarios del subdesarrollo en el que hasta ahora han permanecido. No podemos seguir aplicando los viejos criterios con los que se miraba la actividad literaria del siglo pasado. Todo nuestro dramático atraso en esta materia, proviene de tal circunstancia.

Entendemos, claro está, que estos encuentros no son la panacea definitiva para la enmienda total. Pero sí es cierto que a través de ellos se ha iniciado una interesante comunicación que pueda tener por resultado, el logro de una meta lo más aproximada a una realización favorable.

Sabemos que en nuestros encuentros no hemos venido a tratar solamente sobre la literatura pura, sino que con igual interés nos ocupan la enseñanza y la investigación.

Estos dos últimos renglones son indudablemente los más importantes soportes de toda la creación literaria y deben merecer de quienes nos hemos reunido aquí, el mayor cuidado y la más seria ecuanimidad en su tratamiento.

Inmensos campos para la discusión y para la enmienda ofrecen estas dos funciones en la literatura. Sobre ellas se han presentado interesantes ponencias, que sin duda contribuirán a mejorar puntos de vista sobre tan substancial actividad.

La enseñanza de la literatura tiene que abandonar su método verbalista y fijar su interés en análisis concretos sobre la "literaridad"

de la obra y aún de sus formas diegéticas. En cuanto a la investigación es saludable airear el viejo concepto que de tal actividad se ha tenido hasta ahora. No es sólo investigación en literatura escudriñar archivos, almacenar datos, cotejar fechas, averiguar situaciones correspondientes a la diégesis de la obra. La investigación en la literatura actual es una función si se quiere más amplia, como dice Barthes es "el nombre prudente que, bajo la violencia de determinadas condiciones sociales, damos al trabajo de escritura". Esto es, la investigación pasa a tener una significación de dinámica actividad, en la que el elemento crítico juega un papel de primera importancia. Volviendo a Barthes en toda investigación hay finalmente un reencuentro con la escritura. Se quiere decir con esto que un estudio crítico sobre cualquiera obra, bien sea de poesía o de narrativa, en el que no ha intervenido al aparato del archivo, ni el contaje de datos, es perfectamente en términos modernos, si se atiende a hipótesis, demostraciones y conclusiones bien fundadas, un excelente trabajo de investigación en el campo de la literatura.

Al tratar este aspecto, rozamos con la orientación de la crítica literaria moderna, la cual en alguna forma interesa a la enseñanza como a la investigación de la literatura en sí. Sin pretender detenernos a formular conceptos definitivos sobre tan espinosa materia, queremos dejar sentado, sin embargo, que nuestra crítica requerirá adoptar una metodología acorde con los avances de las ciencias humanas, entre las que se destaca la lingüística, si no quiere morir definitivamente, como actividad adjetiva y al mismo tiempo substancial de la obra literaria. Muchas de las confusiones en el campo literario, la profileración de los falsos valores, la inversión de las estimativas, se debe a la falta de una crítica que emparentada con la investigación moderna, aproveche a la vez la ayuda de ciencias auxiliares en el estudio del hombre, como la psicología, la antropología, la sociología y la lingüística, que permitan una visión global de los contextos que puedan incidir en la elaboración de la obra literaria. Creo que estamos en excelentes condiciones para proseguir la tarea que nos hemos propuesto. La realización de dos encuentros entre docentes e investigadores de la literatura nacional, con resultados altamente positivos, es la mayor garantía para aproximarnos a la meta a la que deseáramos arribar. Sinceramente pensamos que han pasado los tiempos en los que el panorama de nuestras letras, estaba únicamente presidido por signos trágicos. Hemos superado el dramático cuadro que nos pintara Pocaterra en su exégesis sobre Urbaneja Achelpohl, en el que el combativo escritor escrutaba. ...Sombras 'sombras'. No obstante es valioso el reto del autor de la novela "Tierra del Sol amada", cuando advierte: "Ya veremos, al final de esa jornada que a todos nos toca recorrer, si estos aprovechadorcitos

lenguaraces, si estos doctorzuelos de gay saber y de jeringa y guayuco, si toda esta tropa de caraculiambros tecnimaniacos que cristalizan pelotas de bilis para que la gente crea que son topacios, o esos otros venancones gordos o esquizofrénicos que han hecho buena la leyenda de la piedra del sapo, van a valer la paletada de tierra que les eche encima la mano desdeñosa que el destino tenga asignada a tan piadosa misión". Ya veremos. El vigor de los estudios humanísticos universitarios entre nosotros, nos hace pensar que estamos superando la hora de la indigencia y la mediocridad en la literatura nacional. En el país del futuro, de un futuro cercano, ya no serán figuras aisladas, milagros del talento, las que habrán de resistir los embates de quienes se atreven a insurgir contra la inteligencia criolla. De nuestros centros de altos estudios humanísticos, legiones de representantes de una avanzada cultura literaria, mantendrán en alto la bandera de las más legítimas conquistas logradas en el campo del espíritu. Eso si, será necesario trabajar tesoneramente. Sin odios, sin pequeñeces. En el arte, el mejor aval es la grandeza de criterio. No es generosidad reconocer los valores del espíritu. El reconocimiento parte de un resultado que tanto en la ciencia como en el arte, son indiscutibles. Compañeros del simposio-Señores todos. Es justo agradecer el albergue. Nuestras conversaciones han transcurrido animadas junto al lago y bajo el "cielo azul de porcelana" que plasmara en sus versos José Ramón Yépez. Han transcurrido al rescoldo del lírico mensaje de Udón o del recado señero de Jesús Enrique Losada, de Matyas, de Jesús Semprum y de tantas otras figuras que vieron la luz en esta tierra generosa y amplia. Regresamos con la satisfacción de haber cumplido con una labor que llena más el espíritu que las alforjas. Del Zulía, de su Universidad, de su Escuela de Letras, de su Centro de Estudios Literarios, somos deudores por su generosa recepción. Esta tierra, del "sol amada", según el decir de Baralt es y será para siempre, también amada por nosotros.

Pedro Díaz Seijas

## L I N G Ü I S T I C A

# GRAMATICA GENERATIVA Y EXPLICACION EN LINGUISTICA

Por JORGE NELSON ROJAS

Es rasgo común en el español de Caracas (E. C.), así como en el de otras regiones de la América hispana, el uso de una nasal velar en ciertos contextos que en el español estándar (E. E.), muestran una nasal alveolar. Tratando de describir los datos del estilo normal y familiar,<sup>1</sup> el esquema (1) resume lo esencial del problema que estudiaremos aquí (n representa una nasal velar; ñ representa una nasal labiodental):

(1)	E. E.	E. C.
a. sin beca	[simbéka]	[simbéka]
b. sin falta	[simfálta]	[simfálta]
c. sin duda	[siñdúða]	[siñdúða]
d. sin sabor	[sinsaβór]	[sinsaβór]
e. sin goma	[siñgóma]	[siñgóma]
f. sin amor	[sinamór]	[siñamór]
g. sin fin	[simfín]	[simfín]

Como podemos observar, ambos dialectos se comportan de igual modo cuando la consonante nasal se encuentra delante de otra consonante (1a - 1e), pero hay diferencias cuando a la nasal le sigue una vocal, (1f), o si no le sigue nada, vale decir, si se encuentra al final del enunciado (1g).

En una descripción de tipo estructural en que se trabaja con fonemas y alófonos, lo único que distinguiría al dialecto de Caracas del español estándar sería la distribución más amplia del alófono velar, como se indica en el esquema (2) en que sólo aparecen los elementos pertinentes a la distribución de la nasal en ambos dialectos:

(2) a. E. E.

n → m/ ——— consonante bilabial  
 m/ ——— consonante labiodental

η/ ——— consonante velar

b. E. C.

n → m/ ——— consonante bilabial  
 m/ ——— consonante labiodental

η/ ——— { consonante velar  
 # vocal<sup>2</sup>  
 final de enunciado

Esta descripción del fenómeno que estudiamos en términos de distribución de alófonos implica que hay algo en común entre los tres contextos que aparecen a la derecha del alófono velar [η] en E. C., lo que no es correcto. La aparición del alófono velar [η] delante de consonante velar se debe al bien conocido fenómeno de asimilación, o sea, el punto de articulación de la nasal es determinado por el punto de articulación de la consonante que le sigue. No puede, sin embargo, darse la misma explicación en el caso de los otros dos contextos; no se trata allí del fenómeno de asimilación. Así, una descripción tal como aparece en (2) debe rechazarse, pues implica inferencias incorrectas

Otro modo de describir los fenómenos observados en (1), sería afirmar que el E. E. está sujeto a una regla de asimilación que, siguiendo a Harris (1969) p. 16 formalizaremos así:<sup>3</sup>

$$(3) \quad [ + \text{ nasal} ] \longrightarrow \left[ \begin{array}{l} \alpha \text{ coronal} \\ \beta \text{ anterior} \\ \gamma \text{ elevado} \\ \delta \text{ distribuido} \end{array} \right] / \text{ — } ( \# ) \left[ \begin{array}{l} + \text{ obstruyente} \\ \alpha \text{ coronal} \\ \beta \text{ anterior} \\ \gamma \text{ elevado} \\ \delta \text{ distribuido} \end{array} \right]$$

Una regla como (3) da cuenta de los fenómenos observados en (1) en lo que respecta al E. E. Nada ocurre en este dialecto delante de vocal o al final de un enunciado, pues estos contextos no aparecen mencionados en la regla de asimilación (3).

Ahora bien, el dialecto del E. C. tiene también la misma regla de asimilación (3) del E. E., además, tiene una regla adicional de velarización de la nasal. El fenómeno de la velarización de la nasal parece ocurrir delante de vocal y al final de un enunciado, por lo que representaremos la regla del modo siguiente:

(4)

$$\left[ \begin{array}{l} + \text{ nasal} \\ + \text{ anterior} \\ + \text{ coronal} \end{array} \right] \longrightarrow \left[ \begin{array}{l} + \text{ nasal} \\ - \text{ anterior} \\ - \text{ coronal} \end{array} \right] / \text{ — } \left\{ \begin{array}{l} \# \text{ (consonántico)} \\ \% ^4 \end{array} \right\}$$

Así, la nasal del formativo **sin** en (1f) y la nasal del formativo **fin** en (1g) que, como vimos, no están afectas a la regla de asimilación (3), sí lo estarían a esta regla de velarización, como se indica en la derivación (5):

(5)

E. C.	<u>sin amor</u>	<u>sin fin</u>	(R. 3)
	sin —	— fin	(R. 4)
	[sinamor]	[simfin]	

El dialecto de Caracas ha sido, pues, descrito con ayuda de dos reglas: la regla de asimilación, existente también en el E. E., y la regla de velarización, específica de este dialecto.

Podría pensarse que allí se detiene la labor del lingüista, puesto que se ha descrito formalmente la diferencia entre los dos dialectos de que nos ocupamos. Cabría, sin embargo, preguntarse si existe algo en común entre los dos contextos mencionados en la regla de velarización (4), o si es sólo un azar que ese fenómeno se produzca en esos dos casos específicos. A priori, nada hay que nos indique cuál deba ser la respuesta a esta interrogante; no obstante, si existiera una regla que explicara lo que tienen en común los dos contextos mencionados en la regla (4), esta última regla debiera evidentemente preferirse a la formulación que aparece en (4), ya que además de describir el fenómeno, ofrece una explicación parcial del mismo.

Podemos, en este caso, proponer una descripción diferente a la dada por la regla (4), que dirá simplemente que un elemento nasal se velariza cuando se encuentra al final de un formativo léxico:

(6)

$$[ + \text{ nasal} ] \longrightarrow \left[ \begin{array}{l} - \text{ ant} \\ - \text{ cor} \end{array} \right] / \text{ — } \#$$

Es evidente que la regla (6) es mucho más simple que la regla (4) y, al mismo tiempo, nos explica que el fenómeno de la velarización que, aparentemente, depende de la vocal que sigue a la nasal o de la pausa final, nada tiene en realidad que ver con estos dos contextos, sino que está conectado con el símbolo de límite de formativos que, como vimos, toda gramática debe contener.

Pareciera, no obstante, que la regla (6), tal cual está formulada, fuese incorrecta, pues es obvio que en todos los enunciados de (1) el formativo *sin* estaría afecto a esta regla y, por lo tanto, el segmento nasal debiera ser velar en todos los enunciados de (1), lo cual no es el caso.

No hay que olvidar, sin embargo, que todos los dialectos del español poseen la regla de asimilación (3). Ahora bien, si esta regla de asimilación (3) se ordena después de la regla de velarización (6), obtenemos los resultados correctos, como se simplifica en (7):

(7) E. C.	sin beca <sup>5</sup>	sin falta	sin duda	sin sabor	
	siṇ	siṇ	siṇ	siṇ	(R 6)
	sim	siṃ	siṇ	sin	(R 3)
	[simbéka]	[simfálta]	[sindúða]	[sinsaβór]	
	sin goma	sin amor	sin sin		
	siṇ	siṇ	siṇfiṇ		(R 6)
	siṇ <sup>6</sup>	—	siṃ —		(R 3)
	[singóma]	[sinamór]	[simfín]		

Así, vemos que la regla (6), más simple que la regla (4), utilizando un símbolo que toda descripción lingüística necesita, independientemente del tratamiento del fenómeno de la velarización de nasales en ciertos dialectos, es todo lo que se necesita no sólo para describir el fenómeno adecuadamente, sino también para proporcionar una descripción parcial del mismo.

Hay que notar, además, que la hipótesis de que algunas (si no todas) las reglas de una gramática se encuentran ordenadas unas con respecto a las otras, interviene de modo decisivo en nuestra solución. Vale decir, en la solución postulada en (4), se obtienen los resultados correctos ya sea que la regla de asimilación preceda a la de velarización, ya sea que se adopte el orden inverso, puesto que los contextos de ambas reglas se excluyen mutuamente. En la solución postulada en (6), sin embargo, la regla de asimilación debe necesariamente seguir a la regla de velarización; el orden inverso produciría resultados incorrectos.

De este modo, hemos postulado que el fenómeno de la velarización de nasales en el E. C., está ligado al símbolo de límite

de formativos. Este dialecto, además, no sólo tiene una regla adicional con respecto al E. E., sino que esta regla adicional debe preceder a la regla de asimilación, presente en ambos dialectos.

En conclusión, elementos formales de la teoría, en este caso el límite de formativos, más una hipótesis empírica del funcionamiento de la gramática, en este caso la ordenación al menos parcial de las reglas, nos ha permitido ir más allá de una mera y simple descripción del fenómeno de velarización de nasales en un dialecto del español, y alcanzar una explicación parcial de este fenómeno.

#### NOTAS

1. Cf. Harris (1969), pp. 6 ss. para una discusión del problema de los estilos.
2. Nótese que necesitamos un símbolo que indique los límites de los formativos léxicos, de otro modo un formativo como *cana* debería aparecer en E. C. fonéticamente como [kána], lo que es incorrecto. El símbolo de doble cruz # indicará pues, los límites de los formativos. El símbolo de límite de formativos nos ayuda a entender también que el enunciado [latina], ambiguo a nivel fonético, no lo es a otro nivel: # la # # tina # frente a # latina #. Este símbolo, que trata de hacer explícito uno de los conocimientos del hablante, en este caso el conocimiento que él tiene de los límites entre los formativos de su lengua, no pertenece propiamente a la gramática del español, sino a la teoría de la gramática en general.
3. Este es un modo técnico de decir, mediante el empleo de rasgos fonológicos, que la nasal adquiere los rasgos de la consonante que sigue; las variantes α, β, etc., indican ya sea un valor positivo o negativo, en el caso de cada rasgo.
4. Hemos usado el símbolo convencional % para indicar comienzos y fin de enunciado. Podría también usarse un número determinado de símbolos de doble cruz # para representar estos límites. Como veremos más adelante, no necesitaremos este símbolo adicional en el tratamiento del problema que estudiamos.
5. No hemos incluido, por razones de economía, los límites de los formativos. Cada enunciado debiera, pues, aparecer al menos como # sin # # beca #, sin # # falta #, etc.
6. La regla se aplica vacuamente en este caso, pues el segmento nasal está ya especificado como velar por la regla (6).

#### REFERENCIAS

Harris, J. W. (1969) *Spanish Phonology*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

# LAS AREAS DIALECTALES DE VENEZUELA

Por LUIS BARRERA LINARES

## INTRODUCCION:

El Departamento de Castellano del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas decidió hace dos años iniciar los trabajos de la delimitación de las áreas dialectales de Venezuela, a través de la Sección de Investigación Lingüística. Este trabajo, con objetivos pedagógicos y científicos muy claros, nació a raíz de la necesidad de un conocimiento sistemático y objetivo del español venezolano, sus peculiaridades socio-geográficas y sus características fonéticas, léxicas y morfosintácticas más resaltantes.

\* La mayor parte de la información contenida en este trabajo ha sido extraída —algunas veces casi textualmente— de informes presentados en varias oportunidades por el profesor Luis Quiroga a la dirección del I.U.P.C. y a la jefatura del Dpto. de Castellano, Literatura y Latín del mismo. En muchas ocasiones no hice más que compilar y engranar los diferentes datos y, en otras, hay también parte de mi experiencia directa como miembro del equipo que trabaja al lado del profesor Quiroga; además de los aportes del resto del personal de dialectología del citado departamento.

Como hipótesis de trabajo se partió de una primera división de las zonas dialectales del país en dos amplios sectores señalados por el profesor Angel Rosenblat:<sup>1</sup>

1. Las tierras bajas con las características siguientes:
  - a) Relajación y/o pérdida de consonantes: casos de "d" intervocálica, "r" final, etc.
  - b) Aspiración o pérdida de "s" implosiva.
  - c) Confusión o trueque de "r" y "l" implosivas.
  - d) Pronunciación débil y velar de "n" a final de palabra.
2. Las tierras altas con caracteres tales como:
  - a) No se dan los cambios antes señalados.
  - b) Zona de voseo, con penetración en los estados Zulia, Lara, Falcón, Portuguesa y Yaracuy (y aun en los llanos).

Con este marco de referencia bastante sencillo como puede apreciarse, se pretende llegar finalmente a un esquema descriptivo-comparativo mucho más amplio y preciso sobre lo que identifica y lo que distingue las diferentes zonas lingüísticas del país y ello, a su vez, en pro de finalidades muy concretas que detallaremos más adelante.<sup>2</sup>

## OBJETIVOS

El trabajo tiene un objetivo pedagógico muy preciso: dejar muy claros los llamados criterios de corrección lingüística en lo que respecta a la enseñanza de la lengua materna a nivel nacional, es decir, fijar pautas unificadoras acerca de qué es lo que debe enseñar el profesor de castellano. Se persigue que el educador sepa discernir entre dos de las situaciones con que ha de enfrentarse: una, el estudio del castellano como "ideal de lengua", como modelo literario regido por las normas y pautas académicas; y otra la realidad cambiante con que se presenta el idioma dentro de las características socio-geográficas de cada una de las comunidades en que el docente ha de actuar. Otros objetivos de

1 Angel Rosenblat. *Buenas y malas palabras*. Edime, Caracas-Madrid, 1969. Tomo 1, pp. 20-21.

2 El profesor Luis Quiroga, jefe del proyecto, cuenta con el asesoramiento ocasional del propio profesor Rosenblat.

esta investigación son, por un lado un estudio global del castellano, a lo largo y ancho del territorio venezolano, atendiendo a los fines que persigue la Oficina Internacional de Información y Observación del Español (OFINES) en todo lo que se refiere al conocimiento cabal del estado actual de nuestra lengua; por otro lado está planteada la delimitación sincrónica de las áreas dialectales existentes en Venezuela.

Todo esto no hace más que cubrir, a la par que se cumple con los objetivos propuestos, un requisito indispensable para la posterior realización de los atlas lingüísticos de las diferentes zonas del país. Sistematizando un poco, podemos resumir de la manera siguiente los objetivos específicos de la investigación:

#### I. DE FINALIDAD INMEDIATA:

1. Proceder al estudio de los hechos lexicológicos, fonéticos y gramaticales que caracterizan en forma relevante a cada una de las regiones del país, con el fin de establecer sus diferencias dialectales.
2. Dirigir la investigación hacia un conocimiento preciso de las variedades geográficas y socioculturales del habla venezolana, a fin de asegurar en nuestro medio una orientación eficaz de la enseñanza de la lengua materna, en función de la norma culta general y regional.
3. Contribuir al estudio y conocimiento de las variedades dialectales hispanoamericanas.

#### II. DE FINALIDAD MEDIATA:

1. Iniciar el levantamiento del atlas lingüístico y etnográfico de cada una de las zonas dialectales de Venezuela, tomando en cuenta los siguientes propósitos:
  - 1.1. alcanzar un conocimiento, lo más preciso posible, de las formas diversas del habla venezolana así como de las culturas populares del país.
  - 1.2. establecer las características peculiares de estas manifestaciones, con el fin de vincularlas y distinguirlas a la vez de aquellas que son propias de otras naciones hispanoamericanas y de las que pertenecen a la cultura peninsular.

En relación con los objetivos inmediatos, la investigación se com-

plementará con indagaciones sobre los factores históricos y culturales que puedan explicar las diferencias dialectales a precisarse en cada caso. Y en cuanto a los mediatos, se procederá a un estudio detenido de carácter histórico, lingüístico y etnográfico que se derive del análisis de las condiciones culturales, de la organización administrativa y de la situación económica propias de cada región en sus diferentes etapas históricas (Pre-hispánica, Conquista, Colonia, etc.) y que permitan asegurar una mayor precisión en la determinación de las características dialectales del país.

#### ANTECEDENTES

La metodología seguida tiene sus antecedentes inmediatos en labores de indagación sobre la experiencia obtenida por otros países en trabajos de esta naturaleza. Se cumplió, en ese sentido, con una pasantía por parte de las personas que iniciarían la investigación en forma sistemática —ya que antes se habían hecho trabajos menores de sondeo y experimentación, como podrá verse más adelante—, en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá y con varias entrevistas del director del proyecto, profesor Luis Quiroga, con el profesor Juan Manuel Lope Blanch en visita al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México. La pasantía en el Caro y Cuervo tenía como objeto conocer directamente el estado de los trabajos realizados hasta el momento, en lo que se refería al Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia (ALEC); la metodología seguida en la aplicación de las encuestas, los sistemas de procesamiento y archivo del material recolectado. Se recabó así una valiosa información, alguna preparación técnica y una buena e interesante muestra del material allí reunido a través de la larga experiencia que ha venido cumpliendo ese Instituto durante la elaboración del ALEC. En la visita al Colegio de México, se obtuvieron también datos muy esclarecedores y significativos sobre la empresa allí en marcha, dirigida a la delimitación de las zonas dialectales de ese país. Se procedió después a organizar y sistematizar toda la información recabada, a mejorar la preparación técnica del equipo de trabajo y a elaborar el plan de actividades de nuestro proyecto.

#### TRABAJOS INICIALES

Los trabajos iniciales, es decir los de sondeo y experimentación que mencionáramos antes, se encauzaron a través de un Seminario de Dialectología, dirigido durante el primer año por el profesor Sergio

Serrón y en lo sucesivo por la profesora Minelia de Ledezma, en el que se proporcionaba a los alumnos la preparación básica para las tareas de investigación hasta conducirlos luego al análisis directo de la realidad lingüística (aún hoy el trabajo se efectúa así). El plan se orientaba a iniciar a los alumnos en investigaciones dialectales a través de la elaboración de un cuestionario léxico que se aplicaría en tres localidades periféricas de Caracas: Macarao, El Hatillo y El Valle.

Se comenzó así por la población de Macarao, que fue la única, de las tres seleccionadas, donde se cumplió de manera cabal la investigación: se aplicó el cuestionario léxico a varios informantes y además se recogieron unas diez horas de conversación libre, a través de cintas magnetofónicas, con informantes analfabetos o semianalfabetos en su mayoría. De esto hace unos cuatro años. Macarao, por su cercanía, facilitaba los mecanismos iniciales de transporte y, lo más importante, presentaba ciertas particularidades especiales en el habla: allí se conserva casi intacta la tradición de un conglomerado humano residente en ese lugar, desde la época colonial. Esto facilita la recolección del material lingüístico cuyas modificaciones intrínsecas son originadas, casi todas, por propia evolución y no por influencia exterior. Es evidente la importancia histórico-lingüística que puede tener una población con tales características.

Paralelos a éste, se emprendieron también ciertos trabajos específicos considerados de antemano como dialectales. Por ejemplo, el estudio de un fenómeno peculiar del español de Venezuela: la confusión o trueque de las consonantes *r* y *l*.<sup>3</sup> Este fenómeno se sondeó primero a través de una encuesta por correspondencia y se ha venido verificando después en la aplicación de encuestas directas.

Toda esta labor inicial sirvió un poco de entrenamiento previo y a partir de allí ya se concretó el proyecto de un estudio más amplio y sistemático que permita al final delimitar, en la medida que esto sea posible, las probables isoglosas existentes entre las diferentes zonas lingüísticas de nuestro país. El proyecto contempla una división del trabajo en tres etapas: las dos primeras de "tanteo", para elaboración, verificación y ajustes de un cuestionario a nivel nacional, y una tercera y definitiva que cubrirá geográfica y equitativamente todo el territorio venezolano, y que dará punto final a la delimitación sincrónica de las áreas dialectales del país.

3 Recuérdese que es una de las características que atribuye el profesor Angel Rosenblat a las llamadas "tierras bajas".

## INVESTIGADORES

En cuanto al equipo actual de trabajo, ya hemos adelantado que el director de la investigación es el profesor Luis Quiroga Torrealba. El resto del equipo lo integran los profesores Minelia de Ledezma, José Además, Lucía Fraca y Luis Barrera; también de vez en cuando se cuenta con colaboradores esporádicos: tal es el caso de Sergio Serrón, quien actuó como asistente del proyecto de investigación lingüística del Departamento de Castellano durante el primer año de trabajo (1972). En este momento se vuelve a tener la colaboración de Serrón y además la del profesor Hugo Obregón. Son también, en un cierto sentido, colaboradores esporádicos los alumnos que semestralmente se matriculan en el ya mencionado Seminario de Dialectología.

En realidad, el equipo actual de trabajo quedó constituido definitivamente a partir del final de la primera etapa del proyecto, ya que en los primeros tiempos, el profesor Quiroga sólo tuvo, además de la colaboración de Serrón, la de Luis Flórez Giraldo.

## PRIMERA ETAPA

Lo que hemos denominado como primera etapa consistió en una experimentación muy superficial (continuación del estudio del habla de Macarao y del fenómeno "r/l", a nivel nacional), realizada a través de entrevistas, recogidas en cintas magnetofónicas, hechas en la mayoría de los estados del país; ya para esas entrevistas se tomaron en cuenta ciertas condiciones mínimas que deberían reunir los informantes: por ejemplo, edad, tiempo en la localidad, dentadura completa, oficio, nivel socio-cultural, situación económica. El material recogido así, la bibliografía existente, la consulta a otros investigadores y nuestra propia intuición lingüística, sentaron las bases para que el profesor Quiroga, en colaboración con el resto del equipo, elaborase el primer cuestionario (nacional) que serviría de base en lo sucesivo de la investigación. Ese cuestionario, ensayado varias veces, viene siendo modificado sucesivamente de acuerdo con los resultados que se van obteniendo. Precisamente, en este momento está siendo sometido a una revi-

4 Recientemente quedó constituido definitivamente el "Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello" del I.U.P.C. (Dpto. de Castellano, Literatura y Latín). La Sección de Investigación Lingüística, del mismo Departamento, fue absorbida por éste y también el Seminario de Dialectología que ahora lleva el nombre de Don Angel Rosenblat.

sión total que culminará, al final de la segunda etapa, en lo que será su edición definitiva. Las revisiones consisten en acercar el cuestionario lo más posible a la realidad lingüística del país. Así, se omiten algunos vocablos y expresiones y se incorporan otros obtenidos sobre la marcha, se incluyen fenómenos nuevos que puedan resultar productivos y se trata en lo posible de que una misma pregunta sirva para el estudio de varias cuestiones al mismo tiempo. Ello permite economizar tiempo y acelerar el trabajo en beneficio de informante e investigador. En concreto, podemos decir que al finalizar la primera etapa se sistematizaron una serie de rectificaciones y modificaciones. La experiencia obtenida por los dialectólogos de México fue muy importante en nuestros reajustes: el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México tomó muy en cuenta cierto hecho, muy plausible en la aplicación de planes de largo alcance y al que, en cierto modo, hemos aludido antes: es el principio basado en el concepto de economía de tiempo, de materiales, de recursos humanos, etc. De esta forma, se introdujeron los reajustes siguientes:

1. Número de informantes limitado a un máximo de ocho personas por localidad; distribuidos así:
  - 1.1. para el cuestionario: dos informantes incultos (analfabetos o semianalfabetos, hombre y mujer), un informante de cultura media y uno culto.<sup>5</sup>
  - 1.2. para conversación espontánea: dos informantes incultos (hombre y mujer) y dos informantes de cultura media (hombre y mujer).
2. Desistir del sistema de encuestas por correspondencia debido a las dificultades que presentan.<sup>6</sup>

5 Para la clasificación de los informantes en cultos e incultos se toma en cuenta sólo el nivel escolar de los mismos. Este criterio, que no es más que un punto de partida, es revisado luego del estudio de cada informante y, algunas veces, ha sido necesaria una reclasificación para la cual ha influido, entre otras cosas, el aspecto socio-económico.

6 Entre esas dificultades, harto conocidas por la Dialectología moderna, podemos destacar las siguientes:  
—esta clase de encuesta queda al arbitrio del informante; es decir, aquél sólo responde a las cuestiones que le parecen más fáciles, menos complicadas.  
—los cuestionarios deben redactarse con un cuidado extremo; el grado de precisión debe ser casi absoluto, cuestión bastante difícil de lograr en este tipo de encuestas.  
—no hay seguridad ninguna de que sean devueltos los cuestionarios y, si son devueltos, algunos llegan sin haber sido respondidos.  
—cómo seleccionar a las personas que servirán de intermediarias entre el

3. Desistir también del procedimiento para analizar hechos dialectales aislados, por caracterizadores que sean. Su lentitud obliga a dejar este tipo de trabajo para períodos posteriores.<sup>7</sup>

Pero las rectificaciones de más relevancia se han dirigido hacia el cuestionario. La experiencia mexicana sigue teniendo vital importancia en nuestro trabajo. En la reelaboración del cuestionario, se previeron las siguientes condiciones:

1. Selección de conceptos objetivos o de referencia a contenidos tradicionales:
  - 1.1. conocidos por los hablantes de todo el país y, por lo tanto, productivos;
  - 1.2. no equívocos y fáciles de preguntar;
  - 1.3. no proclives a respuestas valorativas ni eufemísticas; ni tampoco que puedan despertar recelos, timidez, o aludan a tabúes.
  - 1.4. propios para obtener respuestas de diversidad geográfica más que de base socio-cultural.
2. Selección de estructuras morfosintácticas que puedan considerarse diferenciadoras entre las áreas dialectales del país.

En lo que se refiere al aspecto fonético, se aplican los mismos criterios seguidos para léxico y morfosintaxis: se trata de incluir sólo los casos productivos y, por ende, diferenciadores. Se pretende que el cuestionario sea lo más completo posible, pero siempre cuidando el hecho de que no resulte demasiado extenso debido a las desventajas que esto conlleva (en este momento el cuestionario abarca exactamente 1061 cuestiones). Para el cumplimiento de todas estas condiciones, sirvieron de guía los contenidos seleccionados del cuestionario de Macarao y el procesamiento de todo el material obtenido durante esta primera etapa. La revisión, minuciosa y exhaustiva, de todo el material previsto se llevó a cabo con el asesoramiento del profesor Angel Rosenblat.

investigador y el informante? En un medio como el nuestro es difícil conseguir profesionales adeptos a la investigación dialectológica.  
—como consecuencia de lo anterior se presenta el hecho de cómo enseñar y unificar un criterio fijo de transcripción fonética (en estudios que cubran este aspecto, por supuesto). Y eso, considerando que algunos de los intermediarios tengan nociones de fonética, cuestión ésta que no ofrece muchas garantías.

<sup>7</sup> Se ha decidido, sin embargo, continuar el estudio de las implosivas *r* y *l* en vista de que este análisis está por concluir.

## SEGUNDA ETAPA

Con ese panorama general sobre el castellano de Venezuela y ya con cierta experiencia acerca de cuál sería la mejor orientación del trabajo, se inició la segunda etapa de la investigación. Esta se ha venido cumpliendo sistemáticamente en 25 localidades del país, seleccionadas en una proporción de una por cada estado, el Distrito Federal y los territorios federales. Se ha pensado que el criterio de selección de cada localidad se podía hacer eligiendo en cada estado las poblaciones más distantes entre sí (en aquellos estados muy extensos geográficamente se escogieron dos poblaciones). De acuerdo a las condiciones expuestas antes, en cada región estudiada se aplica el cuestionario directamente a cuatro informantes y, además, se recogen magnetofónicamente seis horas de conversación espontánea con otros cuatro informantes. En esas conversaciones se tratan de recoger, además del material lingüístico planificado, aspectos relativos a la vida, costumbres, medios de subsistencia, folclore y datos en general sobre la región. Ello facilita el enfoque del trabajo desde un punto de vista más científico y más real como es el sociolingüístico, a la vez que proporciona una cantidad insospechada de material útil no sólo para lingüistas sino también para otros investigadores, tales como sociólogos, antropólogos, etnólogos, folcloristas, etc.

El material recogido se procesa de dos maneras distintas: por un lado se reúnen todas las formas léxicas, fonéticas y morfosintácticas con las que se puedan establecer diferencias dialectales entre localidades diferentes; por otra parte, se analizan determinados fenómenos particulares característicos de una región o conjunto de ellas. Esto último permite más o menos distinguir dialectalmente una región de otra.

Se estudian así los datos obtenidos en cada localidad y se recogen los resultados en un cuaderno de registro. Este cuaderno, elaborado para tal efecto, ha venido a sustituir al tradicional sistema de papeletas que resulta mucho más incómodo. En el cuaderno se recogen en su conjunto todos los datos que los distintos informantes han aportado respecto a cada una de las cuestiones incluidas en la investigación; ello facilita en gran parte la comparación y elaboración de conclusiones.

Se aspira a que esta segunda etapa esté concluida para finales de 1977. Para esta fecha se ha terminado de recolectar todo el material previsto y está en proceso de sistematización.

Una vez más la oportunidad parece propicia para otra revisión del cuestionario y en esa actividad estamos en estos momentos. Ahora (además de cumplir el mismo proceso de reajuste descrito cuando hablamos de la primera etapa) los objetivos son los siguientes:

1. Analizar todas las respuestas obtenidas para cada una de las partes del cuestionario y todas las grabaciones realizadas con el fin de proceder luego a seleccionar los rasgos diferenciadores.
2. Preparar una síntesis de los datos caracterizadores del habla de cada informante.
3. Organizar, a partir de esos datos, un resumen de la norma común de cada población.
4. Seleccionar todos los fenómenos que resulten evidentemente diferenciadores de las diversas regiones investigadas.

## ANOTACIONES COMPLEMENTARIAS

A manera de observaciones adicionales, pero importantes para la mejor comprensión de nuestro mecanismo de trabajo, anotamos las que siguen.

- a) La parte fonética del cuestionario sirve solamente como material de referencia o de apoyo. La base esencial de este aspecto se sostiene sobre el material grabado en las conversaciones libres debido a que el material recogido en forma preliminar presenta varios inconvenientes: algunas veces el informante responde de manera artificiosa y afectada; otras, el encuestador puede descuidarse y dejar que prevalezcan en la respuesta ciertos aspectos subjetivos de su parte (de todos modos, también en las conversaciones espontáneas, los investigadores hacen algunas anotaciones fonéticas previas que luego son verificadas en el laboratorio).
- b) Se toman en cuenta todos los niveles, pero especialmente el inculto por ser éste el nivel más diferenciador lingüísticamente.
- c) El estudio del habla culta no se limitará exclusivamente a los modos propios del habla de Caracas (que por lo demás, se hallan actualmente en proceso de investigación<sup>8</sup>) sino que tomando ésta como referencia, se extenderá a todas aquellas capitales de pro-

<sup>8</sup> La investigación del habla culta de Caracas la realiza en estos momentos el Instituto de Filología Andrés Bello, de la U.C.V., y es parte de un proyecto mayor de investigación del habla culta de las capitales hispanoamericanas, conjuntamente con dos capitales españolas: Madrid y Sevilla. Este estudio es auspiciado por el "Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de Idiomas" (P.I.L.E.I.).

vincia que se tengan lingüísticamente como influyentes en el resto de las comunidades de cada región.

### TERCERA ETAPA

Ajustado por última vez el cuestionario, se iniciará la tercera etapa (comienzos de 1978, según lo previsto). La aplicación definitiva de ese cuestionario se hará en cinco poblaciones de cada entidad federal en distribución geométrica: norte, centro, sur, este y oeste. Se registrarán magnetofónicamente unas ciento veinte entrevistas de conversación libre con el objeto de recoger por lo menos sesenta horas de grabación (media hora por cada informante). El procesamiento de este último corpus será el que dé los resultados definitivos, al menos momentáneamente y dentro del período al que se circunscribe este estudio; así se pondrá punto final a la parte de la investigación relativa a la delimitación de zonas dialectales y quedará abierto el camino para el posterior levantamiento de los atlas lingüísticos de las diferentes áreas del país.

### ALGUNOS RESULTADOS PARCIALES

Las constantes revisiones del cuestionario y el "tanteo" permanente con que se ha venido orientando la investigación permiten, inclusive, hablar de ciertos resultados que, aunque son parciales y limitados a regiones muy reducidas o a fenómenos particulares, pueden dar una idea de la praxis efectuada en torno a todo lo que hemos venido exponiendo a través de este resumen informativo. En ese sentido, tenemos en primer término que el profesor Quiroga está a punto de concluir su estudio sobre "la confusión o trueque (en diferentes sectores del habla venezolana) de las implosivas *r* y *l*", y de sus fenómenos conexos: debilitamiento o ensordecimiento de ambas consonantes, aspiración de *r*, etc.

Se han tratado de delimitar ante este hecho, tres zonas:

1. Zona de distinción: /kárne/ , /maldíta/.
2. Zona de confusión: /kárne/ , /mardíta/.

Presenta dos tendencias:

- 2.1. l igual a r, siempre: /mardíta/ , /sordado/.
- 2.2. r igual a l, siempre: /kálne/ , /kuélpo/.

3. Zona de trueque recíproco: /kálne/ , /mardíta/.

Se manifiesta como característica de fluctuación o de l en lugar de r (/kálne/, o de r en lugar de l (/múrta/)), según que predomine la realización contraria en el sector considerado.

Como hemos dicho, este trabajo está próximo a concluir y los resultados definitivos serán publicados dentro de poco tiempo. Otros aspectos como éste serán analizados mediante el material que ha sido recogido; se tratará de distinguir las diferentes formas de voseo (Zulia, Yaracuy, Los Andes); nos ocuparemos también del fenómeno de aspiración o pérdida de las *y* y del caso del yeísmo: hechos que aunque generalizados en el país, parece que aún no se manifiestan en determinadas regiones.

Además del estudio "r/l", iniciado por el profesor Serrón y seguido luego por el profesor Luis Quiroga, también está en proceso un análisis completo sobre el habla de Macarao que realizan los profesores Minelia de Ledezma (aspectos morfosintático y fonético) y José Adames (léxico), y un trabajo bibliográfico de Sergio Serrón, titulado "Aportes para una ficha bibliográfica de la lingüística venezolana" (en prensa). Por otro lado, ya se ha publicado un breve ensayo, aunque muy general, sobre "Problemas fonéticos de algunas regiones de Venezuela", de Luis Barrera, Lucía Fraca y Edith Palacios.<sup>9</sup>

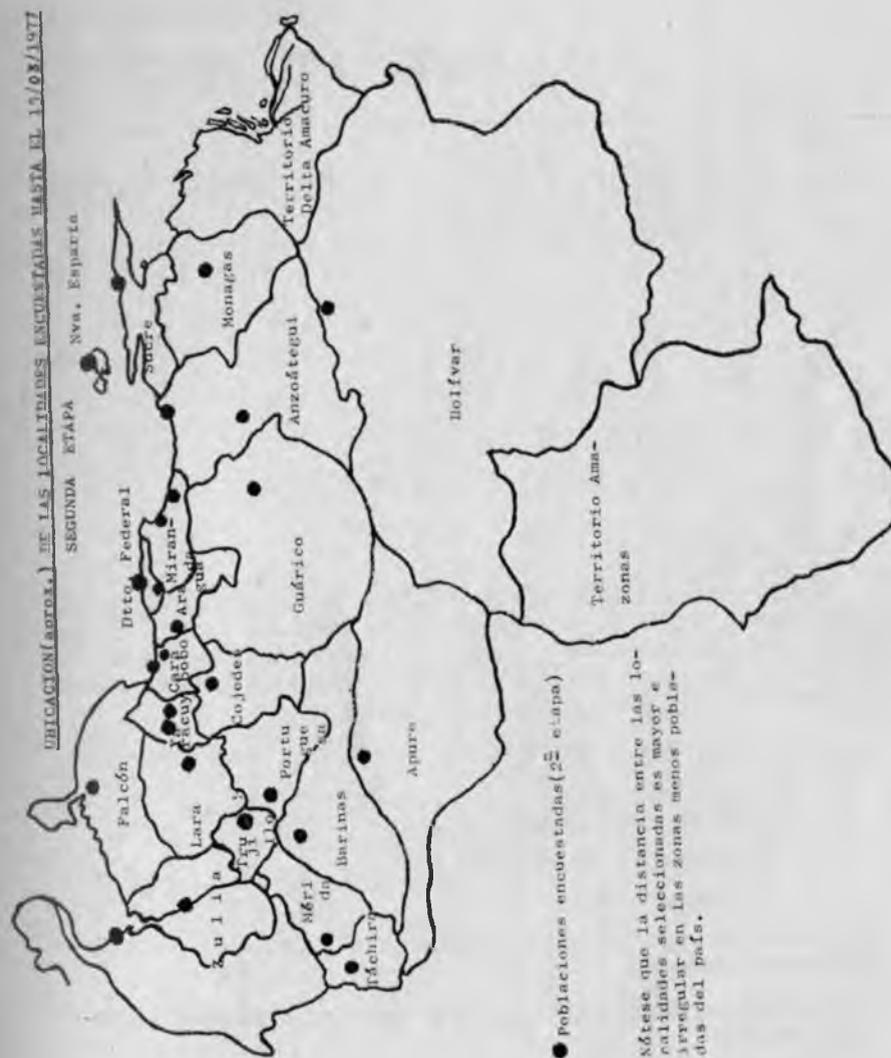
Todos los resultados serán puntos de referencia para la orientación didáctica de la enseñanza de la lengua. En unos casos para estimular nuestras propias formas de decir, y en otros para corregirlas. El trueque de r y l, por ejemplo, puesto que ya amenaza cubrir aun la región andina, es necesario que la escuela lo detenga. Es un fenómeno que demuestra incultura, porque es rechazado por la gente instruida del país —incluso, la misma gente inculca lo rechaza cuando lo oye de labios de personas cultas.

LUIS BARRERA LINARES

<sup>9</sup> Revista LETRAS, 31. Dpto. de Castellano, Lit. y Latín. I.U.P.C. Caracas, 1975, pp. 51-85.

LOCALIDADES ENCUESTADAS PARA LA SEGUNDA ETAPA

<i>Estado</i>	<i>Población(es)</i>
Anzoátegui .....	Aragua de Barcelona
.....	Puerto la Cruz
Apure .....	Bruzual
Aragua .....	Turmero
Barinas .....	Barinitas
Bolívar .....	Ciudad Bolívar
Carabobo .....	Puerto Cabello
.....	Borburata
Cojedes .....	Tinaquillo
Falcón .....	Coro
Guárico .....	Valle de la Pascua
Lara .....	Cabudare
Mérida .....	Bailadores
Miranda .....	Caucagua
.....	Tapipa
Monagas .....	Maturín
Nueva Esparta .....	San Juan Bautista
Portuguesa .....	Guanare
Sucre .....	Carúpano
Táchira .....	La Grita
Trujillo .....	Boconó
Yaracuy .....	San Felipe
.....	Cocorote
Zulia .....	Cabimas
.....	Sinamaica
<hr/>	
Distrito Federal .....	Naiguatá
.....	Macarao





Art.	N	de + pro	⇒	Posesivo
el	carro	*de yo		mío
el	carro	*de tú		tuyo
el	carro	de nosotros		nuestro
el	carro	de vosotros		vuestro
el	carro	de él	}	suyo
el	carro	de ella		
el	carro	de ellos		
el	carro	de ellas		
el	carro	de sí		

FIGURA 1

Algunos lingüistas<sup>2</sup> han propuesto derivar los posesivos de una regla morfofonémica que considere a las secuencias de + pro y sus respectivos posesivos como simples variantes. Sin embargo, esa solución me parece poco motivada por cuanto no refleja el hecho de que en ciertos casos (casos 1º y 2º de nuestra tabla), la secuencia de + pro es agramatical y exige la aparición obligatoria del posesivo en la superficie, ni tiene en cuenta la ambigüedad de los posesivos de 3ra. persona.

Por otro lado, la Transformación de Formación de Posesivos se aplica en ciertos dialectos a frases preposicionales postverbiales que requieran la preposición "de". La aplicación de esta transformación produce expresiones que son usadas en ciertos dialectos, pero que son agramaticales en el español estándar:<sup>3</sup>

- (6) Se burló de m í  
Formación de posesivos ⇒
- (7) \*Se burló mío
- (8) Juan está enamorado de ti  
Formación de posesivos ⇒
- (9) \*Juan está enamorado tuyo
- (10) Juan anda detrás de ti.  
Formación de posesivos ⇒
- (11) \*Juan anda atrás tuyo.

En fin, al derivar los posesivos de una estructura profunda de + pro nuestra solución los relaciona inequívoca-

mente con los pronombres personales de los cuales no son más que, hablando en términos tradicionales, su caso genitivo.<sup>4</sup>

Retomando las Frases Nominales de (1) podríamos tratar de derivar (1c) de (1b) por medio de la formulación de dos reglas. En primer lugar, debería existir en nuestra gramática una regla que moviera al posesivo a una posición prenominal; y en efecto, una regla de ese tipo cambiaría:

(1b) El carro nuestro

Transposición de posesivo  $\xRightarrow{\text{facult.}}$  en

1b-1) \* El nuestro carro

y luego, por una Transformación que llamaríamos Elisión del Artículo Redundante, obtendríamos:

1c) Nuestro carro

Transposición de Posesivos se formularía de la manera siguiente:

(12) Transposición de Posesivos

D.	E.	X	Art.	N	Y	Pos	Z	facult.
		1	2	3	4	5	6	⇒
C.	E.	1	2+5	3	4	∅	6	

Hay ciertas evidencias de que esta transformación existe en castellano: el tipo de estructuras resultante de esta transformación es común a varias lenguas románicas como el italiano, el gallego y el portugués, y aparece en ciertos estudios del desarrollo del Español (v.g. en El Mío Cid).

Así, frases nominales como las de (13)

- (13) a) El libro mío  
b) El hijo tuyo

tendrían que pasar por estructuras intermedias<sup>5</sup> como (14) y (15)

- (14) \*El mi libro  
(15) \*El tu hijo

gracias a la aplicación de Transposición de Posesivo. Luego, (14) y (15) se convertirían en (16) y (17) por medio de Elisión del Artículo Redundante:

- (16) Mi libro  
(17) Tu hijo

Valdría la pena señalar el comportamiento similar de posesivos y clíticos con respecto al núcleo de la frase a la cual perte-

necen (nominal y verbal, respectivamente), como un indicio más de sus relaciones de derivación con los pronombres personales. La Elisión del Artículo Redundante se haría en virtud de la coincidencia de definitud que deben tener los artículos con los elementos pospuestos. Esta regla se puede formalizar en los siguientes términos:

(18) Elisión del Artículo Redundante.

D. E.	X	Art.	Pos.	N	Y	
	1	2	3	4	5	obl. ⇒
C. E.	1	∅	3	4	5	

Nótese ahora que existen en Español Frases Nominales que exigen una igualdad de definitud entre el determinante prenominal y el elemento post-nominal, de tal manera que

- (19) El carro mío
  - (20) Un carro cualquiera
  - (21) El carro este
- son gramaticales, pero
- (22) \*El carro cualquiera
  - (23) \*Un carro este

son agramaticales. Para resolver este problema formularemos una regla de selección que evite la derivación de (22) y (23) de tal forma que nuestra gramática sólo genere las Frases Nominales (19) al (21). Un primer intento de formalización sería el siguiente:<sup>6</sup>

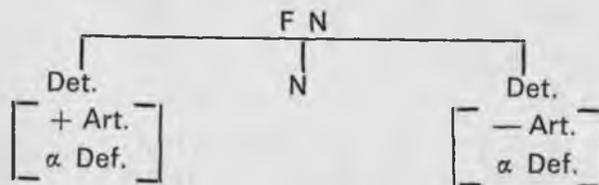
$$(24) [ + \text{ Art. } ] \longrightarrow [ \alpha \text{ Def. } ] \text{ ————— } N \text{ Det} \begin{bmatrix} - \text{ Art. } \\ \alpha \text{ Def. } \end{bmatrix}$$

La aplicación de esta regla convertiría un árbol como (25)



en el árbol (26)

(26)



La regla (24) hace explícito que en una estructura Determinante —Nombre-Determinante, donde el primer Determinante es un Artículo, ambos deben coincidir en el rasgo [definido].

De esta manera se podría dar cuenta de la agramaticalidad de los casos (22) y (23), en donde hay una evidente discordancia en definitud.

Es posible que surjan como contraejemplos a nuestra hipótesis, las Frases Nominales:

(27) Un libro mío

(28) Cualquier libro mío

pero creemos que estos ejemplos tienen un carácter partitivo que los relaciona semánticamente con (29) y (30), respectivamente:

(29) a) Uno de mis libros

b) Un libro de los míos

(30) a) Uno cualquiera de mis libros

b) Un libro cualquiera de los míos.

De tal manera que la aparente contradicción se elimina asignando una misma estructura profunda a (27) y (29) por una parte y a (28) y (30) por otra. Es decir, la estructura profunda de (27) y (29) sería, aproximadamente:

(31) \*Un libro de los libros de yo

que, por T. de Formación de Posesivos, se transformaría en (32):

(32) Un libro de los míos

A partir de este ejemplo habría dos posibilidades:

Aplicación de una Transformación de Elisión de Nombre (Gapping de N) cuyo efecto es elidir al núcleo nominal repetido en dos Frases Nominales correferenciales. Así obtendríamos

(29 b):

(29) b) Un libro de los míos

Si hacemos uso de la segunda posibilidad aplicamos, sucesivamente, las Transformaciones de Transposición de Posesivos y de Elisión de Artículo Redundante para producir (33):

(33) Un libro de mis libros

Luego, posiblemente, habría una regla que convertiría (33) en (29 a)

(29) a) Uno de mis libros.

Esta transformación, aun cuando no se formalizará acá, no nos parece inmotivada ni ad-hoc por cuanto se aplica a otros

problemas de la gramática. Por ejemplo, es la que convierte una oración como (34)

(34) Juan compró dos libros, un libro bueno y un libro malo.  
en (35)

(35) Juan compró dos libros, uno bueno y uno malo.

Ahora bien, (27) proviene de (29 b) por aplicación de una transformación que elide la secuencia de + los, y que puede aplicarse a ejemplos como:

(36) Ninguno de los alumnos trajo la tarea  
para derivar

(37) Ningún alumno trajo la tarea.

Tanto (36) como (37) tienen, evidentemente, una misma estructura profunda.<sup>7</sup>

Según parece, los posesivos y demostrativos tienen una doble función. Por una parte se comportan como adjetivos puesto que provienen de una Cláusula de Relativo en estructura profunda, tal y como se plantea en (2) y (3); pero por otra parte, se asemejan también a los determinantes dado que comparten con ellos el rasgo [ + definido] (Cfr. con nota 1). Si tomamos en consideración esta ambivalencia, entonces es posible aplicar (24) tanto a posesivos como a demostrativos y a otros Determinantes marcados [ — artículo] para eliminar la posibilidad de engendrar Frases Nominales agramaticales como las de (22) y (23):

(22) \*El carro cualquiera

(23) \*Un carro este

Esto nos abriría las puertas para hallar una solución uniforme tanto a posesivos como a demostrativos ya que, excepto la T. de Formación de Posesivos, todas las reglas formuladas en este artículo son comunes a ambos. Una frase nominal como (38)

(38) Este carro

proviene de una estructura profunda como

(39) El carro (el carro es este)

que por aplicación de Relativización y Reducción de Cláusula de Relativo genera (40):

(40) El carro este

Esta oración, a su vez, por aplicación de Transposición de Posesivos y demostrativos, nos daría (41)

(41) \*El este carro

y luego, aplicando la T. de Elisión del Artículo Redundante, obtenemos (38)

(38) Este carro

Asimismo, damos cuenta de la agramaticalidad no sólo de (41) sino de otras Frases Nominales como (42) y (43)

(42) \*Mi carro mío

(43) \*Este carro este

El ejemplo (41) no se podría derivar ya que la aplicación de (18) es obligatoria y su efecto es la elisión del artículo redundante. Por otra parte, las Frases Nominales (42) y (43) no podrían generarse dado que la aplicación de (12) mueve al elemento (posesivo o demostrativo) a una posición prenominal dejando en su lugar un elemento vacío.

En definitiva, hemos propuesto algunas reglas para resolver el problema de los posesivos, hemos visto cómo funcionan en la gramática y comprobamos su aplicabilidad en otros problemas gramaticales, como los de los demostrativos. Notamos que a excepción de la T. de Formación de Posesivos, cuya descripción estructural requiere de una secuencia de + pro todas las demás transformaciones son comunes a posesivos y demostrativos.

Entonces, podemos darle una solución a ambos si ordenamos adecuadamente las reglas. El orden de las reglas que proponemos es el siguiente:

1. Relativización
2. Reducción de Cláusula de Relativo
3. Formación de Posesivos
4. Transposición de Posesivos / Demostrativos
5. Elisión del Artículo Redundante

Además, llegamos a la conclusión de que los posesivos son, en estructura profunda, el caso genitivo de los pronombres personales. Y, finalmente, convalidamos la hipótesis de que la Frase Nominal es un nudo cíclico<sup>8</sup> puesto que las transformaciones propuestas son ordenadas y afectan a dicho símbolo categorial.

EDITO J CAMPOS.

1. Como considero que tanto posesivos como demostrativos tienen un origen esencialmente diferente al de los adjetivos comunes, propongo dos reglas reescriturales para derivar a (2):
  1. FN ———> Det. N Det.
  2. Det. ———> 0
2. Véase a Heles Contreras, "The Structures of the Determiner in Spanish", p. 23.
3. Esta es una tendencia bastante generalizada a nivel popular y la hemos constatado con más insistencia en ciertas regiones del Estado Lara, Venezuela.
4. Difiero de la posición de Bastidas y Baena (Alfonso Bastidas y Luis A. Baena "Aspectos de la Construcción Nominal en Español", p. 32), quienes consideran que el posesivo "se deriva de una relación de dativo en estructura subyacente". A nuestro parecer, lo que realmente existe es una relación de genitivo ya que el dativo estaría representado por expresiones como "a mi" o "para mí", las cuales serían generadoras de clíticos.
5. Habría una regla morfofonológica que provee al posesivo de la forma prenominal apropiada.
6. Aquí seguimos la regla de reescritura del determinante propuesta por Heles Contreras (Art. cit., p. 24), pero consideramos que los posesivos, aun cuando se derivan transformacionalmente, funcionan en la superficie como determinantes marcados con los rasgos [—Art., + Def.]
7. No habría problemas de concordancia ya que la Transformación de Concordancia es una regla de aplicación tardía.
8. Hipótesis planteada por Chomsky en su trabajo "Observaciones sobre la Nominalización", p. 180.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

- Bastidas, Alfonso y Luis A. Baena. "Aspectos de la Construcción Nominal en Español". *Lenguaje*, Vol. I, N° 1 (1972) Cali, Colombia. pp. 31-44.
- Contreras, Heles. "The Structure of the Determiner in Spanish" *Linguistic*, 44 (1968), Mouton pp. 22-28.
- Chomsky, Noam "Observaciones sobre la Nominalización". Víctor Sánchez de Zavala (comp) *Semántica y Sintaxis en la Lingüística Transformatoria*. (Alianza Editorial: Madrid, 1974. pp. 133-187.

# L I T E R A T U R A



## NOTAS SOBRE ENRIQUE BERNARDO NÚÑEZ: TEORICO Y RENOVADOR DE LA NOVELISTICA VENEZOLANA

Por AURA DE TOVAR

### *Parte II. La praxis.*

#### *2.1— El papel de los intelectuales en la Galera de Tiberio.*

La parte de aplicación la ordenamos en tres partes, como ya señalamos. La confrontación nos permitirá indicar hasta donde coincide teoría y praxis y qué nuevos aspectos pueden apreciarse en la realización.

Iniciaremos estudiando: El papel de los intelectuales en *La Galera de Tiberio* ya que la mayoría de los actantes lo son: a) Los diplomáticos, b) Los exilados, c) el narrador testigo así como también Herr Champhausen.

Al iniciar la lectura nos damos cuenta de la presencia de un juego narrativo muy usual: E.B.N. se señala como editor de unos papeles dejados por Xavier Silvela. Es un caso semejante al del Quijote donde el narrador se dice copista de Cide Hamete Benengeli.

La posición del narrador es por lo tanto, de primera persona: "Se

trata de un relato escrito en forma autobiográfica y titulado: *La Gale-  
ra de Tiberio o Crónica del Canal de Panamá* —yo añadiría— y de la  
mesa de Guanipa<sup>46</sup>.

La novela nos da la más viva palpación de lo humano al des-  
cribir detalladamente la vida de la zona del Canal y reflejar todos los  
medios sociales, aún los más humildes y dolorosos.

Alrededor del joven Silvela, narrador testigo, está Panamá: ame-  
ricana y asiática con su vida cosmopolita y sus calles, bazares, plazas,  
cabarets, donde transcurre la existencia de marinos, diplomáticos, co-  
merciantes, exilados, prostitutas, etc., todo presentado con calor humano.

El narrador se identifica con los desposeídos:

La ciudad se dibujaba en la noche con su ardiente rumor. Murmu-  
llo de humanidad que se esconde. Un dolor de exhibición prohi-  
bida, pues los desheredados no tenemos derecho a la ternura, ni  
nadie es capaz de comprenderlo. Una mirada hosca a la indife-  
rencia es nuestro consuelo...<sup>47</sup>

La novela presenta las costumbres de los diplomáticos surameri-  
canos, su vida de placeres, orgías, relaciones con gente importante, así  
como también sus intrigas y el poco beneficio que dan a los países a  
quienes representan. Con la consigna: "la gente decente no duerme de  
noche", sólo se ocupan en malgastar el dinero en fiestas donde siem-  
pre están los mismos individuos y se oye la misma conversación insí-  
pida, intrascendente: "Con lo que se gastaba en mantenerlos ociosos  
podía cada una de sus patrias pobres y rudimentarias construir por lo  
menos una escuela o un camino"<sup>48</sup>.

La vida diplomática está ridiculizada en esos ociosos embajado-  
res, especialmente en un viejo calavera: don Paco de Lareda, jactan-  
cioso y servil, protagonista alardoso de múltiples aventuras galantes.  
Se le llama "ilustre literato" y es el ministro de Venezuela ante el go-  
bierno de Panamá.

Pero su interés intelectual no es más que una pose, que le permi-  
te figurar y medrar al amparo de los gobiernos. Don Paco es un he-  
donista: sólo gusta del champagne, del whisky y de las orgías.

Una de las cabaretistas engalanada con el nombre de Lola, porque  
amaba los nombres españoles, se precipitó de repente sobre el li-

46. *Idem*. "Editor al Lector", *La Galera de Tiberio*, p. 9.

47. *Ibidem*, p. 69.

48. *Ibidem*, p. 67.

bro, y sin dar tiempo a impedirlo, rasgó una hoja para servirse  
de ella como servilleta.

—Por favor, mira que ése es nuestro Montaigne— decía don Pa-  
co tendiendo las manos en un gesto cómico de fingida súplica  
para amparar el libro.

—Montaigne qué? —Preguntó Castebril.

—Ah, le petit Montaigne, le petit Montaigne— exclamó Lola  
tirando el libro. Había mutilado precisamente la dedicatoria don-  
de Lameda con su magnífica letra había escrito: "Al muy ilustre es-  
critor Don Paco de Lareda —Respetuosamente— Homenaje—".  
Apenas quedaba un rasgo de la firma y rúbrica de Lameda. Des-  
pués no se vio nada. El viento volvía las páginas como un epita-  
fio cubierto de hojas secas. Los demás bebían ajenos a la trage-  
dia del libro. Fumaban en sus largas pipas de marfil...<sup>49</sup>

En la misma forma grotesca está presentada la esposa de don Paco,  
una mole grasienta bajo cuyo peso se cimbraba el Sedán, que la condu-  
cía, y caracterizada por su hipocresía y vulgaridad: "Refugio era una  
mujer monumental, de nalgas colosales, rubicunda y áspera. Tenía dos  
voces: una suave en público y otra terrible en privado"<sup>50</sup>.

La falta de moral de don Paco lo lleva a irrespetar su casa y a apro-  
vecharse del interés o desamparo de sus sirvientas, pero al ser sorpren-  
dido in fraganti toma como mampara su pretendida intelectualidad con  
la presencia de un libro:

Doña Refugio aparecía en lo alto de la escalera, amenazadora y te-  
rrible. Después comenzó a bajar los peldaños. Rápidamente Con-  
chita se alisó los cabellos, sacó su estuche de pintura, tomó el som-  
brero y salió. Don Paco de pies, esperaba con la boquilla y un libro  
entre las manos, —una voluminosa colección de Walter Scott—,  
severo e impotente...<sup>51</sup>

Don Paco es un intelectual de los que E.B.N. llama "inventados"  
porque se mantiene por su narcisismo y por los elogios que le dirigen  
sus protegidos: tal es el caso del periodista Carlos Bache, quien lo nom-  
bra diariamente en las columnas del Sur América:

Don Paco rodeado de sus colegas, con un vaso de whisky en una

49. *Ibidem*, p. 72.

50. *Ibidem*, p. 88.

51. *Ibidem*, p. 126.

mano y debajo del brazo el tomo de sus obras completas, citaba de memoria, los elogios que la prensa de varios países le había dedicado y los cuales guardaba en un precioso libro de recortes, entre estos un soneto de Juan Barragán de la Fuente. Carlos Bache quiso copiarlo para su reproducción en el Sur América y se lo hacía repetir palabra por palabra (...).

—¿Cómo se llama el autor? —preguntó Bache.

—Juan Barragán de la Fuente.

—Juan qué?

—Barragán de la Fuente —repitió don Paco en expresión respetuosa, casi solemne.

Desde un ángulo el retrato de don Paco miraba a don Paco. En el salón doña Refugio relataba las andanzas de su marido...<sup>52</sup>.

Don Paco, cuando se siente atacado no se enfrenta a las situaciones; él, tan competente y seguro de sí mismo, en las fiestas se evade y esconde la cabeza como el avestruz en los momentos conflictivos. El narrador destaca grotescamente la situación:

Don Paco al saber las actividades en el sentido de provocar a Bergamota en contra suya se había fingido enfermo. Bache le informaba extensamente de todo. Con el pañuelo lleno de moco extendido en el espaldar de la silla don Paco preguntaba a Bache:

—¿Qué significa eso de ideas avanzadas? ¿Dónde están esas legiones! En vez de dedicarse a vivir bien! ¿No le parece?<sup>53</sup>.

Pero don Paco no es la excepción: Reveur, Castebril, Jacobo Daza, Russián, Juan Luque son sus seguidores y émulos. Los representantes de los países americanos en Panamá sólo saben despilfarrar, intrigar y abandonar al que cae en desgracia. Las riquezas y las orgías de los diplomáticos son contrastantes con la situación económica mundial: descenso de la moneda, huelgas, quiebras, mientras en todas partes aumentan los desocupados.

No es distinta la situación entre los emigrados, son muchos los que a través de su pretendida actitud revolucionaria buscan posiciones y medran a la sombra de los poderosos. Un periodista ecuatoriano se caracteriza por su permeabilidad para adaptarse a las circunstancias y poner su pluma al servicio del triunfante:

52. *Ibidem*, pp. 98-99.

53. *Ibidem*, p. 106.

A mediodía llegaba el cable anunciando la renuncia del Chía y el advenimiento del coronel Monjaloto. El nuevo tirano fue aclamado con gran júbilo. Los diarios que el día anterior hablaban tan altamente de "la labor de Castebril" y de S. E. el general Chía saludaban la rebelión de Monjalote. Con la misma pluma que escribió la reseña de la recepción de Castebril, Carlos Bache R. trazaba párrafos exaltados: "La victoria de Monjalote es la necesaria consecuencia de la actitud que nosotros, las mentes libres, sustentamos siempre para honor del continente..."<sup>54</sup>.

Podría decirse que el periodista Bache, practicaba el principio: "A rey muerto, rey puesto" y que el hundimiento del poder de Chía coincidía con el de los honores y condecoraciones de su embajador Castebril con la aparatosa caída al mar de un baúl "precisamente el baúl de las condecoraciones".

En Panamá residían emigrados procedentes de diferentes países americanos, casi todos estudiantes, jóvenes intelectuales la mayoría: Luis Argote, Miguel Seguro, Félix Palma, Cayetano Hernández (venezolanos), Teodorico Garibaldo, y Nelson Guillén (peruanos), Napoleón Patiño y Pericles Rivadiso (ecuatorianos). Y el paradigma, por su consciencia y desprendimiento, el venezolano Pablo Revilla.

Los unía un gran ideal común: la libertad, pero esta palabra tenía para cada uno sentido diferente; para algunos era satisfacer sus ansias de poder, para otros vengarse de sus enemigos y para muy pocos: idealismo, desprendimiento y deseos de redimir a su pueblo. Por ello no estaban acordes en la manera de conseguir lo que se proponían.

Para Argote, joven fanfarrón cuya frase favorita era: "Yo y los mártires del mundo entero" era necesario entrar a Venezuela a sangre y fuego y ponerse a gobernar.

Félix Palma, en cambio, con una visión más amplia, creía en un movimiento simultáneo en América. Palma soñador, pero resuelto era "todo libros". Piensa que es necesario invadir aunque sea inútil. Hombres de acción, algunos sinceros son embaucados por el general Robles, que organiza una invasión sólo para obtener ganancias con el botín. De nada valen las advertencias de Revilla:

Pero, ¿no es una desgracia que pongas tus ideales al servicio de Robles que sólo piensa en sus negocios? Cogerá el ganado, sarrapia, caucho y lo irá a vender al Brasil y se irá luego a cualquier parte

54. *Ibidem*, p. 106.

a vivir unos meses. El te despreciará en el fondo y prescindirá de tí cuando encuentre quien lo interprete mejor, o te dejará sacrificar...<sup>55</sup>.

Wendano, otro de los dirigentes, es uno de los intelectuales "fabricados por sí mismo", un ególatra. Con su fingida posición de revolucionario busca figuración y privilegios. Su manía intelectual lo hace aparecer como un ridículo enajenado:

Wendano recibió amablemente a Revilla. Leyóle unos artículos suyos sobre arte... El mismo, antes de la lectura encomiaba los méritos y se detenía en cada párrafo para solicitar el juicio de su interlocutor.

—Está bien— repetía Pablo urgido a cada paso y por complacerle, Pero Wendano se precipitó de improviso, más pálido que de ordinario.

—¿Qué encuentra usted de bueno, Revilla? ¿Cuál frase le gusta más? ¡Dígalo Revilla!— exclamó en una exaltación creciente, agitando las cuartillas sobre su gorra de cirujano.

Revilla asombrado retrocedió instintivamente creyendo que Wendano estaba loco. Luego ahogó unas ganas espantosas de reírse y trató de serenarse.

Al fin más tranquilo respondió:

—¡Todo!—<sup>56</sup>.

Con gran ironía destaca el narrador las actividades de Wendano durante la invasión de Robles, se multiplica para dar declaraciones a la United Press, notifica la toma de pueblos imaginarios mientras escribe a New York para recordar los ofrecimientos que se le habían hecho: "Debía ser nombrado Ministro en Argentina para desarrollar "una campaña intelectual" y publicar su libro Ideas sobre arte y además cumplir la palabra dada a su esposa"<sup>57</sup>.

Intelectuales "acomodaticios" tipo Bergamota, Wendano y Bache abundan en los países americanos, que se aprovechan de los revolucionarios idealistas, carne de cañón en los puestos de avanzada como Félix Palma que "murió cuando efectuaban el primer ataque al pasar la frontera en el asalto de una rancharía"<sup>58</sup>.

55. *Ibidem*, p. 57.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*, p. 51.

58. *Ibidem*, p. 134.

El contraste con estos intelectuales "inventados" de pose y con los exaltados por la pasión revolucionaria es Pablo Revilla, que aconseja y orienta con sus razonamientos. Podría decirse que "está de vuelta de todo" cuando llega a Panamá porque ha deambulado por varios países americanos como emigrado. Es un antiguo compañero de Silvela en la Universidad, que había sido ganado para la revolución por sus lecturas especialmente por la de Andreiv: "Sacha Yegoulev había llegado a ser un evangelio"<sup>59</sup>.

En 1928 participó en la huelga bananera en Santa Marta y se destacó como valiente y capaz de todos los sacrificios. Pero también aprendió que lo que para él era ideal: la huelga, donde hubiese podido perder la vida, servía a otros como tema de inspiración y como negocio:

...El jefe de operaciones estaba escribiendo el relato de los sucesos y se holgaba tanto del mérito literario de la obra que había resuelto editarlo en folleto cuyo precio sería el de un peso por ejemplar. (...). Encerrado en su habitación con su máquina de escribir el jefe de operaciones estaba satisfecho de su estilo...<sup>60</sup>.

El conocimiento de esta verdad lo llevó al convencimiento de que los revolucionarios no constituían un grupo homogéneo, sino que existían revolucionarios cómodos que no tienen problemas para alabar de modo indigno a los explotadores que había a su alrededor, otros eran fanfarrones y alardosos y muy pocos honestos e idealistas.

Su permanente actitud combativa para señalar errores determinaron su aislamiento y que Wendano y Bache le acusaran de espía: "Oíanle impacientes, con desagrado. Ellos eran revolucionarios personalistas. Concretaban su odio en alguien sin ir más allá, sin explicárselo de otra manera"<sup>61</sup>.

Una gran soledad y frustración lo invade, no ha conseguido ni la plenitud ni la paz interior. Pero reaccionaba pensando que era necesario cumplir consigo mismo y con los demás.

En el relato que lee a Silvela, Apolonio le ha revelado los secretos del continente desde las pirámides mexicanas hasta las costas de Venezuela y en su recorrido ha visto la vida asfixiante de las ciudades, donde todo es vacío y formal:

...Subimos escaleras alfombradas. Atravesamos salas en penum-

59. *Ibidem*, p. 54.

60. *Ibidem*, p. 54.

61. *Ibidem*, p. 45.

a vivir unos meses. El te despreciará en el fondo y prescindirá de tí cuando encuentre quien lo interprete mejor, o te dejará sacrificar. . .<sup>55</sup>.

Wendano, otro de los dirigentes, es uno de los intelectuales "fabricados por sí mismo", un ególatra. Con su fingida posición de revolucionario busca figuración y privilegios. Su manía intelectual lo hace aparecer como un ridículo enajenado:

Wendano recibió amablemente a Revilla. Leyóle unos artículos suyos sobre arte. . . El mismo, antes de la lectura encomiaba los méritos y se detenía en cada párrafo para solicitar el juicio de su interlocutor.

—Está bien— repetía Pablo urgido a cada paso y por complacerle, Pero Wendano se precipitó de improviso, más pálido que de ordinario.

—¿Qué encuentra usted de bueno, Revilla? ¿Cuál frase le gusta más? ¡Dígalo Revilla!— exclamó en una exaltación creciente, agitando las cuartillas sobre su gorra de cirujano.

Revilla asombrado retrocedió instintivamente creyendo que Wendano estaba loco. Luego ahogó unas ganas espantosas de reirse y trató de serenarse.

Al fin más tranquilo respondió:

—¡Todo!—<sup>56</sup>.

Con gran ironía destaca el narrador las actividades de Wendano durante la invasión de Robles, se multiplica para dar declaraciones a la United Press, notifica la toma de pueblos imaginarios mientras escribe a New York para recordar los ofrecimientos que se le habían hecho: "Debía ser nombrado Ministro en Argentina para desarrollar "una campaña intelectual" y publicar su libro Ideas sobre arte y además cumplir la palabra dada a su esposa"<sup>57</sup>.

Intelectuales "acomodaticios" tipo Bergamota, Wendano y Bache abundan en los países americanos, que se aprovechan de los revolucionarios idealistas, carne de cañón en los puestos de avanzada como Félix Palma que "murió cuando efectuaban el primer ataque al pasar la frontera en el asalto de una ranchería"<sup>58</sup>.

55. *Ibidem*, p. 57.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*, p. 51.

58. *Ibidem*, p. 134.

El contraste con estos intelectuales "inventados" de pose y con los exaltados por la pasión revolucionaria es Pablo Revilla, que aconseja y orienta con sus razonamientos. Podría decirse que "está de vuelta de todo" cuando llega a Panamá porque ha deambulado por varios países americanos como emigrado. Es un antiguo compañero de Silvela en la Universidad, que había sido ganado para la revolución por sus lecturas especialmente por la de Andreiv: "Sacha Yegoulev había llegado a ser un evangelio"<sup>59</sup>.

En 1928 participó en la huelga bananera en Santa Marta y se destacó como valiente y capaz de todos los sacrificios. Pero también aprendió que lo que para él era ideal: la huelga, donde hubiese podido perder la vida, servía a otros como tema de inspiración y como negocio:

... El jefe de operaciones estaba escribiendo el relato de los sucesos y se holgaba tanto del mérito literario de la obra que había resuelto editarlo en folleto cuyo precio sería el de un peso por ejemplar. (. . .). Encerrado en su habitación con su máquina de escribir el jefe de operaciones estaba satisfecho de su estilo. . .<sup>60</sup>.

El conocimiento de esta verdad lo llevó al convencimiento de que los revolucionarios no constituían un grupo homogéneo, sino que existían revolucionarios cómodos que no tienen problemas para alabar de modo indigno a los explotadores que había a su alrededor, otros eran fanfarrones y alardosos y muy pocos honestos e idealistas.

Su permanente actitud combativa para señalar errores determinaron su aislamiento y que Wendano y Bache le acusaran de espía: "Oíanle impacientes, con desagrado. Ellos eran revolucionarios personalistas. Concretaban su odio en alguien sin ir más allá, sin explicárselo de otra manera"<sup>61</sup>.

Una gran soledad y frustración lo invade, no ha conseguido ni la plenitud ni la paz interior. Pero reaccionaba pensando que era necesario cumplir consigo mismo y con los demás.

En el relato que lee a Silvela, Apolonio le ha revelado los secretos del continente desde las pirámides mexicanas hasta las costas de Venezuela y en su recorrido ha visto la vida asfixiante de las ciudades, donde todo es vacío y formal:

... Subimos escaleras alfombradas. Atravesamos salas en penum-

59. *Ibidem*, p. 54.

60. *Ibidem*, p. 54.

61. *Ibidem*, p. 45.

bra. Por todas partes multitud de funcionarios con los pañuelos perfumados, hablaban entre sí, observándose de soslayo, riéndose. Se inclinaban con ese aprecio que los hombres ofrecen cuando temen algo o desean algún beneficio. (. . .). En aquellos salones, colgados de pesados cortinones, los intelectuales funcionarios trataban los problemas nacionales. . .<sup>62</sup>.

Existe un abismo entre la vida artificial de las ciudades y la del interior de Venezuela o de cualquier país de América, signada de penurias.

E. B. N. ha señalado que en *La Galera de Tiberio* hay personajes reformistas y Pablo Revilla lo es, abundan en la obra formulaciones sociológicas, así como una permanente actitud anti-imperialista y ética.

Revilla decide realizarse regresando a Venezuela en compañía de Ernestina Rojas y del niño que amaba como suyo. La tierra lo llama y no es casual que el personaje escoja como lugar de su desembarque la región de Paria, —según E. B. N.— clave en el futuro del país: "Así la tierra verde, atalayada de serranías se ofreció desierta. Revilla palpó con sus manos y sintió en ella la vida y el porvenir de la raza"<sup>63</sup>.

E. B. N. señala que hay que buscar la propia verdad en la acción y que se impone a los verdaderos intelectuales ser "soldados, exploradores, obreros".

Silvela, al igual que Revilla y Leizeaga, busca su destino en la tierra adentro: "Me dijo que se marchaba al Orinoco. La ciudad lo aburría. Todo en ella le parecía falso y pensaba hallar en la naturaleza un refugio reparador"<sup>64</sup>.

Señala Domingo Miliani que el narrador testigo queda "a veces sustituido con la omnisciencia del verdadero autor" y ello es explicable, E. B. N. conoció el mundo de la diplomacia y Panamá de los 30, por eso lo que narra tiene sabor de cosa vivida. Posiblemente la realidad rebasó su contención y olvidó que: "Nadie sabría apartar al novelista de sus personajes y buscarían su identidad con personas de la vida real"<sup>65</sup>.

El profesor Augusto Germán Orihuela nos confió que en el personaje Don Paco de Lareda estaba de cuerpo entero un diplomático venezolano muy conocido en Panamá, así como también serían fácilmente identificables Fredesvinda y Doña Refugio.

62. *Ibidem*, p. 146.

63. *Ibidem*, 163.

64. *Ibidem*, p. 9.

65. "Historiadores y... en *Bajo el Samán*, p. 104.

Quizá todo esto lo llevó a arrojar al Hudson su primera edición y a condenar su obra a un destino que no merecía para no alarmar ni ofender. E. B. N. había señalado que "la novela es más comprometedor que la historia" porque en ésta es posible esconder la mediocridad y escudarse tras el montón de fichas.

## 2. 2. *Historia mitificada y atemporalización como procedimiento narrativo.*

### a) *La Galera de Tiberio.*

Podría decirse a propósito de E. B. N. "quien que es, no es romántico" y en efecto, como novelista paga su tributo a esa corriente con su primera obra: *Sol Interior*. El actante principal ama a Marta Federman con una pasión, que adquiere los caracteres del delirio y en sus actuaciones se observan todas las cursilerías y extravagancias de los personajes del romanticismo. Incluso, piensa como Werther, en el suicidio:

. . . Sentóse en la mesa de trabajo e inclinó la cabeza agobiada de pesadumbre. Miró lleno de tristeza el pañuelo que una tarde se le cayera a Marta; la rosa que llevaba en el talle el día de la primera cita; el rizo que le arrancara en uno de sus delinquis. Pensó en la muerte. El suicidio lo llamaba. Rechazó con indignación esta idea. No era posible. Sería un crimen quitarse la vida por una mujer frívola, loca. . .<sup>66</sup>.

El propio actante reconoce que es anacrónico, que su pasión no está a tono con la época:

. . . Veía, como sin querer, se transformaba en héroe de una novela romántica. No quería tal. Tenía horror de lo cursi. Su amor era un anacronismo en el siglo. (. . .) Aquellos días, pálidos como los rostros de los héroes románticos, que se ciñeron al mundo como una blanca guirnalda de flores, ya no eran. El no quería que su amor apareciera como una caricatura de aquellos tiempos; como aparecen hoy los que se empeñan en ser bohemios, vanamente, porque ya murieron los días de Mimí. . .<sup>67</sup>.

A través de estas reflexiones del actante nos damos cuenta de la consciencia del narrador sobre la obra que estaba ofreciendo y en sus "Palabras Liminares" reconoce que "va en pugna con las nuevas corrientes literarias" pero en esta novela existe algo que será una constante en la obra novelística de E. B. N.: su interés por el pasado histórico. Ar-

66. *Idem. Sol Interior*, p. 11.

67. *Ibidem*, p. 55.

mando Ibáñez, cuando observa los alrededores de Caracas evoca el pasado indígena y su cultura, cortada por la presencia del dominador:

... Por allá pasan sombras de indios, cohortes de tribus que evocan con sus desnudos, gallardías olímpicas. ¿Qué poeta salvaje, rudo, bárbaro estaría dando vida a los dioses en estos lugares, cuando lo sorprendió el hierro de la conquista? ¿Qué poema se ahogó en la sangre de las tribus, inconscientes de defender, junto con los lares nativos la belleza invisible de un ideal naciente? (...) Por allí pasan los plumajes de las cimeras, intensamente épicos, y se alzan los arcabuces armando el brazo que interrumpió la meditación creadora...<sup>68</sup>.

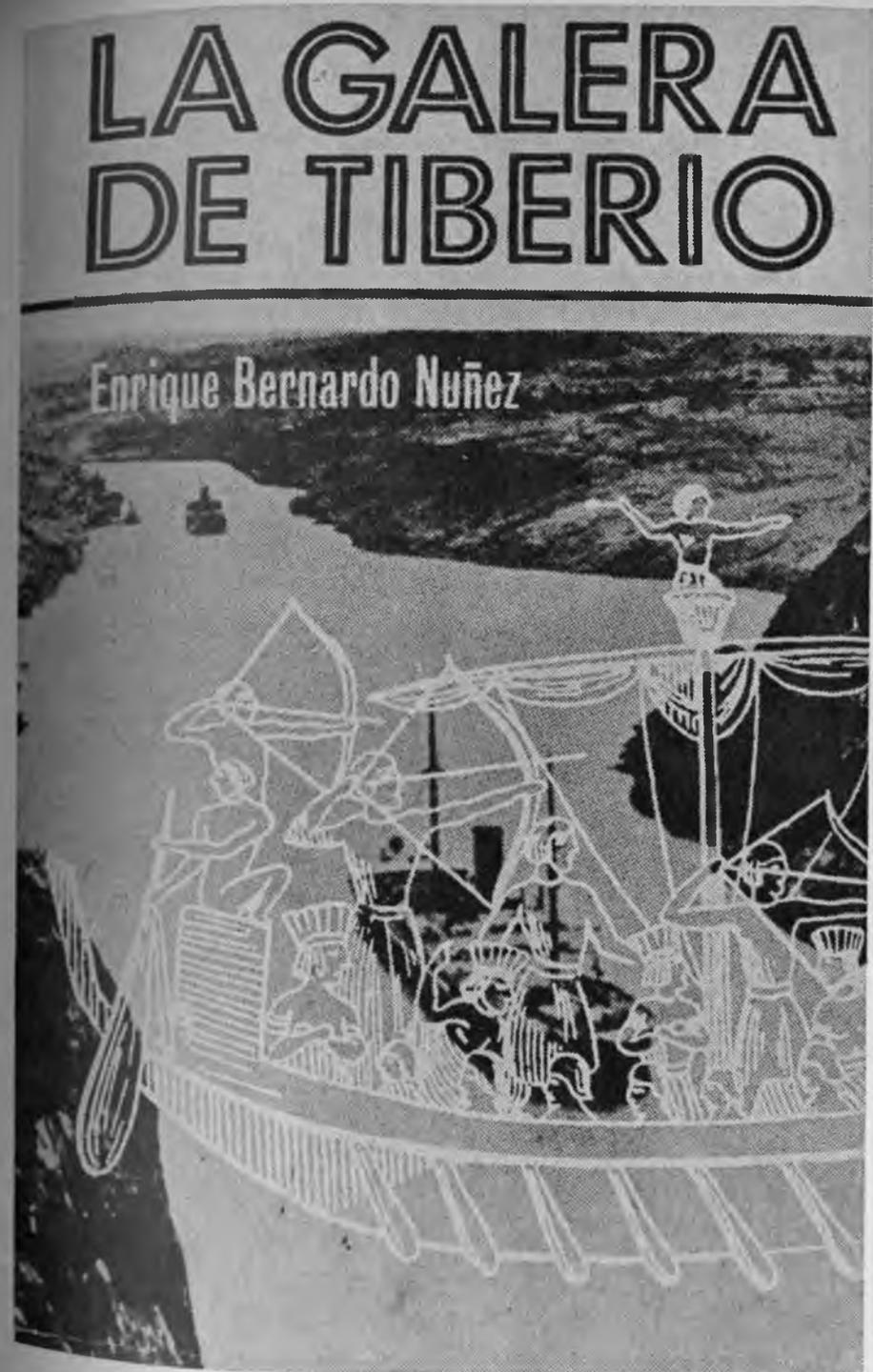
Para E. B. N. las épocas no pasan, están allí latentes, como estratos que han sido cubiertos por otros, alimentando la entraña de nuestro devenir en la atemporalización mítica.

En *La Galera de Tiberio* y en *Cubagua*, nos conseguimos en presencia de un narrador, que influenciado por el surrealismo y por novelistas como Paul Morand se permite la sincronización de hechos temporales diversos en un tiempo infinito, sin fronteras que el lector debe ordenar en el lugar que lógicamente les corresponde. A pesar de que E. B. N. no habla en su teoría del tiempo, usa el mismo en una forma muy novedosa porque sincroniza en la atemporalización mítica diversos momentos históricos. El primer plano temporal sería el que corresponde al presente del narrador testigo Silvela, ubicado cronológicamente en la crisis económica mundial de 1928-30, relacionado con la antigüedad clásica y el imperio romano, semejante al imperialismo de los Estados Unidos en el momento y que Herr Champhausen en su historia prolonga hasta un futuro.

El elemento mítico tiene relación con lo clásico: la leyenda de Tiberio y con un elemento anacrónico en el modernísimo Canal de Panamá: la galera de Tiberio, más incongruente aún porque es anunciada por un personaje, que causa extrañeza tanto en el narrador testigo como en el lector, llamado Darío Alfonzo. Su vestimenta, un overoll azul de obrero contrasta con su cultura y con su figura: "Las facciones de dios marino, orgulloso y joven"<sup>69</sup> y con el conocimiento que tiene de la antigüedad, de los signos de poder y de la extraña nave, cuya aparición coincide con la de una serie de medallas con la imagen de Tiberio. Lo enigmático continúa porque la nave, vista por Silvela, no es como las antiguas naves y presenta caracteres ultramodernos:

68. *Ibidem*, p. 13.

69. *Idem*. *La Galera de Tiberio*, p. 15.



Al mismo tiempo divisé una especie de portaviones que se deslizaba fuera del canal. Al parecer nada tenía de común con las ponderadas de los antiguos, movidas por varias órdenes de remos (...) Pero la idea de una de esas naves doradas y magníficas atravesando el canal, orgullo del siglo XX, me dejó extático. Sabía que estaba en una de esas épocas en que el mundo cambia y las palabras del obrero me ponían ante el drama universal, intacto.<sup>70</sup>

Esta situación misteriosa continúa porque la nave no es vista solamente por Silvela sino que aparece en muchas ocasiones, en los lugares más distantes, como si en vez de ir por el mar volara.

Por aquellos días habían visto un buque navegar durante la noche cerca de las costas, ya en el Atlántico, ya en el Pacífico, del cual daban noticias cables de la United Press; uno fechado en Honolulu el 6 de febrero donde se decía que "en la costa nordeste del Hawai (...) ha sido visto un buque de procedencia desconocida"<sup>71</sup> y otro en New York, febrero 8 donde se señalaba que mientras la flota americana del Atlántico se dirigía a Panamá:

...Se constató la presencia de un buque que seguía obstinadamente la misma ruta de la escuadra y el cual desapareció a trescientas millas de la costa. Se observa que su forma no es la misma de los barcos que actualmente atraviesan los mares.<sup>72</sup>

Herr Champhausen le dice a Silvela:

...Es un buque que sigue como una sombra al Texas. (...) En los partes secretos se la designa con el nombre de la galera de Tiberio. Lleva en la popa una luz roja y sólo se la divisa desde el anochecer...<sup>73</sup>

La impresión fantástica se marca verbalmente con la impersonalidad: "ha sido visto", "se constató" "se observa" "se la divisa".

La galera de Tiberio adquiere dentro de la obra un valor polisémico porque designa ya la misteriosa nave que anuncia desgracias, (generalmente su apareamiento coincide con la caída y pérdida de aviones) ya la tienda de antigüedades, que abre Miss Alice Ayres, hermosísima y enigmática norteamericana rodeada de un hado de fatalidad.

70. *Ibidem*, p. 15

71. *Ibidem*, p. 64.

72. *Ibidem*.

73. *Ibidem*, p. 30.

...Se comprende enseguida que su poder viene de lejos, de un misterio insondable. En todo tiempo ha salido una mujer para hacer la historia y en pos de ella ha ocurrido algo fatal...<sup>74</sup>

Intimamente relacionada con la galera aparece la fabulación en torno al anillo mágico, que es signo de poder y cuya recuperación logrará Miss Ayres. El anillo ha pasado por las manos de Césares de la antigüedad: Tiberio, Julio César, Alejandro, Trajano; de los españoles: Fernando, el Católico, Carlos V, Felipe II, después lo ha tenido Napoleón y el zar Alejandro y finalmente ha llegado a las manos del almirante Willy, por habérselo vendido Darío Alfonzo. Este nuevamente lo roba y lo vende al inglés Francis Lowe, amante de Miss Alice muerto en extrañas circunstancias.

Silvela, despierta la confianza y Miss Ayres le confiesa la muerte de su amante:

...Entonces comenzó a balbucir un relato, y no sé por qué me pareció natural oírlo de sus labios. Había sido ella, es decir, había sido Darío Alfonzo por orden suya, la misma noche del baile de Don Paco. Batía una fuerte marejada y el viento se llevaba las palabras...<sup>75</sup>

Pero Miss Alice había llegado a amar a Lowe y sus lágrimas ruedan sobre el anillo, mientras relata que lo que fue un juego dentro de la lucha terminó en pasión.

La magnificación de Miss Ayres —como portadora de lo mágico al final—aviadora triunfante, se produce a expensas del desgaste de Darío Alfonzo.

El autor ha hecho convivir dentro de la atemporalización que permite lo mítico diversos momentos de la historia sin tomar en cuenta ni el espacio ni el tiempo tal como se confunden en la tienda de antigüedades los diversos elementos. Por eso allí están coincidiendo: a) la vida de los países hispanoamericanos en el momento de la crisis económica del año 30, presente en sus emigrados y en sus diplomáticos; el imperialismo romano, expresado en la época de Tiberio, semejante al poder que tienen en ese momento los Estados Unidos. "Este siglo tiene más de un rasgo común con el de Tiberio" dice Herr Champhausen y en su historia distendida hasta un futuro el hombre acogotado por una técnica colosal cobró aversión a las tareas intelectuales.

74. *Ibidem*, p. 71.

75. *Ibidem*, p. 116.

tuales porque "nadie leía ya" mientras los seres humanos regresaban a una vida primitiva:

... Los hombres confundidos en las eras, sin otras preocupaciones que la satisfacción de sus instintos vivían la vida primitiva. Las noches traían a sus ojos idéntica dulzura. El hombre y la tierra recobraron su juventud.<sup>76</sup>

¿No hay en el alma humana un perenne deseo de regreso a lo que se fue, a lo que se perdió en forma inevitable, a la pérdida juventud? Esta angustia de Silvela ¿no es la de deseo al eterno retorno para recobrar lo que estamos perdiendo en cada instante vivido?

... Y sentí una inquietud vaga, pero cierta, de que todo lo que hoy constituye nuestra vida se escapaba, perdía sentido, transformábase en una capa de polvo sobre unos cuantos objetos en las salas desoladas de algún museo o en las vitrinas de una tienda de antigüedades...<sup>77</sup>

Señala Todorov: "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más leyes que las naturales, frente a un conocimiento aparentemente sobrenatural"<sup>78</sup> y es precisamente lo que experimentamos como lectores de *La Galera de Tiberio*, pero esa misma extrañeza es sentida por el narrador testigo:

... Nada tan plácido y absurdo a la vez como el entendimiento de los que reducen las posibilidades de la existencia —la realidad de las cosas— a hechos puramente experimentales, sin reservar nada a lo desconocido. Estos hombres han hecho el mundo tan pequeño que es innecesario hacer observaciones.<sup>79</sup>

En *La Galera de Tiberio*, como obra fantástica terminamos por aceptar la intervención de algo misterioso. E. B. N. ha descubierto la poesía que está presente en los mitos, lo ilógico, en los sueños, en lo inverosímil. Breton en su *Primer Manifiesto* al señalar la belleza que hay en las ilogicidades del niño y del loco expresó: "lo maravilloso es siempre bello".

#### B) *Cubagua*

En "Algo sobre Cubagua" E. B. N. señala como lo impresionó la lectura de la Crónica de Fray Pedro de Aguado: "La fúnebre isilla

76. *Ibidem*, p. 40.

77. *Ibidem*, p. 76.

78. *Introducción a la Literatura Fantástica*, p. 34.

79. *Ob. cit.* p. 11.

cubierta de nácar era un tema olvidado. Al encuentro salían imágenes que era necesario atajar, o agarrar por los cabellos"<sup>80</sup>

El tema es por lo tanto la isla del mismo nombre, que va surgiendo ante nosotros con el mensaje de su pasado histórico, así como en su presente y su futuro. Con una técnica muy moderna, el narrador hace coincidir en la atemporalización mítica diversos momentos:

a) el presente-caracterizado por el tedio y la melancolía de un tiempo lleno de silencio que se enseñorea en el alma de Leiziaga al que contribuye el mágico color de la isla: "Leiziaga era más sensible a ese aire desolado, o recibía una impresión distinta a la de Stakelun, cuyas pupilas metálicas interpretaban de un modo distinto las cosas muertas"<sup>81</sup>

b) un pasado que se hace presente en multitud de detalles de la vida cotidiana: el marinero, que acompaña a Leiziaga en Cubagua, se llama Antonio Cedeño como el español que construyó un fuerte en la isla, los nombres de los héroes de la epopeya conquistadora aparecen en los nombres de los detalles; hay una trasmutación entre el propio Leiziaga quien se siente identificado con un aventurero italiano de los tiempos de esplendor y de miseria de Cubagua llamado el conde Lampugnano, y por todas partes, la huella del aborigen, mensaje de dolor y silencio:

... En otro tiempo existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían redes, consultaban los piaches, usaban en sus embarcaciones velas de algodón. (...) Después llegaron descubridores, piratas, vendedores de esclavos. Todo aquello ha pasado en un tiempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora.<sup>82</sup>

c) el sueño de una Cubagua futura, luminosa y rica con la explotación del petróleo. El silencio será sustituido por el ruido de las máquinas, de las dársenas y con el pito de los barcos:

... En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: Standard Oil Co. 503. Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro. Monedas que fueron de algún pirata ahorcado. Los hombres que se mueven como dormidos desaparecerían...<sup>83</sup>

80. *Bajo el...* 106.

81. *Cubagua*, p. 26.

82. *Ibidem*, p. 24.

83. *Ibidem*, pp. 34-35.

En esta novela apreciamos dos ejes accionales:

El primero gira alrededor de algo concreto, tangible, si es que se nos permite usar esta expresión al hablar de una novela "ya que la literatura se crea a partir de la literatura y no a partir de la realidad",<sup>84</sup> que se inicia con la llegada a Margarita del ingeniero de minas Ramón Leiziaga, la pesca ilegal de unas perlas en Cubagua determinan su encarcelamiento y finaliza con su evasión hacia la tierra de promisión: Guayana así señalada por E. B. N. en su teoría.

El segundo se desplaza en el pasado y se inicia con la relación referencial de la existencia de Fray Dionisio y de la protegida de éste: Nila Cálice, a quienes conoce Leiziaga posteriormente y con el viaje a Cubagua. Pero tanto el primero como el segundo eje aparecen tan imbricados que es imposible establecer fronteras porque todo se vuelve sobrenatural, inasible.

Un mundo concreto, macizo es el que encontramos en La Asunción cuando Leiziaga entra en contacto con los personajes importantes de la isla, allí como en todas partes la vida gira alrededor de unos cuantos: Mr. Stakelun, encargado de una compañía cuyas obras están paralizadas; el juez Figueras, el coronel Rojas, de servicio en la isla y el doctor Gregorio Almozas, médico-cirujano.

Los habitantes subliman sus miserias en las actividades tradicionales: "Tejen febrilmente. El tejido les hace olvidar las distancias, el sol, la vida quizás"<sup>85</sup>

En La Asunción, un ambiente de modorra, de tiempo detenido, se hace sensible en "las viviendas [que] dan la impresión de que van cayéndose lentamente"<sup>86</sup> [mientras] "las campanadas marcan inútiles el tiempo".<sup>87</sup> El presente tiene mucho de pasado en los murallones de los castillos, en los viejos conventos, en los nombres de algunas playas —la del Tirano por ejemplo, que recuerda al cruel personaje del cual se habla en las crónicas que publica "El Heraldito de Margarita". Incluso la subsistencia, la vida toda depende de las milenarias actividades de la pesca y los trabajos del mar. Una intensa poesía adquiere la prosa del narrador omnisciente al reseñar lo que es casi un rito:

Hombres casi desnudos repetían gestos ancestrales. Las velas se hinchan lozanas. Con una serenidad augusta lanzaban sus redes.

84. T. Todorov. *Introducción a...* p. 17

85. *Ibidem*, p. 20.

86. *Ibidem*, p. 11.

87. *Ibidem*, p. 12.

Quién ha dicho que es inútil arar en el mar? Los brazos labran surcos donde la gema florece. Hinchas de pan las manos como la mazorca. ¡Bendito sea el mar! El mar, como la tierra, da oro y pan.<sup>88</sup>

Una atmósfera de misterio gira alrededor de Fray Dionisio y de su protegida Nila Cálice, hija del cacique Rimarima, que lleva el apellido de un hombre tan enigmático como ella, Pedro Cálice. En la lectura de *Cubagua* no llegamos a aclarar la relación entre uno y otro.

Una visión fragmentaria, notas que se nos dan aquí y allá nos develan la figura de Fray Dionisio, de quien algunos se escandalizan y los hechos lo presentan como hombre lleno de humildad, preocupado por su iglesia y por sus feligreses.

Una serie de indicios, marcados con la impersonalidad, nos dan desde el comienzo de la obra lo misterioso del personaje:

...Singulares versiones corrían desde su llegada al pueblo. Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente. Otros hablaban de su afición a mascar cierta hierba e indicaban un diente de caimán pendiente de su camándula...<sup>89</sup>

Parece una de esas figuras carcomidas que se ven en las fachadas de los templos muy viejos...<sup>90</sup>

Nila Cálice se nos da a través de una presentación semejante, ya como organista de una gran fuerza expresiva con cuya música "oscilaban los cirios del altar" ya como una joven moderna, experta amazona, agresiva cuando las circunstancias lo piden, pero a la vez como la expresión del eterno femenino, belleza y misterio portadora de la dulzura de la madre tierra, imagen que persiste en los que la ven como algo inalcanzable e ideal:

Leiziaga creyó haberla visto toda la vida o al menos hallar una imagen que vivía confusamente dentro de él. Barro maravilloso en el cual se funden y plasman los deseos. Las olas llegaban en tumulto, lentas grabadoras de rocas, imprimiéndose en las costas. —Es la hija de Cálice, un lázaro —dice Stakelun— —Vive con el cura— Leiziaga se acercó a ella.

88. *Ibidem*, p. 23.

89. *Ibidem*, p. 15.

90. *Ibidem*, p. 28.

—Justamente pensaba en tí.

—En mí!

—No precisamente en tí, pero es como si hubiese hallado lo que buscaba.

—Ah, eso es otra cosa!

Nila se tendió en la arena. Después se sumergieron en el mar tibio, purpúreo. Los alcatraces se precipitaban sobre el cardumen. Las islillas destellaban lejanas. Los cardones descendían en apretadas filas hasta el mar. Cuando regresaron los contornos eran más nítidos, como trazados con carbón encendido.

—La humanidad quiere volver a la vida primitiva. Siente necesidad de reposo y de un poco de silencio.

—Nosotros lo tenemos. Fíjate. La vida en una gran ciudad y la de las selvas difiere únicamente en los detalles materiales y en el silencio. El instinto es el mismo. Pero el silencio está de nuestra parte.

—He estado largos años fuera y al volver me ha parecido que no conocía mi país, Nila. Se me ha revelado de un modo distinto. —Yo también he salido; pero siempre queda algo tan arraigado en nosotros que nada puede modificar.<sup>91</sup>

Esta compenetración de Nila con el país y la atracción que ejerce sobre los que la rodean nos introduce en el mito de la mujer como tierra y fecundidad, del que hablaremos más adelante.

La impresión de misterio aumenta con el viaje de Leiziaga hacia Cubagua "Isla decrepita de costas roídas y aplaceradas" y con la presencia de Fray Dionisio, que constituye el "llamado"<sup>92</sup> hacia lo maravilloso: qué tal Cubagua, eh?<sup>93</sup>

Un tiempo infinito como el de las constelaciones, ante el cual la vida es apenas un punto gira sobre la tierra y los hombres, si es que así puede llamarse a estas sombras. Una inquietud filosófica invade a Leiziaga con la observación del fraile:

91. *Ibidem*, p. 25.

92. La palabra "llamado" tiene aquí el sentido de mitema. "El fraile" origina el llamado con matices mágicos o misteriosos". En el mismo sentido usaremos los términos "viaje", "umbral", "caída o descenso" ,tomados de la obra de Juan Villegas *La estructura mítica del héroe*, aplicación de la obra de Campbell.

93. *Ob. cit.* p. 35

—Mira esa estrella. (...) Tal vez no existe ya y la vemos. Tampoco ante una rosa se piensa en las que han abierto desde hace miles de años. Cualquiera diría que es la misma. El mismo color, la misma fragancia. Y en ese momento ¿no es en efecto la misma? ¿Qué piensas tú?<sup>94</sup>

En la isla los seres son como voces que regresan de otro mundo, ambiguos, intangibles, como si tuvieran la quietud de la muerte:

Caras barbadas, meditativas, bajo los cobertizos alumbrados con tizones. Las sombras crecen hasta escaparse por el techo.

¡Qué efecto más dramático que el de la luz en esos rostros!

—Este es el valle de lágrimas.<sup>95</sup>

En el "viaje" por la isla la evocación del pasado es constante:

—Exactamente. Hace cuatrocientos años la traían también en pipas. Exactamente—. y añadió: —Verdad que es poco tiempo.<sup>96</sup>

—Sí, en aquellos tiempos... parece, era la más cómoda— dice Cálize asomándose a la reja—; aquí había una plazoleta y enfrente una iglesia que se quemó dos veces. Los dueños no tenían que andar mucho para ir a misa.<sup>97</sup>

¿Me has dicho que piensas levantar un plano de Cubagua? Puedo mostrarle uno trazado hace tiempo, cuando Nueva Cádiz se hablaba en su mayor riqueza.<sup>98</sup>

Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años.<sup>99</sup>

El paisaje se agranda, se mitifica con el terror supersticioso que crean: el cardón, las tierras áridas y solitarias, el rumor del mar, que nos devuelve el misterio de la madre tierra inconmensurable en su llamado y en el aire en que parecen confundirse vida y muerte. Asimismo van aumentando en torno a Fray Dionisio los indicios que acentúan lo fantástico:

94. *Cubagua*, p. 65.

95. *Ibidem*, pp. 35-36.

96. *Ibidem*, p. 38.

97. *Ibidem*, p. 39.

98. *Ibidem*, p. 39.

99. *Ibidem*,

Parecía más alto, más flaco, más próximo a convertirse en un montón de cenizas.<sup>100</sup>

La voz parecía afónica, lejana, sin ser lo uno ni lo otro, como si viniese a través de una niebla.<sup>101</sup>

Fray Dionisio se hace borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto.<sup>102</sup> Fray Dionisio ríe con risa mohosa y le observa largamente.<sup>103</sup>

Una sonrisa traspasa la cara terrosa de Fray Dionisio y sus palabras forman círculos en silencio:

—¿Conoces la antigua costumbre? Los indios trocaban sus nombres. Había el cacique don Diego, el Gil González, don Alonso, y así muchos... Un indio a quien llamaban Orteguilla dió muerte a Fray Dionisio.

Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de Fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla. La contempló unos momentos y la puso suavemente.<sup>104</sup>

En Cubagua el tiempo de la historia no sigue un curso definido, no es la sucesión de momentos eslabonados lógicamente, no hay linealidad, es "...una red de muchas líneas que se superponen y alternan que zigzaguean y se cruzan"<sup>105</sup>

Como emergiendo de las voces, del fondo de las cosas, en formas esotéricas donde se confunden días en la vaguedad del sueño, se nos dan en un discurso narrativo, poético, trepidante y sonoro, momentos diversos de la vida de Cubagua, todo alrededor del conde Lampugnano. Confusión de personajes, hechos históricos y cotidianos, como en un gran cuadro cubista, o en un torbellino, en un ir y venir delirante.

Allí está la Cubagua, cuyo bienestar se evidenciaba en la acumulación hiperbólica de las perlas, que se pesaban como trigo, y en la vida que bullía, en los pregones, en los diálogos donde a pesar de tanta riqueza seguía constante el sueño del Dorado:

100. *Ibidem*, p. 35.

101. *Ibidem*, p. 40.

102. *Ibidem*, p. 42.

103. *Ibidem*, p. 72.

104. *Ibidem*, pp. 72-73.

105. René Marié Albères, *Metamorfosis de la novela*, p. 29.

—¡Se vende un esclavo sin herrar!

—¡Veinte ducados!

—¡Veinticinco!

—¡Agua!

—¡Leña!

—¡Cuánto diera por un pan fresco! ¿eh?

—¿Pero hay oro allí? ¿No han muerto todos?

—Quizás. Yo sé donde hay oro.<sup>106</sup>

La Cubagua atacada por los indios que llegan con sus cantos y piraguas y hacen huir a los españoles mientras una cabeza cortada, la de Fray Dionisio "parece dormir a la dulzura del aire". La de Antonio Cedeño y Ocampo que perseguían a los indios con perros furiosos y les herraban como bestias, y la del aire triste que se evidencia en el recuerdo de una España lejana, cuando la miseria lleva a sus habitantes a la mendicidad:

...Y él [Lampugnano] iba en la noche, entre las casas cerradas, altas. En los templos se iban recogiendo los soldados que pedían limosna y se despojaban unos a otros...<sup>107</sup>

La identificación entre Leiziaga y Lampugnano se produce a pesar de la distancia de siglos entre uno y otro personaje: la misma barba, el mismo gusto por la aventura: Sería él acaso el mismo Lampugnano?

Y así como Lampugnano se sintió hermanado con el dolor del indio, que en su evocación lírica canta dolorosamente la pérdida de la mujer amada: "¡Desenlázate de tus cadenas, Zenquerot; ¡Huye! Por la noche estrellada, por la tristeza y el delirio de nuestras noches, deja tus cadenas o mátate..."<sup>108</sup> Leiziaga también se siente compenetrado con la raza indígena: "Ni un soplo ha tocado su alma intacta a fuerza de permanecer silenciosa"<sup>109</sup>

Leiziaga, como "héroe moderno"<sup>110</sup> ha penetrado en el mundo mágico donde constituyen un todo lo real y lo intuído, en una prolongación del mundo más allá de sus fronteras.

106. *Ibidem*, p. 47.

107. *Ibidem*, p. 55.

108. *Ibidem*, p. 43.

109. *Ibidem*, p. 57.

110. Usamos el término empleado por J. Villegas en su obra.

Conducido por Fray Dionisio, que es el iniciador cruza "el umbral":  
... Se hallaron ante una puerta. Se vieron en aquel espejo, tan fina, tan blanca era la madera. En la otra galería flotaban dorados reflejos. La luna quizás penetraba allí, pero luego fueron precisándose formas extrañas: ídolos, asientos, aves de oro. Toda la plata de Paria, oro de los Omaguas, las riquezas de Guaramental, Chapachauru y Quarica. El oro de los reinos esfumados en la niebla de los ríos. Las perlas rebosaban en urnas de titerra deramando un brillo estelar.<sup>111</sup>

Estamos en el mundo de lo fantástico-maravilloso y debemos aceptar la existencia de seres superiores y admitir la intervención de fuerzas sobrenaturales. Allí están los dioses y entre ellos, como su igual Nila Cálice.

... Tomó el polvo que le ofrecía en una concha de nácar y a imitación suya empezó a absorberlo por la nariz. Veía su anillo en el dedo de Vocchi. Hombres tatuados, con plumajes resplandecientes y mujeres con los senos dorados y adornadas de conchas se enlazaban de la mano. En medio de ellos estaba Nila. Las perlas derramaban en sus trenzas, en su piel cobriza, un resplandor de vía láctea. Las saluciones se elevaron a coro, de uno a otro extremo:

—¡Thenoca!

—¡Ratana!

—¡Erocomay!<sup>112</sup>

Nila aparece deificada y su alrededor el canto y la danza: es el areyto, en cuyas notas se expresa la melancolía de la raza india:

... Girando en torno a Nila daban comienzo al areyto. (...) Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras. Su melancolía cobraba expresión en el alma de Vocchi, misma melancolía de ciertos bailes y canciones. Toda la vida está impregnada de esa nostalgia, pero no sabrán explicarla, acaso porque nunca pudieron volver a encontrarse. Nostalgia de su propia alma perdida...<sup>113</sup>

Es corriente que en lo fantástico-maravilloso se produzcan metamorfosis. Amalivaca y Vocchi ¿Son hermanos?

¿Son uno? A pesar de que este último viene de lejanas tierras todo es posible en el mundo de lo sagrado, y Nila es Erocomay, (así

111. *Ibidem*, pp. 81-82

112. *Ibidem*, p. 83.

113. *Ibidem*.

la llamó una vez Teófilo Ortega). Erocomay, semejante a María Lionza reinaba entre los hombres, en un ayer infinito:

Erocomay guiaba su tribu en la guerra y a las cacerías de monstruos que moraban en las cavernas y a la orilla de los ríos. (...) Los blancos a quienes dio hospitalidad la llevaban cautiva, pero ella pudo saltar en un corcel que el jinete había dejado, según costumbre, mientras buscaba oro entre las cenizas. Huían asustadas las tropas de ciervos, de dantas, ante aquel tropel que la perseguía y su manto bermejo flotaba en el bosque en el cual comenzaban a brillar un rocío de lucciolas...<sup>114</sup>

Señala Mircea Elciade que en las sociedades donde reina la mujer, el prestigio mágico religioso que ésta adquiere se debe a que toman "como modelo cósmico la figura de la madre tierra".

Leiziaga, ganado por la magia del areyto y por el "elixir" se penetra de tal modo con los dioses en una especie de fusión cósmica, donde se borran las fronteras de su yo:

Vocchi tomó un cráneo y lo llenó con vino de palma. Hecha su libación los demás bebieron. Leiziaga acercó también a sus labios los bordes de aquella copa. Danzaban y a cada momento bebían...<sup>115</sup>

¿Sueño?. ¿Realidad?. Leiziaga llama a Nila y sólo se le responde que él estuvo ausente. Cuando "desciende" de nuevo sólo encuentra los restos de las catacumbas de Cubagua.

E. B. N. ha logrado expresar lo fantástico maravilloso, así como también el tiempo existencial, que es el que angustia a su personaje Leiziaga: "Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales"<sup>116</sup>

Leiziaga contempla las piedras renegridas, pátinas de miradas que devoran penas. Lleva dos días de encierro. Dos días, dos siglos.<sup>117</sup>

Tal como expresó E. B. N. en *Cubagua* no hay personajes reformistas, pero de su viaje por el mundo sobrenatural Leiziaga ha regresado con una preocupación trascendente: descubrir qué somos y que hay detrás de la indiferencia y el silencio de los hombres que están tan identificados con su paisaje, que son hombres cardones.

114. *Ibidem*, p. 84.

115. *Ibidem*.

116. *Ibidem*, p. 95.

117. *Ibidem*, p. 97.

Conducido por Fray Dionisio, que es el iniciador cruza "el umbral":  
... Se hallaron ante una puerta. Se vieron en aquel espejo, tan fina,  
tan blanca era la madera. En la otra galería flotaban dorados refle-  
jos. La luna quizás penetraba allí, pero luego fueron precisándose  
formas extrañas: ídolos, asientos, aves de oro. Toda la plata de Paria,  
oro de los Omaguas, las riquezas de Guaramental, Chapachauru y  
Quarica. El oro de los reinos esfumados en la niebla de los ríos. Las  
perlas rebosaban en urnas de tierra deramando un brillo estelar.<sup>111</sup>

Estamos en el mundo de lo fantástico-maravilloso y debemos aceptar  
la existencia de seres superiores y admitir la intervención de fuerzas so-  
brenaturales. Allí están los dioses y entre ellos, como su igual Nila Cálice.

... Tomó el polvo que le ofrecía en una concha de nácar y a imi-  
tación suya empezó a absorberlo por la nariz. Veía su anillo en el  
dedo de Vocchi. Hombres tatuados, con plumajes resplandecientes  
y mujeres con los senos dorados y adornadas de conchas se enlaza-  
ban de la mano. En medio de ellos estaba Nila. Las perlas derrama-  
ban en sus trenzas, en su piel cobriza, un resplandor de vía lác-  
tea. Las saluciones se elevaron a coro, de uno a otro extremo:

—¡Thenoca!

—¡Ratana!

—¡Erocomay!<sup>112</sup>

Nila aparece deificada y su alrededor el canto y la danza: es el  
areyto, en cuyas notas se expresa la melancolía de la raza india:

... Girando en torno a Nila daban comienzo al areyto. (...)  
Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras. Su melancolía co-  
braba expresión en el alma de Vocchi, misma melancolía de ciertos  
bailes y canciones. Toda la vida está impregnada de esa nostalgia,  
pero no sabrán explicarla, acaso porque nunca pudieron volver a  
encontrarse. Nostalgia de su propia alma perdida...<sup>113</sup>

Es corriente que en lo fantástico-maravilloso se produzcan meta-  
morfosis. Amalivaca y Vocchi ¿Son hermanos?

¿Son uno? A pesar de que este último viene de lejanas tierras  
todo es posible en el mundo de lo sagrado, y Nila es Erocomay, (asi

111. *Ibidem*, pp. 81-82

112. *Ibidem*, p. 83.

113. *Ibidem*.

la llamó una vez Teófilo Ortega). Erocomay, semejante a María Lionza  
reinaba entre los hombres, en un ayer infinito:

Erocomay guiaba su tribu en la guerra y a las cacerías de mons-  
truos que moraban en las cavernas y a la orilla de los ríos. (...)  
Los blancos a quienes dio hospitalidad la llevaban cautiva, pero  
ella pudo saltar en un corcel que el jinete había dejado, según  
costumbre, mientras buscaba oro entre las cenizas. Huían asus-  
tadas las tropas de ciervos, de dantas, ante aquel tropel que la  
perseguía y su manto bermejo flotaba en el bosque en el cual  
comenzaban a brillar un rocío de lucciolas...<sup>114</sup>

Señala Mircea Elciade que en las sociedades donde reina la mujer,  
el prestigio mágico religioso que ésta adquiere se debe a que toman  
"como modelo cósmico la figura de la madre tierra".

Leiziaga, ganado por la magia del areyto y por el "elixir" se com-  
penetra de tal modo con los dioses en una especie de fusión cósmica,  
donde se borran las fronteras de su yo:

Vocchi tomó un cráneo y lo llenó con vino de palma. Hecha su  
libación los demás bebieron. Leiziaga acercó también a sus labios  
los bordes de aquella copa. Danzaban y a cada momento be-  
bían...<sup>115</sup>

¿Sueño?. ¿Realidad?. Leiziaga llama a Nila y sólo se le responde  
que él estuvo ausente. Cuando "desciende" de nuevo sólo encuentra  
los restos de las catacumbas de Cubagua.

E. B. N. ha logrado expresar lo fantástico maravilloso, así co-  
mo también el tiempo existencial, que es el que angustia a su personaje  
Leiziaga: "Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y  
vuelven dando tumbos en un sueño, en la luz de días inmemoriales"<sup>116</sup>

Leiziaga contempla las piedras renegridas, pátinas de miradas que  
devoran penas. Lleva dos días de encierro. Dos días, dos siglos.<sup>117</sup>

Tal como expresó E. B. N. en *Cubagua* no hay personajes refor-  
mistas, pero de su viaje por el mundo sobrenatural Leiziaga ha regre-  
sado con una preocupación trascendente: descubrir qué somos y que  
hay detrás de la indiferencia y el silencio de los hombres que están  
tan identificados con su paisaje, que son hombres cardones.

114. *Ibidem*, p. 84.

115. *Ibidem*.

116. *Ibidem*, p. 95.

117. *Ibidem*, p. 97.

En Cubagua hay muchos principios teóricos de E.B.N. que se ven realizados:

a. La ruta del Dorado de la conquista, "mito o espejismo" como él los llama, le ha permitido ir hasta la entraña vital: el mundo del indio y unir en la atemporalización diversos momentos de nuestra historia.

b. E.B.N. ha logrado unir en un discurso poético donde predominan como tiempos verbales el presente y el copretérito, la vida del Oriente de Venezuela "la región llamada Jardines"<sup>118</sup> y se ha identificado con las rituales actividades de la pesca de perlas y de los trabajos del mar.

c. Leiziaga no es un aventurero más, sino que ha sido ganado por el silencio de las tierras vírgenes. Tal vez recupere allí, en la soledad donde se une lo real y lo presentado, a Nila Cálice, siempre real e intangible.

d. En el deseo de dinamizar su prosa "privada de aire y sentido vital" usa la frase corta, concisa y vibrante.

e. Descubre la poesía que hay en la evocación de la mitología indígena, de su teogonía.

Hasta aquí *Cubagua* está en armonía con la teoría de E.B.N., pero existen una serie de aspectos novedosos, que realiza dentro de esta novela y que parecen ser consecuencia de su conocimiento de los surrealistas.

Precisaremos algunos:

A veces no sabemos quien narra. Lo intuimos, pero no podemos asegurarlo. En el Cap. II, donde se da todo el panorama de la vida de Cubagua, al final del mismo parece ser el narrador el fraile:

La voz de Fray Dionisio suena como un eco: *Laus Deo.*

—Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí. Interpreta ahora este silencio.<sup>119</sup>

El lector tiene que tomar parte activa y entrar en la obra porque todo se vuelve conjetura, sospecha, anacronismo, incongruencia.

Incorporación de lo fantástico y de lo mítico.

118. *Ibidem.*, p. 82.

119. *Ibidem.*, p. 63.

Todo lo anteriormente expuesto determina que consideremos a E. B. N. como un verdadero renovador de la novela venezolana.

### III. *La novela dentro de la novela.*

En su teoría señala E. B. N. al referirse a Cubagua: "Estoy lejos de creer que "Cubagua" es una novela propiamente dicha, aunque este género admite hoy las formas más diversas"<sup>120</sup>

Y con su característica humildad y afán revisionista: "Desearía escribir una nueva versión de "Cubagua", de igual modo que a veces nos viene el deseo de hacer una nueva versión de la vida".<sup>121</sup>

A pesar de la sencillez con que se refiere E. B. N. a *Cubagua* es una de las novelas más renovadoras porque con ella se abandona la precisión de la novela tradicional; desde las primeras páginas observamos que allí entra a ser materia novelable "El Heraldito de Margarita" periódico dirigido por el propio autor durante la administración de Manuel Díaz Rodríguez y el despacho del propio E. B. N. es muy parecido al de su personaje, el juez Figueras:

Señala E. B. N.:

...Una capilla de la iglesia franciscana me servía de oficina. Un aire mohoso y caliente se respiraba en esta capilla. (...) La prensa donde se tiraba el periódico estaba en el presbiterio del altar mayor. En la capilla había un altar roto, de ladrillos, que hice refaccionar para poner libros y papeles, y en el suelo, contra la pared una lápida sepulcral, también rota...<sup>122</sup>

El despacho de Figueras es semejante: "A las nueve Figueras se dirige a su despacho en el antiguo convento franciscano. (...) En los rincones se ven todavía las pilas de agua bendita."<sup>123</sup>

La clave de la obra parece estar en el Cap. V, donde señala a través de una nota lo siguiente:

(Entre los papeles entregados por Leiziaga al coronel Juan de la Cruz Rojas se hallaba la siguiente noticia acerca de Vocchi. Estos papeles fueron encontrados en un rincón del cuartel de policía de La Asunción, en la antigua huerta de los frailes. Después de las mujeres y el brandy, la gran afición del coronel Rojas eran

120. *Bajo el...* p. 106.

121. *Ibidem.*

122. *Ob. cit.*, p. 123.

123. *Ibidem.* p. 14.

los gallos. Siempre tenía algunos atados a la pared de una galería llena de excrementos. Los papeles estaban revestidos de una capa verdosa estriada de blanco, y así fue muy difícil salvar el texto. Además, la escritura, antigua y deteriorada en gran parte, hizo casi imposible su lectura)<sup>124</sup>

Debemos suponer que en estos papeles traídos por Leiziaga estaba además de las noticias sobre Vocchi, el resto de la novela. En el "Julián" de Gil Fortoul, el personaje quiere escribir una novela, que no llega a escribir nunca, e incluso se siente ya autor famoso aclamado en todas partes. Esto que allí aparece como claro y explicable, el personaje quiere escribir una novela, aparece indefinido en *Cubagua*, como dicho entre líneas. Al referirse a la obra señala D. Miliani: "Los infolios que guardaban en abandono la historia, están ahí en el castillo de Santa Rosa, en La Asunción, en el mismo patio del antiguo convento, ahora Jefatura, donde el Coronel Rojas, mandón y gallero, permite que ellos se revistan con el excremento de sus aves de riña"<sup>125</sup>

¿Quién escribió esa historia?. Ello no parece claro en la obra, pero si seguimos algunas pistas podemos pensar que fue Fray Dionisio o al menos que estaban en su poder esos manuscritos.

Leiziaga va con Fray Dionisio a su habitación y éste le muestra diversos objetos, así como también libros:

En confusa aglomeración se veían libros, cartas geográficas, ejemplares de cerámica indígena y varios instrumentos: un sextante, un teodolito, un anteojito pequeño. El mismo asombro de los viajeros que visitaban los conventos de América en medio de soledades, como el de Caripe, sintió entonces Leiziaga. Tomó un volumen, al acaso: Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en la América Meridional por Fco. Depons, agente del Gobierno francés en Caracas, 1806. "La isla de Cubagua —dice—, sin agua y sin bosques, que sólo la codicia pudo hacer soportable, fue la primera residencia escogida por los españoles "Al margen, de puño y letra de Fray Dionisio, la siguiente anotación: Situación de Cubagua: 10,48 norte y 64,15 oeste".

Depons habla de la extinción completa de los ostrales, lo cual fue, según él, de gran beneficio para la agricultura. Fray Dionisio mueve la cabeza en una afirmación burlona:

124. *Ibidem*, p. 75.

125. *Narrativa y...* p. 86.

Los placeres no se agotaron nunca. Cuando se empobrecían de un lado, se hallaba otra zona más rica. Es el mismo sistema empleado hoy en día. Otras causas determinaron el abandono de Cubagua.<sup>126</sup>

Fray Dionisio que vivió durante los momentos más esplendurosos de Cubagua, que se sitúan entre 1500 y 1525, aparece cuestionando en forma burlesca los conceptos emitidos por Depons en 1806. Perfecto anacronismo! porque entre uno y otro hay una distancia de más de dos siglos. Pero nada puede asombrarnos ya porque también Fray Dionisio está muerto.

En este mismo lugar vio Leiziaga en manos del fraile unos manuscritos:

"Se volvió a sentar, a un gesto del fraile, que hojeaba un cuaderno amarillento, un manuscrito antiguo"<sup>127</sup>

Cuando Leiziaga después del "descenso" despierta recordó lo que había visto: los dioses, el baile, Nila, observó que los instrumentos no estaban: "pero los libros, los objetos indígenas y los vasos con fondos verdosos estaban en su sitio"<sup>128</sup>

¿Estaba también el manuscrito que hojeaba Fray Dionisio? Posiblemente sí y fueron los que dejó Leiziaga en manos del coronel Rojas porque se le señala como de "escritura antigua".

Todos estos hechos desorientan al lector y tenemos que incorporar para que en una especie de pesquisa descubrir "la novela dentro de la novela".

Ahora lo que es evidente es que Leiziaga motivado por los sucesos vividos en Cubagua escribió al respecto y conversó con el Dr. Tiberio Rojas sobre lo mismo en la fonda de Punta Piedras. Este entra en la habitación de Leiziaga y se apodera de los borradores, de las perlas:

—Qué imbécil! Carece del sentido de la historia —refunfuña Mendoza apoderándose de los borradores de Leiziaga— Je, Je!<sup>129</sup>

A pesar de estos comentarios el historiador los publica con una pedantesca nota sobre la imaginación de la gente: "que dan todavía

126. *Cubagua*, p. 40.

127. *Ibidem*, p. 43.

128. *Ibidem*, p. 87.

129. *Ibidem*, p. 101.

crédito a estas reminiscencias de antiguas leyendas, frutos del oscurantismo y el error" de "Los fantasmas de Cubagua".

Y es el propio E. B. N. el que entra en su obra para comentar irónicamente sobre esta piratería del "ilustre historiador" de tos alcanforada:

El doctor Mendoza almorzó con apetito. Se olvidó del asma, de su dispepsia inveterada y comió langosta, lo cual no hacía en treinta años. Aun cuando no tenía a la mano su biblioteca en el momento de escribir, el artículo "Los fantasmas de Cubagua" tuvo el mismo éxito inexplicable que alcanzaban siempre sus escritos.<sup>130</sup>

No sabemos si hemos logrado captar "la novela dentro de la novela" y si hemos tenido éxito en nuestra labor, pero nos hemos sentido motivada por este libro en que E.B.N. ha sabido conquistarnos con la magia del mundo indígena así como en la poesía de la historia y el mito desde la evocación.

Esta manera de presentar la obra es otra de las características de *Cubagua*, que le aseguran puesto de avanzada en la narrativa nacional. Posiblemente los lectores acostumbrados a los relatos criollistas donde todo es claro, preciso se sintieron extrañados con esta obra y no la tomaron en cuenta. En la exclamación "Nadie leía ya" de *La Galera* hay mucho de la angustia de un escritor que se jugó completo su billete y prefirió adelantarse para ser leído hoy.

130. *Ibidem*, p. 102.

## CONCLUSIONES

- 1) E. B. N., se sitúa entre los escritores comprometidos con el destino de Venezuela, con los que, a través de sus obras, tratan de ir a la entraña de nuestra historia y de descubrir la fuente renovadora que hay en lo mítico.
- 2) Como teórico de la novela, descubre la importancia que para la novela ofrece la historia, la geografía y el interés por las vidas sencillas, que constituyen lo que él llama la otra Venezuela Heroica.
- 3) En sus novelas *La Galera de Tiberio* y *Cubagua* estas presentes técnicas surrealistas:
  - a) porque en ellas se sincronizan diversos hechos históricos gracias a la atemporalización que permite el mito.
  - b) Logra introducir una nueva concepción del tiempo, que deja de ser cronológico, para convertirse en tiempo vivido, existencial.
  - c) Introduce con acierto nuevas técnicas, monólogos, lirismo, superposiciones, caos, etc.
  - d) Logra un estilo fulgurante con el uso de la frase corta, precisa y poética.
  - e) Introduce lo fantástico y lo maravilloso.
  - f) Deja a un lado los convencionalismos y las frases sentimentales con que se había iniciado en *Sol Interior*.
  - g) Se convierte en un renovador de la novela venezolana por todo lo anterior y por incorporar al lector en su obra, ya que éste tiene que entrar en la misma, para ordenar lo que se le ofrece porque todo se vuelve sospecha, conjetura, indefinición.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Alberes, René Marie. *Metamorfosis de la novela*. Cecilio Sánchez (trad.), Madrid: Taurus Ediciones, 1971. 309 p.
- Araujo, Orlando. "Ensayo sobre la obra literaria de Enrique Bernardo Núñez, Cacao. Caracas: Banco Central de Venezuela (Col. Cuatricentenario de Caracas), 1972. 565 p.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Luis Gil (Trad.), Madrid: Guadarrama, 1967. 185 p.
- Larrazábal, Oswaldo. *Enrique Bernardo Núñez*. Caracas: Universidad Central de Venezuela (Col. Los Creadores), 1969. 98 p.
- Miliani, Domingo. *Narrativa y narradores venezolanos*. Caracas: INCIBA, 1973. 150 p.
- . *Prueba de fuego*. Caracas: Monte Avila Editores, (Col. Biblioteca Popular El Dorado), 1973, 178 p.
- Núñez, Enrique Bernardo. *Bajo el Samán*. Caracas: Tip. Vargas, S. A. (Col. Biblioteca Venezolana de Cultura), 1963. 190 p.
- . *Cubagua*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación (Col. Biblioteca Popular Venezolana), 1947. 143 p.
- . "Discurso de Incorporación", *Discursos de Incorporación*. Caracas: Academia Nacional de la Historia. Tomo 3. 1966. 504 p.
- . Entrevista en el "Noticiero de las Artes y de las Letras". *El Nacional*, (Caracas). Enero 29 de 1950.
- . *La Galera de Tiberio*. Bélgica: (S.P.I.), 1932. 163 p.
- . *Signos en el tiempo*. Caracas: Edit. Condor, 1939. 133 p.
- . *Sol Interior*. Caracas: Tip. Americana, 1918. 250 p.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy (Trad.) Buenos Aires: Edit. Tiempo Contemporáneo, 1974. 212 p.
- Villegas, Juan. *La estructura Mítica del Héroe*. Barcelona: Edit. Planeta. 1973. 230 p.

## EL EPITETO EN DESOLACION DE GABRIELA MISTRAL

Por RODOLFO OROZ

Siendo el epíteto, como se ha recalcado en muchas ocasiones, uno de los más relevantes índices estilísticos de expresividad subjetiva, es evidente su importancia para caracterizar, particularmente, el estilo de un poeta lírico.<sup>1</sup>

En este breve ensayo intentaremos descubrir el valor estilístico que el epíteto posee en la obra primeriza de Gabriela Mistral y determinar a la vez, hasta dónde sea posible, los elementos tradicionales que puedan hallarse en ella, así como los rasgos propios que la singularicen. Del mismo modo, nos interesa precisar el tributo que nuestra autora paga a tendencias literarias de la época, en cuanto a la epítesis, y ver cómo se evidencia a través de ésta su actitud imaginativa o afectiva frente al mundo que la rodea.

### NOTA.

Hay varias razones que justifican nuestro proceder de tratar esta colección de poesías de Gabriela Mistral separada del resto de su obra poética. Desde luego,

**Desolación** representa, sin duda alguna, la verdadera cumbre de su creación espontánea —si de espontaneidad se puede hablar en el caso de nuestra poeta— o, por lo menos, la manifestación más natural y directa de sus sentimientos líricos y luego, porque es la obra que, a pesar de ciertos defectos formales, ha afianzado para siempre su renombre en el campo de la literatura. Además, **Desolación** muestra ya las líneas fundamentales de sus medios estilísticos y, en particular, del uso de los epítetos.

En sus libros posteriores (Ternura, Tala, Lagar) se echa mucho de menos la encantadora sencillez y claridad de su primera obra, pues sus versos se vuelven después cada vez más herméticos y menos comprensibles. Aún D. Julio Saavedra, gran admirador de nuestra autora, confiesa: "En justicia, no debería hablarse... del estilo de la Mistral, sino de los estilos o lenguajes. Uno es llano, sobrio, cristalino, verdaderamente clásico y lo ha empleado aún después del año 34... En este modo clásico, la palabra de Gabriela fluye fácil, cantarina y nutritiva, como agua de reguera campestre; en el otro, el "raro", mariposea junto con el pensamiento; va, vuelve, se detiene, brinca, embrolla con adjetivos y comparaciones, deslumbra con chispazos verbales, hallazgos o inventos que engeñecen como la luz del oxígeno."<sup>2</sup>

Es opinión bastante generalizada, considerar la primera obra de Gabriela, en su contenido esencial, como la expresión de una vivencia verdadera, la efusión lírica producida por el peso insostenible de un profundo dolor, el resultado de un amor malogrado que arrojó su vida por caminos no deseados.

En sus versos se refleja un alma atormentada, gravemente herida. Pero el drama amoroso mismo no surge con nitidez de ellos, por lo menos, no para el lector común, pues los poemas no lo desarrollan en una secuencia precisa. Tanto es así que críticos como, por ejemplo, Augusto Iglesias, estiman que "el romance amoroso de la Mistral es solo un nuevo caso —entre los numerosos que existen en la historia literaria— de una **ensoñación convertida en realidad poética**." También a D. Hernán Díaz Arrieta le causa duda la importancia que pueda haber tenido para Gabriela y su poesía el supuesto idilio, al cual suele aludirse.<sup>4</sup>

#### A. Las formas gramaticales del epíteto.

No hemos querido adoptar una definición de epíteto limitado al adjetivo morfológicamente tal, porque nos veríamos en la necesidad de renunciar a numerosas otras formas gramaticales

usadas en función de adjetivo que, con frecuencia, aparecen en la obra de Gabriela Mistral y que caracterizan, particularmente, su voluntad de expresión poética.

Un análisis de las diversas formas de este recurso estético nos permitirá precisar no sólo algunos rasgos del estilo de nuestra autora, sino también descubrir un posible influjo de tendencias coetáneas sobre su expresión lírica.

#### 1. El adjetivo.

Gabriela Mistral utiliza en **Desolación** como epíteto,<sup>5</sup> preferentemente el adjetivo calificativo atributivo, aunque algunos equivalentes no le quedan mucho en zaga.

Con respecto a esta clase de adjetivos no es ocioso mencionar el problema de la colocación del epíteto.

Si la anteposición de él respecto del sustantivo al que se adjunta, denota subjetividad o afectividad, y la posposición, en cambio, actitud lógica y objetividad, debiera predominar, en la poesía lírica de Gabriela, el tipo primero; pero ocurre que en **Desolación** prevalece notoriamente, como en el modernista español Juan Ramón Jiménez, la posposición del adjetivo, la que acentúa lo distintivo, diferenciador, vale decir, la percepción intelectual de los rasgos calificativos.

La anteposición se halla en<sup>6</sup>:

35 **suelto** botón  
61 **dócil** caramillo  
93 **suave** harina  
143 **amargo** corazón  
etc.

También los adjetivos de color se anteponen pocas veces:

75 **brunas** manos  
146 **azul** llama  
117 **negro** racimo  
151 **rojos** frutos  
204 **verde** campo

Frente a estos casos, sin embargo, tenemos ejemplos mucho más numerosos en que el epíteto va pospuesto, lo que demuestra que, en este punto, Gabriela se aparta decididamente de las prácticas impresionistas; las cuales suele aplicar de buenas ganas en otras ocasiones:

76 resina **suave**  
120 nicho **helado**  
136 llama **cálida**  
103 nieves **calladas**  
112 noche **ciega**  
171 nubes **vaporosas**  
175 fuegos **brilladores**  
etc.

La posposición de epítetos de color, por otra parte, ocurre en:

- 15 saya **azul**
- 38 resplandor **cárdeno**
- 58 pies **blancos**
- 89 llano **verde**
- 96 lino **blanco**
- 108 pan **rubio**
- 118 suspiro **azul**
- 133 éxtasis **negro**
- etc.

Este proceder sintáctico hace resaltar en mayor grado la matización o diferenciación de la vivencia y no subraya tanto el rasgo señalado como cualidad del sustantivo al cual se refiere.

En varias ocasiones, nuestra poetisa se vale de la multiplicación adjetival para evidenciar la complejidad de sensaciones. Hay más de 70 casos de esta índole en **Desolación**:

- 37 con sus ímpetus **laxos** y **marchitos**
- 58 A mi puerta **desnuda** y **fría**
- 83 la sandalia **rota** y **enrojecida**
- 139 su corazón **dulce** y **atormentado**
- 182 Esta agua **medrosa** y **triste**
- 173 su oro **divino** y **tardo**
- etc.

Antepuestos al sustantivo encontramos los epítetos, por ejemplo en:

- 74 cuánta **generosa** y **fresca** merced
- 125 su **ardida** y **muerta** amapola
- 98 un vaso de **humilde** y **simple** arcilla
- 141 Este **largo** y **fatigante** descender

A veces se antepone un adjetivo y se pospone el otro:

- 136 mi **inolvidable** canción **atribulada**
- 42 su **ancho** caño **sacador**
- 42 el **vasto** yermo **abrasador**
- 87 tu **inerte** mano **torpe**
- etc.

La triple adjetivación, en cambio, aparece raras veces en **Desolación**:

- 143 lágrima **lenta**, **salobre** y **fría**
- 165 un árbol **blanco**, **roto** y **mordido de llagas**

Los teóricos opinan, sin embargo, que la multiplicación de epítetos es sólo en pocos casos un medio eficaz para reforzar una impresión y que, por el contrario, tiene a menudo por resultado la atenuación del efecto por distraer y luego debilitar o anular la atención.

En el caso de los poetas modernistas —como Gabriela Mistral— en cambio, se recurre a este procedimiento para poner de relieve con mayor fuerza la complejidad de la vivencia.

Son escasísimas las adjetivaciones de tradición clásica en la obra primeriza de nuestra autora. De ellas podrían citarse casos como:

- 54 robles **fuertes**
- 126 follaje **trémulo**
- 181 verde **campo**

No hemos encontrado reminiscencias del gran cordobés en la epítesis de **Desolación**.

Adjetivos epítetos característicos de la época neoclásica no se advierten tampoco de una manera que merezca mención especial.

En cambio, se observa con claridad la nota romántica en el uso de determinados epítetos mistralianos. De esa índole son, ante todo, adjetivos que expresan tristeza y melancolía. Este estado de ánimo del poeta continúa con visible vigor en el modernismo y está presente también en **Desolación**:

- 23 ceniza **triste**
- 24 mi **triste** corazón
- 73 mi boca **triste**
- 37 esa mirada **mustia**

No están ausentes tampoco algunas adjetivaciones que manifiestan horror y truculencia o sentimiento pasional, tan característico de la actitud romántica:

- 87 el agorero  
búho con la **horrible** seda  
de su ala
- 93 el nudo **horrible** que en mis días  
puso oscuro horror
- 34 besando... el pecho **purulento**

Ostensiblemente romántica es también la inclinación a lo vago indeterminado; de ahí, adjetivos como **confuso**, **pálido**, **suave**, **trémulo**, **tembloroso**, **sutil**, con claros antecedentes becquerianos:

- 64 las **confusas** palabras
- 78 llego... tu zona por señales  
**confusas** rastreando...
- 79 en el aire **sutil**
- 117 cuenco **tibio** de panal
- 17 la mujer, **trémula**, abrió la puerta
- 22 **suave** perfil
- 212 las comadres **trémulas**
- 44 su resina **suave**
- 65 tierra **pálida**
- 12 su **leve** mejilla

Y, por otra parte, epítetos que ponen de relieve lo misterioso y fantástico denotan rasgos típicamente románticos; tales como 'extraño', 'recóndito', 'invisible':

- 84 hacia un ancla **invisible** las manos orientas
- 134 E **invisible** avalancha de neveras
- 28 miedo **extraño** en mis venas mora
- 36 por maldición **extraña**
- 99 por los seres **extraños**
- 133 y a una **extraña**,  
sigilosa señal
- 81 hondor **recóndito**
- 134 regazo **recóndito**

Todos estos epítetos revelan en nuestra autora una auténtica reacción sentimental; no es un romanticismo que queda en la superficie, que pretende lograr una mera calificación realista, sino que evidencia una verdadera actitud afectiva.

De estirpe romántica son, además, epítetos adjetivales con un complemento que precisa el contenido cualitativo:

- 46 tus labios  
**pálidos de anhelo**
- 104 con la boca **quemante de rencor**

Otros casos similares son más bien de tradición clásica, tales como:

- 33 Libros...  
**vivos en su silencio, ardientes en su calma**

Los modernistas dieron particular auge al uso de adjetivos postverbales, sobre todo en **-ante**, **-iente (-ente)**. Gabriela Mistral no pudo sustraerse de esta tendencia. Sin embargo, en **Desolación** no llega al extremo de crear nuevos derivados de esta especie, como lo hizo, por ejemplo, Julio Herrera y Reissig. El único adjetivo no usual de esta clase sería tal vez **muriente**. Anotamos los siguientes casos:

- 35 labios anhelantes
- 42 tremolante llama
- 63 quemante raudal
- 92 gajo vergonzante
- 96 gorjeantes rizos
- 104 boca quemante
- 104 carne sollozante
- 135 leños frescos y fragantes
- 141 fatigante descender
- 15 Abril ardiente
- 35 voz doliente

- 38 Dios doliente
- 44 beso ardiente
- 128 aire ardiente
- 97 rosas ardientes
- 102 éxtasis ardiente
- 165 ardiente rosa
- 93 pétalos nacientes
- 100 capullo naciente
- 131 alameda muriente
- 190 estrellas hirvientes
- 106 preces fervientes
- 118 verso sonriente
- 141 Tierra yacente
- 199 pez incandescente

No todas estas combinaciones de sustantivo y adjetivo representan una sensación realista, sino que varias de ellas se emplean en sentido figurado. Así acontecía ya en los siglos XVI y XVII con el adjetivo 'ardiente': **éxtasis ardiente, ardiente rosa, rosas ardientes, abril ardiente**.

## 2. Locuciones adjetivales

Una de las principales características de la epítesis mistraliana es el abundantísimo uso de complementos nominales en función de adjetivo, introducidos mediante la preposición **de**. La misma predilección se observa en la obra poética de los modernistas Juan Ramón Jiménez, Julio Herrera y Reissig y otros. No se trata de una innovación modernista, pues el mismo procedimiento se empleaba ya en la época del romanticismo para **dar** mayor precisión al epíteto y, sobre todo, lograr un mayor efecto estético.

Del centenar de casos que hemos contado en **Desolación**, citaremos aquí solamente algunos; en primer lugar aquellos en que el complemento pudo haber sido reemplazado por un adjetivo morfológicamente tal:

- 10 sol de abril
- 12 onda de oro
- 16 sienes de infante
- 33 río de fuego
- 34 rojez de infierno
- 37 alameda de otoño
- 51 río de mieles
- 59 alba de diamante
- 172 lunas de milagro
- 61 mansedumbre de madre
- 85 rayo de sol
- 82 señas de astros
- 89 rayo de luna

- 29 timbre de cristal
- 95 remansos de cielo
- 102 labios de anhelo
- 103 ojos de ruego
- 128 noche de dolor

En todos estos casos habría sido posible sustituir los complementos por los adjetivos: **otoñal, abrioleño, dorado, infantil, ígneo, infernal, otoñal, meloso, diamantino, maternal, solar, astral, lunar, cristalino, celeste, anheloso, rogativo, doloroso, milagroso.**

Lo propio pudiera decirse de:

- 16 cristal en sosiego
- 32 surco sin fin
- 80 rostro con sangre
- 127 mirto en flor

para los cuales existirían los adjetivos: **sosegado, florido, infinito, ensangrentado.**

Sin embargo, ninguno de estos habría satisfecho tal vez plenamente, las exigencias estéticas de nuestra autora, por lo que creemos que se trata, en estos casos, realmente de un recurso estilístico necesario.

Parece evidente que Gabriela buscaba, en muchas ocasiones, otras formas menos desgastadas, más insólitas y también más directas o inmediatas, pues estaba consciente de que el lenguaje, es indócil, reacio, sobre todo, a la expresión de las experiencias de las cuales arranca la emoción estética.

Cree encontrar mayor intensidad expresiva al emplear una clara referencia a un objeto concreto señalado por el sustantivo del complemento: **luna, mar, diamante, cristal, oro,** etc., desestimando el adjetivo derivado común. No cabe duda de que frente a un trivial giro como **pecho blanco**, expresiones con un complemento, tales como:

- 15 pecho de azucena
- 34 pecho de paloma
- 60 pecho de nardo

poseen mayor hermosura y también cierta novedad en las sensaciones que suscitan, aproximándolas más al ideal de belleza de los modernistas. Además, en algunas circunstancias, el adjetivo correspondiente difícilmente reflejaría el verdadero estado de ánimo de la poetisa, pues no es idéntica la expresión **dulcedumbre de madre a dulcedumbre maternal, ni alba de diamante a alba diamantina,** etc. La peculiaridad del estado anímico reclama la fuerza expresiva del sustantivo.

En los ejemplos siguientes era imprescindible recurrir al uso de epítetos sustantivales, en atención a la falta de adjetivos adecuados para reproducir las sensaciones peculiares:

- 9 selva de clamores
- 16 follajes de octubre
- 16 parva de enero
- 20 cimera de pleamar
- 37 98 hebra de llanto
- 100 linfas de alegría
- 129 guirnalda de olas
- 171 cabellitos de vilano
- 185 huesito de cereza

Numéricamente sin ninguna significación, pero de cierto interés, es una construcción de abolengo neoclásico, la que consiste en una locución con la preposición **de** seguida de un sustantivo concreto que modifica a un nombre abstracto:

- 67 esta **gavilla**  
reacia y fatigada **de mi cuerpo**
- 109 una **fragancia**  
exhalando **de mis huesos**

En **Desolación** encontramos también otras estructuras, en las cuales el complemento del epíteto se refiere a un sustantivo concreto, como por ejemplo, en:

- 26 el **musgo** oscuro  
**de las grutas**
- 103 la **ceniza** precoz **de la muerte**

Ejemplos de la índole arriba mencionada se hallan en Juan Ramón Jiménez y, con particular frecuencia, en Julio Herrera y Reissig, de modo que será difícil descartar totalmente la idea de que estos maestros hayan servido de modelo a nuestra poetisa.

### 3. La oración de relativo

Otro recurso estilístico bastante frecuente en Gabriela Mistral, así como en Juan Ramón Jiménez, es el reemplazo de un adjetivo atributivo por una **oración de relativo.** Veamos algunos ejemplos de este orden:

- 80 el cansancio del día **que muere**
- 80 y el alba **que debe venir**
- 105 la noche **que dura**
- 115 le anticipa los besos **que espera**
- 130 nubes **que pasáis**
- 140 como un niño **que padece**  
etc.

La conveniencia y hasta la necesidad absoluta de usar la oración adjetiva se manifiesta en los versos siguientes:

- 3 el Pensador se acuerda que es carne **de la huesa,**  
carne **fatal,** delante del destino **desnuda,**  
carne **que odia la muerte,**

La amplitud y riqueza epítética **-de la huesa, fatal, desnuda** lleva a Gabriela Mistral a buscar finalmente otro medio expresivo en que verter su complejo estado anímico, recurriendo, por último, a la oración adjetiva. Esa ampliación de la característica que determina el antecedente requiere, en este caso, la triple repetición del sustantivo **carne**.

Este caso nos muestra a la vez la afortunada combinación de los diversos medios expresivos de la epítesis, unión que evidencia el conjunto intrincado de sensaciones que convergen en el alma de la artista en un determinado momento.

El recurso de una subordinación podría estimarse tal vez justificado también en:

- 6 llanto que **limpia y refresca**
- 100 el hierro que **taladra** tiene un gusto **frio**

En este último verso, sobre todo, la oración de adjetivo expresa de manera más insistente y por eso también más violenta el dolor de una herida desnuda.

#### 4. Epítetos sustantivos

La combinación de dos sustantivos en la que uno sirve de epíteto al otro, llamada "metáfora máxima" es un fenómeno corriente ya en la literatura clásica, pero adquiere mayor significación en la poesía modernista. Aunque Gabriela haga algún uso de esta metáfora, no se puede decir que esta figura tenga la trascendencia que posee en las obras de sus grandes modelos: Julio Herrera y Reissig y J. R. Jiménez. Rubén Darío también la utiliza, como la Mistral en **Desolación**, en contadas ocasiones:

- 187 el **agua-rosa**, el **río-miel**  
.....  
el **pez-arcángel**
- 198 oyendo la **mar-nodriza**
- 207 resinas de **pino-ocote**
- 212 mi **niñita estrella**

5. Otra forma de epítesis, abundante también en Julio Herrera y Reissig, es la siguiente:

- 3 león **de flanco herido**
- 5 marcas **de vida violenta**
- 7 ojos **de turbios cristales**
- 23 reino **de extasiado zafir**
- 36 carnes **de blancura inmensa**
- 42 fuente **de cuenca colmada**  
etc.

#### 6. La aposición

De escasa importancia es en **Desolación** la epítesis <sup>aposi-</sup> <sub>mayor</sub> tiva. Hay algunos casos en que la autora trata de obtener

intensidad expresiva del adjetivo atributivo mediante la anteposición:

- 27 **Pura, pura** la Magdalena  
que amó ingenua en la claridad
- 6 así, **floja**  
**e impura**, la poma de su corazón

O con la posposición del adjetivo, anotamos los siguientes versos:

- 24 Fatigará la frente el gajo  
de cabellos, **lacio y sutil**
- 91 este oficio de lágrimas, **duro**,

La separación del sustantivo correspondiente lleva, a veces, a resultados semejantes y aun de mayor fuerza:

- 24 El invierno rodará, **blanco**,  
sobre mi triste corazón
- 64 mucho tiempo, **clavadas**,  
como en la muerte, las pupilas
- 64 le hablé, **rotas, cortadas**  
**de plenitud, tribulación y angustia**,  
las confusas palabras
- 68 **baldías** del hijo, rompo  
mis rodillas desoladas

#### B. La función del epíteto en **Desolación**.

Hemos enfocado el problema de la epítesis en **Desolación** de Gabriela Mistral en el sentido de descubrir, hasta dónde nos fuera posible, el valor estilístico que posee el epíteto en su obra lírica primeriza y así poner de manifiesto la nota subjetiva, imaginativa o afectiva de ella.

##### 1. El epíteto como elemento expresivo de las vivencias.

Por de pronto, nos interesa ver cómo precibe nuestra autora las impresiones del mundo exterior y cómo se evidencian éstas en el empleo de los epítetos.

El mundo circundante concreto, la Tierra, la naturaleza como paisaje, los fenómenos atmosféricos, lo cósmico, ocupan en su primer libro, un espacio bastante reducido, desempeñando un papel notoriamente subordinado en el conjunto de los principales pensamientos de Gabriela Mistral. Aunque aparecen en sus versos con relativa frecuencia la Tierra, el cielo, el sol, la luna y las estrellas, el mar y los ríos, las nubes, el viento y la lluvia, estos elementos, en general, no representan la realidad objetiva, sino que son, como lo demuestran precisamente los epítetos que los caracterizan, el espejo del mundo interior, de la vivencia subjetiva de la autora.

Las veces que ella quiere escribir poesía descriptiva, trazar un cuadro de la naturaleza concreta, pinta la realidad sin el menor intento de idealizar la imagen.

Así, el paisaje de la Patagonia lo describe con muchos detalles realistas: es una tierra que no conoce primavera, una región desoladora, inhóspita, con viento, niebla y nieve, donde reina

123 La bruma espesa, eterna

Pero la autora no ve las amenidades de la naturaleza; su mirada descubre solamente objetos que causan una impresión dolorosa. Todo es desolador. Estos versos de la Patagonia extraen su fuerza de una experiencia sentimental, de una soledad terriblemente angustiada que trasciende a nuestra poetisa.<sup>7</sup>

En medio de la llanura sólo observa

125 un árbol blanco, roto  
y mordido de llagas

La luna con su luz plateada aumenta aun más la sensación desoladora, alargando la sombra del árbol que sufre el influjo aniquilador de ese astro:

125-26 Le dan los plenilunios en el llano  
sus más mortales platas,  
y alargan...  
hasta lejos su sombra desolada

El sol, en general, recibe solo raras veces un calificativo especial; a menudo es terrible y de efectos perjudiciales:

39 el sol tremendo

Por otra parte, la montaña que Gabriela describe en un cuadro nocturno presenta rasgos típicamente impresionistas, donde se destacan pasos estrechos con escarpas azules:

134 desfiladeros de tajo azul

Otra montaña cubierta de pinares tiene tierra de color de rosa, pero los pinos le dan apariencia oscura y funesta:

143 La montaña tiene  
tierra sonrosada,  
el pinar le puso  
su negrura trágica.

En una evocación netamente pictórica de una noche otoñal, en la alameda, la poetisa detalla las circunstancias que motivaron su emoción: el suelo cubierto de escarcha por el frío de la noche, la hace recordar las blancas flores del naranjo:

132 ha blanqueado  
el suelo un azahar de escarcha

Quando sus versos respiran cierto optimismo y se llenan de esperanza, el paisaje se ilumina y la poetisa desea estar más cerca de la naturaleza. Entonces, las nubes adquieren transparencia y Gabriela ve cómo la atmósfera forma figuras graciosas que cambian constantemente. El cielo y el campo toman su verdadero color y la tierra se torna suave:

129 nubes vaporosas  
nubes como tul  
llevad l'alma mía  
por el cielo azul

154 vienen nubes  
en piruetas de cabritos

181 Este verde campo es tuyo

Los árboles, a veces, son caracterizados de manera convencional y, en algunos detalles, en forma más expresiva, pero sin apartarse de modelos antiguos:

126 de follaje trémulo

Las estaciones del año no siempre reciben los atributos tradicionales. Esto ocurre, por ejemplo, en

40 Su huesa aroma más que esta acre primavera

El verano, por otra parte, toma la cualidad cromática del trigo maduro:

43 tanta luz gloriosa de blondos estíos

Vemos, pues, que los epítetos que dan el tono fundamental para la descripción del mundo exterior son: **desolado, mortal, roto, tremendo**. El mundo es hostil y amargo. Predomina un estado melancólico en los versos de **Desolación**. Las cualidades más gratas y optimistas las encuentra Gabriela, en esta época de su creación poética, solo en pocos fenómenos y objetos del mundo concreto. De este modo, el volumen de los epítetos de esta esfera se reduce notablemente. La unión de **acre** con el sustantivo **primavera**, así como **blondo** con **estío**, están lejos de toda tradición. Pero **cielo azul** y **verde campo** son expresiones estereotipadas que se imponen por sí solas, pues los adjetivos designan aquí cualidades que son adherentes a los objetos por naturaleza.

Con mucho mayor frecuencia nuestra autora utiliza varios de los objetos arriba mencionados para exteriorizar mediante la imagen las verdaderas vivencias de su mundo interior. No se contenta con describir simplemente las características de las percepciones, sino que trata también de penetrar en el alma de las cosas, transferirles su propio sentir y estados afectivos. Ella quiere ser tal vez objetiva, ya que, a menudo, comienza la descripción de una escena con caracteres de un realismo impresionista, pero muy pronto ésta se torna insensiblemente en la expresión de su estado anímico del momento, e irrumpe una

imagen que nos ofrece una intuición sentimental del mundo. Así, el epíteto en **acre primavera** no acentúa la condición física de la estación, sino que se transparentan a través de él un estado emocional que ésta suscita en su sensibilidad.

Es entonces cuando se personifica la naturaleza inanimada tomando, a la manera romántica, cualidades y sentimientos humanos. El reino vegetal, los árboles —sus raíces, sus ramas y hojas—, sienten su existencia igual que un ser humano.

En medio de la llanura se halla, como vimos más arriba, un árbol solitario, seco y roto. Sus raíces tantean la tierra a su alrededor en busca de los compañeros que lo rodeaban y que le eran muy queridos. Palpando la hierba sondan el suelo como atormentadas por una tremenda congoja:

- 125 Sus raíces  
los buscan, torturadas, tanteando  
tanteando por el césped  
con una angustia **humana**...

Es innegable que el estudio de la Biblia llevó a Gabriela a una profunda simpatía por los personajes bíblicos, la que explica las numerosas alusiones a la Sagrada Escritura en sus poemas.

Las cosas de madera, tales como los árboles, representan, a menudo, metonímicamente, la Cruz. Tales objetos se convierten en símbolos del sufrimiento y dolor de la poetisa.<sup>8</sup>

También el poema "La encina" nos ofrece un ejemplo de personificación, en el cual no está ausente una alusión simbólica a los sufrimientos de Cristo en la Cruz:

- 55 déjame que te bese en el tronco **llagado**

En otro cuadro en que Gabriela revela aguda y clara sensibilidad plástica y, a la vez, íntima comunicación con la naturaleza, es el en que el espino se nos muestra con sus ramas torcidas y enmarañadas por la aflicción:

- 127 El espino prende a una roca  
en **enloquecida** contorsión

En este poema ("El espino") está manifiesta la influencia de **Job**, el personaje central del libro del mismo nombre del Antiguo Testamento. El espino es el producto del "espíritu del yermo":

- 127 y es el espíritu del yermo,  
retorcido de angustia y sol.

M. C. Taylor destaca el hondo influjo de **Job** sobre Gabriela y sus poesías.<sup>9</sup> Los crepúsculos que presencia en el paisaje de la Patagonia sugieren en la poetisa solo pensamientos de infinita tristeza; las puestas del sol le hacen recordar la hora suprema, el fin de la vida y los sufrimientos de Cristo, pues son momentos angustiosos, amargos y cruentos:

- 123 miro morir inmensos ocasos **dolorosos**

En el espíritu de Gabriela está siempre presente el dolor que supone el martirio de Cristo y que ella misma tiene que soportar:

- 116 me han dado esta montaña mágica  
y un río y unas tardes trágicas  
como Cristo, con qué sangrar

También lo puramente atmosférico la impresiona de igual manera, provocando en ella un bien definido estado emocional: El viento corre en torno de su casa, gemebundo y aullando lastimosamente:

- 123 El viento hace a mi casa su ronda **de sollozos**  
**y de alarido**

El agua de lluvia se identifica poéticamente con la sangre del corazón del cielo, la que baja lentamente a la tierra:

- 140 El cielo es como un inmenso  
corazón que se abre, amargo.  
No llueve: es un sangrar **lento**  
**y largo**

Según la opinión de Taylor, la imagen alude a Cristo, pero "lo amargo" y el dolor, es lo que experimenta la poetisa.<sup>10</sup>

La lluvia personificada en la visión poética, se muestra, a la vez, miedosa y afligida:

- 140 Esta agua **medrosa y triste**

Queda patente en estos versos un movimiento del alma que surge envuelto en pura atmósfera de melancolía y tristeza, manifestación de la más pura calidad lírica.

La nieve, vista de un modo objetivo, en alguna ocasión, no recibe sino el epíteto estático que le corresponde:

- 117 Vendrá la nieve...  
me entregaré a su joya **fría**

Pero, en otros casos, el carácter peculiar de él evidencia la disposición afectiva de la poetisa:

- 124 Siempre ella (la nieve), **silenciosa**  
149 La nieve **muda**

La noche, por su parte, se califica con un epíteto que la representa humanizada.

- 149 La noche **ciega**

Estos ejemplos de la epítesis en **Desolación**, aunque no muy numerosos, ponen, sin embargo, claramente de relieve el carácter modernista que Gabriela imprime a sus versos al estilo

del simbolismo europeo en los comienzos de su creación poética, usando preferentemente elementos reales para una finalidad imaginaria.

Según algunos críticos, la mayor parte de los poemas de un amor desesperado, contenidos en **Desolación**, sería producto de la imaginación y no del sentimiento, pues no creen en un frustrado idilio real que hubiera llevado a Gabriela Mistral a la poesía. Sería este el motivo por el cual no se encuentran en su obra primeriza extravagancias que llamen mucho la atención en lo que a epítetos atañe.

Como observa muy bien G. Sobejano, el epíteto propiamente modernista es un "epíteto raro", singular, inusual, deslumbrante, de mucho refinamiento, nunca superfluo.<sup>11</sup> Se halla no sólo en Rubén Darío, Julio Herrea y Reissig, J. R. Jiménez y Gabriela Mistral, sino también en todos los representantes de esta tendencia.

En primera línea, figuran como "epítetos raros", en la mayoría de los autores, adjetivos cultos. Gabriela Mistral, sin embargo, hace solo un uso discreto de ellos.

Esta medida la aleja, en verdad, algo de los demás modernistas y de su programa. Aunque Gabriela no puede competir con las creaciones rubenianas en cuanto a belleza y novedad de los cultismos, citaremos, no obstante, algunos que ocurren en **Desolación**:

- 13 **absorta** mirada
- 16 mendiga **grávida**
- 55 leño **heroico**
- 91 Boca **atribulada** y **convulsa**
- 95 alboradas **vírgenes**
- 95 lunas **plácidas**
- 134 bordado **lívido**
- 103 madre **grávida**
- 104 tarde **mística**
- 116 tarde **trágica**
- 116 montaña **mágica**
- 134 regazo **recóndito**
- 143 amor **ávido**

No se puede decir que la mayoría de estos epítetos tenga más interés desde el punto de vista formal y eufónico que de su valor esencial, pues los atributos que se asignan a los sustantivos correspondientes reflejan un determinado estado emocional de nuestra autora, lo que vale igualmente para los llamados "epítetos raros" propiamente tales, como, por ejemplo:

- 20 palabras **caducas**
- 35 estrofa **dolorida**
- 43 cenizas **dulces**
- 78 sendas **tempraneras**

- 99 dulce **razón**
- 103 ceniza **precoz**
- 133 éxtasis **negro**
- 190 aire **insensato**

Podrían citarse aquí también algunos casos en los cuales se atribuyen a partes del cuerpo humano cualidades que lógicamente no les corresponden:

- 29 **lírico** corazón
- 29 cuello **gemidor**
- 45 carne **ciega**

## 2. El epíteto como elemento fundamental de la imagen.

Si en estos ejemplos anteriores ya se ponían de manifiesto ciertos rasgos típicamente modernistas en los versos de **Desolación**, esta tendencia literaria se presenta con caracteres más acentuados y evidentes en el uso de los adjetivos referentes a la sensorialidad.

Es el impresionismo el que trata de precisar de manera más exacta posible los diversos matices de todo lo que hace efecto sobre los sentidos de un temperamento sensible —como de un escritor o poeta— colores, sonidos, aromas, etc. recurriendo para ello, preferentemente, al epíteto.

### a. El color (imágenes cromáticas)<sup>12</sup>

Es un hecho sabido que, entre los impresionistas, el color desempeña un papel primordial como elemento constitutivo de la imagen.

Apropiáronse con notable éxito, de este medio como recurso estilístico los modernistas en América de la misma manera que lo hicieron los simbolistas en Europa. Y huelga decir que el factor cromático posee también extraordinaria importancia en la obra de Gabriela Mistral, pero no solo como una aproximación poética a la realidad circundante, sino también con una función espiritual, transmutando fenómenos meramente sensoriales, elementos impresionistas, en vivencias o disposiciones anímicas.

#### El color blanco.

El valor expresivo del color blanco alcanza, a veces, verdadera fuerza simbólica; pero, en general, no es de notoria preferencia en **Desolación**.

El adjetivo adquiere carácter propio del estilo impresionista al llamarse las nubes blancas metafóricamente.

- 322 ovejas **blancas**

o al designar a un tronco de un árbol despojado de su corteza

- 125 un árbol seco...  
un árbol **blanco**

También se da esta cualidad, con anteposición del epíteto, a una rama de árbol desprovista de hojas

- 86 Al viento otoñal, de un árbol  
crujió el **blanqueado** brazo

En este caso, el antropomorfismo revela a la vez el sentimiento simpatizante, la disposición afectiva de la poetisa.

El tierno cuerpecito de un niño le parece tener la **blancura** de la luz de la luna:

- 159 carnecita **blanca** como  
tajada de luna

Del mismo color son naturalmente los pies de la Virgen:

- 26 Y he venido a vivir mis días  
aquí, bajo de tus pies **blancos**

También la cristalina y transparente agua de una vertiente se compara con la luz plateada de la luna:

- 99 fontana trémula, **blanca** de luna

A menudo, el epíteto desempeña un papel decisivo en la metáfora; así, cuando se dice de la ola:

- 194 La marea del sueño...  
subiendo el mundo viene  
en **blanco** animal

donde la alusión a la blanca espuma de la ola aclara de inmediato el sentido figurado de 'animal'.

La llanura del extremo sur de Chile, cubierta de nieve, no puede llevar otro epíteto cromático que el tradicional.

- 123 la llanura **blanca**

Esta atmósfera invernal caracterizada por el color blanco nos lleva fácilmente al mundo interior de la autora. Profunda melancolía se transparenta en el verso siguiente:

- 24 El invierno rodará, **blanco**  
sobre mi triste corazón

Más evidente todavía se muestra en "El Fuego" la introversión simbolista, al humanizarse la naturaleza:

- 101 el monte...  
llorará por los párpados **blancos** de sus neveras<sup>13</sup>

Alterna con este adjetivo, el part. pas. en función de adjetivo, **nevado**:

- 323 Ovejas del vellón **nevado**

A veces, Gabriela se vale de ligeros matices del color **blanco**, usando formas derivadas:

- 167 El mundo...  
se ve va volviendo  
vaho **blanquecino**

Cuando nos pinta en forma de una estampa impresionista el cuadro del establo de Belén, tal como lo crea la imaginación **visual** de nuestra poetisa, donde las bestias exhalan su aliento a la cara de la Virgen, dice:

- 184 Y la Virgen, entre cuernos  
y resuellos **blanquecinos**

En varias ocasiones, Gabriela evita el calificativo 'blanco', reemplazándolo por un complemento nominal, en el que figura el sustantivo cuya cualidad inherente es de significado similar:

- 132 Aunque va a llegar la noche  
y estoy sola, y ha blanqueado  
el suelo un azahar **de escarcha**

Como símbolo de pureza, el blanco aparece representado por la delicada flor de la azucena o del nardo:

- 82 Malas manos tomaron tu vida desde el día  
en que, a una señal de astros, dejara su plantel  
**nevado de azucenas**  
15 el que te apegó un hijo al **pecho de azucena**  
60 no punza  
su pecho **de nardo** mi ansia  
41 El perfil de éxtasis, llama la silueta  
las sienas **de nardo**, l'habla de canción

La palidez de los labios de un niño se designa con la flor del jazmín:

- 175 Sed y hambres no sabía  
su boca **de jazmín**

Finalmente, la blanca flor del naranjo o del limonero sirve para señalar la plateada luz de la luna:

- 76 resbaló en las olas  
la luna **de azahar**

### El color azul

Gabriela Mistral muestra honda simpatía por el color azul. Como valor simbólico es de signo positivo, pues presta a su existencia una atmósfera particularmente propicia para el **ensueño** y las quimeras, proporcionando contento y paz a su alma agitada.

Es el color del cielo; por eso se dirige a las leves nubes con el siguiente ruego:

- 129 Nubes vaporosas  
llevad l'alma mía  
por el cielo **azul**

Evitando este calificativo, con el fin de dar a la imagen un valor cromático más adecuado a su sentimiento doloroso, la poetisa identifica el color del cielo con el del añil, vale decir con un color oscuro, entre el azul y el violeta, aludiendo así a las tinieblas que oscurecieron el cielo después de la muerte de Cristo:<sup>14</sup>

80 el cansancio del cielo de añil

Elevado este concepto a la esfera espiritual, o sea referido al lugar donde los bienaventurados gozan la presencia de Dios, el cielo toma el color de una piedra preciosa. Así, al recordar Gabriela al desaparecido Amado Nervo:

23 Acuérdate de mi...

cuando estés en tu reino de extasiado zafir

También es el color de ciertos estados atmosféricos que comunican a los objetos un matiz especial, en determinados momentos del día. Nuestra autora ve con visión de realismo impresionista cómo las quebradas de las montañas se tiñen de azul con las sombras crepusculares de la tarde:

134 los desfiladeros  
de tajo azul

Carece de novedad, al parecer, la indicación del color con referencia a la flor silvestre que cierra sus pétalos al comenzar la noche:

164 Se encogió el supiro azul

Pero este detalle de la sencilla y candorosa descripción del anochecer, en la canción de cuna, de la cual forma parte este verso, revela cierta quietud del alma.

También el humilde origen de una campesina se caracteriza mediante la mención de su falda azul:

15 mujer de saya azul

En una ocasión, Gabriela Mistral recurre, a la manera de los simbolistas como J. R. Jiménez, al uso de una piedra preciosa, de color azul verdoso, para exaltar una vivencia psíquica, buscando a la vez una forma que atenúa la crudeza de lo material mediante un calificativo que presta suavidad al valor cromático:

97 ¡Oh fuente de turquesa pálida!

En general, se puede decir que el color azul es para Gabriela un signo de valor positivo, un símbolo que representa serenidad, y tranquilidad de espíritu.

El color rojo

El color rojo desempeña un papel preponderante en el sim-

bolismo cromático del lenguaje poético de Gabriela Mistral. En **Desolación** es el principal recurso estético para expresar pasión, voluptuosidad y lascivia, pero también el dolor que produce una herida viva. En alguna ocasión, es claro indicio de profunda melancolía; pero, por otra parte, designa íntima unión con Cristo.

Es estímulo sensorial que la poetisa recibe en la experiencia de la realidad se convierte en elemento de su yo. Ella contempla, por ejemplo, la alameda otoñal y de inmediato el color rojo y amarillo de las hojas de los árboles provocan la transmutación de la imagen realista-impresionista en el espejo de su mundo interior que siente la realidad como expresión de una melancolía cósmica:

37 Y en esta tarde lenta como una hebra de llanto  
por la alameda de oro y de rojez yo siento  
un Dios de otoño, un Dios sin ardor y sin canto  
¡Y lo conozco triste, lleno de desaliento!

La forma de un complemento con alusión a la Divina Comedia de Dante, da al color particular intensidad:

34 por su rojez de infierno fantástica atravieso

Violenta pasión revelan los versos dirigidos al presunto amante infiel y ya desaparecido, versos, en los cuales el epíteto de color acentúa y define, a la vez, mediante un complemento, la causa de la rojez:

93 ¡Ah! Nunca más tus dos iris cegados  
tendrán un rostro descompuesto, rojo  
de lascivia, en sus vidrios dibujado

Mas, el rojo es también la expresión intensa de sufrimiento, de dolor, no tanto en sentido físico como en el psíquico:

35 Los que cual Cristo hicieron la Vía-Dolorosa  
apretaron el verso contra su roja herida

Los suicidas llevan lacras difíciles o imposibles de borrar y la poetisa pregunta:

85 ¿No hay agua que los lave de sus estigmas rojos?

Diferentes clases de epítetos muestran los diversos matices del rojo que utiliza Gabriela en varias circunstancias, sobre todo, adjetivos propiamente tales, así como sustantivos adjetivados (**colorado, sangriendo, carmesí, escarlata, rubí, sangre**).

Con particular énfasis, insiste la poetisa en el intenso rojo de la rosa, tal como suele hacerlo también Rubén Darío:

169 La rosa colorada  
cogida ayer;

165 Miraste la ardiente  
rosa carmesí

donde el adjetivo **ardiente** con el sentido de 'color de fuego', o simplemente 'rojo', realza aun más el valor cromático.

Las obras poéticas que expresan un profundo dolor tienen para ella el color de un rojo subido como el de ciertas rosas:

35 ¡todo libro es purpúreo como **sangrienta** rosa

La misma imagen se repite en sus versos de desesperación y éxtasis, cuando exclama que nada va a tener razón de ser para ella, después de sufrir la inmensa desilusión que le deparó el destino:

65 ¡Qué va a tener razón de ser ahora  
para mis ojos en la tierra pálida!  
¡ni las rosas **sangrientas**  
ni las nieves calladas!

versos, en los cuales la antítesis entre el rojo de la rosa y la blancura de la nieve aumenta aún más la fuerza expresiva. La imagen de la sangre reemplaza, a menudo, el concepto del color rojo:

80 Yo en mis versos el rostro **con sangre**  
como Tú sobre el paño, le dí...

Los arreboles de la puesta del sol se designan también con la palabra 'sangre':

133 Que la tarde quebró un vaso de **sangre**  
sobre el ocaso  
70 y en cualquier país las tardes  
**con sangre** serán mis llagas

Esos crepúsculos ensangrentados descubren las heridas vivas de la autora, pero al mismo tiempo recuerdan los momentos de tortura de Cristo crucificado. Y los "rojos frutos" que van entre la carga, son símbolos del sacrificio y del martirio.<sup>5</sup>

112 Entre la carga de los **rojos** frutos

En sustitución de este adjetivo, dice Gabriela, en un "Nocturno", con referencia a la uva:

79 Te acordaste del fruto en febrero,  
al llagarse su pulpa **rubí**

y agrega, metonímicamente:

Te acordaste del negro racimo,  
y lo diste al lagar **carmesí**

El uso del color rojo en forma de un adjetivo verbal (**encendido, enrojecido, ensangrentado, ardido**), cuyo antecedente es un sustantivo empleado, en general, metafóricamente, deja ver cómo, en varias ocasiones, un fenómeno externo, sensóreo, sirve para descubrir un aspecto de la vida interior, de un estado emocional de la autora:

32 creo en mi corazón, el que yo expreso  
para teñir el lienzo de la vida  
de rojez o palor, y que le ha hecho  
veste **encendida**

En su poema a la maestra rural leemos:

51 Por sobre la sandalia rosa y **enrojecida**  
era ella la insigne flor de su santidad

Y con alusión a la puesta del sol:

86 El sol fue desmenuzando  
su **ardida** y muerta amapola

Al describir el atardecer en la montaña, no halla otro recurso más expresivo que el de una imagen en la cual el color de la sangre da el tono principal; y trátase de la sangre que mana de su propio corazón. Así, su yo se disuelve y se funde con la misma naturaleza. Imaginación y mundo aparecen compenetrados y encuentran por igual su expresión.

136 Hay un corazón en donde moja  
la tarde aquella cima **ensangrentada**

Un pedazo de musgo que nace de la hendedura de un tronco seco, parece espesa sangre que brota de una herida, causando profundo dolor en la poetisa:

125 ¡Y sube de la herida un **purpurino**  
musgo, como una estrofa **ensangrentada**

Se ve, en este caso, cómo una visión impresionista se transforma de inmediato en manifestación de un estado anímico de la artista, en el cual predominan un intenso sufrimiento, un agudo dolor y una gran tristeza.

Las poesías de **Desolación** se hallan impregnadas de la sangre de su autora, tal como quedó gravada la faz de Cristo en el lienzo de Verónica.<sup>16</sup>

De manera netamente impresionista, pero con un color algo más suave pinta la montaña en los siguientes versos:

143 La montaña tiene  
tierra **sonrosada**;

.....  
(Así era el alma  
alcor **sonrosado**

donde se advierte en cuán estrecha unión se enlazan en Gabriela las impresiones de la realidad del mundo exterior con las vivencias de su íntimo ser.

**El color rosa.**

Por otra parte, el color de rosa se usa en **Desolación** tal como se halla también preferentemente en la poesía de Rubén Da-



*Gabriela Mistral con Alfonso Storel*



*Gabriela Mistral*

río, es decir, ante todo, para la descripción de partes del cuerpo humano y, en particular, del femenino. Al atribuir cualidades humanas a una encina que se le presenta como una mujer, dice:

- 54 Pasta de nardos suaves, pasta de robles fuertes,  
le amasaron la carne **rosa** del corazón  
17 el niño... buscó el pezón **de rosa**

Tradicionalmente, el color de rosa es la expresión de una actitud optimista frente a la vida; es un valor positivo. Así también en Gabriela Mistral, cuando dice, en los "Sonetos de la Muerte":

- 82 y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir  
arrastrando su masa por la **rosada** vía,  
por donde van los hombres, contentos de vivir...

Y aludiendo al amado desaparecido, concluye el tercer "Soneto de la Muerte" con el corazón atribulado:

- 83 Se detuvo la barca **rosa** de su vivir

#### El color violeta.

El color violeta o morado tiene, por de pronto, un valor totalmente negativo en los poemas de **Desolación**, y aparece, en general, en la exteriorización de estados de profunda depresión, de tristeza, desempeñando, a menudo, un importante papel en relación con la muerte. Al recordar al amante a quien ella, en los buenos tiempos, salía a encontrar al sendero y, luego, dándose cuenta de que no vendría, recapacita diciendo a sí misma:

- 87 Me olvidé de que te hicieron  
sordo para mi clamor;  
me olvidé de tu silencio  
y de tu **cárdeno** albor

donde la posición antitética de 'cárdeno' hace resaltar más la palidez cadavérica del difunto.

Este mismo epíteto en unión con un nombre abstracto subraya el valor anímico de la expresión, en plena conformidad con los procedimientos simbolistas de un J. R. Jiménez. Descubre Gabriela su dolor por la ausencia del amado, al exclamar:

- 95 ¡Oh, no! Volverlo a ver, no importa dónde,  
.....  
bajo una luna plácida o en un **cárdeno** horror!

J. Herrera y Reissig habla de un **horror negro**.<sup>17</sup>

En las palabras "Al oído de Cristo" dice que a las pobres gentes muertas les parece que:

- 6 en tu sudar sangre, tu último temblor  
y el resplandor **cárdeno** del Calvario entero...  
hay exageración  
y plebeyo gusto;

donde la posposición del epíteto refuerza, particularmente, el valor cromático en su función simbólica.

La misma cualidad negativa encierra el adjetivo **lívido**.

En una alegoría la poetisa dirige la palabra a un barco que representa a Cristo<sup>18</sup> y declara:

- 112 Entre la carga de los rojos frutos  
.....  
y los viajeros llenos de esperanza  
llevas mi carne **lívida**

Ese color amoratado de la carne es la vigorosa expresión simbólica del intenso dolor que sufre un ser profundamente herido.

El uso de este epíteto es siempre metafórico. Así, en los versos dedicados a la memoria del poeta Joselín Robles, en los cuales el adjetivo se une a un nombre abstracto, elevando la situación a la esfera anímica:

- 30 hinchas el dócil caramillo  
¡sin el temblor incontenible  
que yo tengo al balbucear  
la invariable pregunta **lívida**  
con que arañó la oscuridad!

O, cuando describe la mantaña de noche:

- 134 La esmaltadura de la nieve...  
.....  
sobre el osario inmenso de la noche,  
finge un bordado **lívido** de huesos.

Luego, cuando interroga ¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas? desea que se le responda también a la pregunta que la inquieta mucho:

- 85 ¿Angosto cerco **lívido** se aprieta en torno suyo?

Está claro que, en este caso, el epíteto es factor fundamental para dar a conocer un estado de honda melancolía.

#### El color amarillo.

El color amarillo es para Gabriela Mistral el símbolo de envejecer, de lo caduco, de lo que está próximo a morir.

Alude a las hojas secas de la época de otoño, diciendo:

- 73 la alameda profunda de vejez **amarilla**,  
154 la alameda  
con sus dedos **amarillos**

Pero, es también la expresión de un estado de alma que revela hastío o tedio de vivir, a causa de un inmenso dolor:

79 y he bajado, **amarillos**, mis párpados  
por no ver más Enero ni Abril.

Con leve matiz diferenciador dice de manera realista:

35 Nobles libros antiguos, de hojas **amarillentas**

En todo este empleo del color, Gabriela no se distingue de sus modelos modernistas Rubén Darío y J. R. Jiménez, pues a veces, elude el uso del adjetivo 'amarillo' o algún derivado de él, reemplazándolo por **rubio**, **blondo**, **color de miel**, **oro** y **dorado**. Así habla de:

43 **blondos** estíos

con referencia evidente al color de las mieses maduras de la época de verano.

En seguida recuerda el:

108 pan **rubio**

empleando un adjetivo muy del gusto de Rubén Darío.

En las canciones del Zodíaco, pone en boca de Taurus las palabras:

176 A veces soy lechoso,  
a veces color **miel**

Pero con mayor frecuencia usa igual que Juan Ramón Jiménez el brillante metal precioso, el oro, para señalar el color amarillo:

37 Y en esta tarde...  
por la alameda de **oro** y de rojez yo siento  
un Dios de otoño,

También su terruño natal es

124 tierra **de oro**

El trigo maduro se caracteriza del mismo modo:

12 Y en la onda **de oro** la Ruth moabita  
viene, espigando, a encontrar su destino

Una ligera matización expresa el derivado en el siguiente pasaje:

345 Se alcen los brazos que con luz heriste  
en un temblor **dorado** de colmenas

### El color negro.

El color negro posee en **Desolación**, como en la poesía lírica en general, un valor francamente negativo, sirviendo para exteriorizar un estado de profunda depresión, de tristeza, es-

tando, a menudo, asociado al concepto de desgracia y muerte.

La vida, que depara desengaños y causa, a veces, grandes heridas, origina en nuestra poetisa un estado emocional que no oculta la honda tristeza ante una situación penosa:

15 mujer de saya azul...  
que... sobre mi tierra de ambrosía  
vi abrir su surco **negro** en un abril ardiente

De manera más impresionista, aparece este epíteto en la descripción real de la naturaleza o de objetos concretos:

Con alusión a la uva madura:

79 Te acordaste del **negro** racimo

Luego, en relación con un fenómeno atmosférico:

149 La nube **negra** va cerrando el cielo

Las oscuras pinedas pierden de noche su inmovilidad:

133 los pinares...  
dejan su éxtasis **negro**

Es, naturalmente, la noche oscura la que hace que los pinares aparezcan negros y en actitud extática, de modo que, en verdad, el epíteto le corresponde más bien a pinares y no a éxtasis, vale decir, a algo concreto. Pero la reacción mistraliana es distinta en este caso; la impresión sensorial se transmuta de inmediato en una experiencia emocional que se expresa poéticamente mediante el color simbólico. Ejemplos de esta especie hallamos con relativa frecuencia en las poesías de J. Herrera y Reissig, quien aplica al éxtasis los colores de azul, celeste, blanco y verde.<sup>19</sup>

En el tercer "Soneto de la Muerte", Gabriela pide que el Señor le devuelva al amado difunto, quejándose de que la barca de su vida hubiera sido empujada por un viento cuya cualidad simbólica presagiaba un acontecimiento trágico, el que causa fuerte resonancia en lo más íntimo de su alma:

83 Su barca empuja un **negro** viento de tempestad

En este caso, 'negro' equivale a 'que trae la muerte', simbología cromática que en el modernismo se remonta ya a Gutiérrez Nájera.

El adjetivo 'negro' pierde también toda referencia a una percepción sensorial en:

142 El pinar al viento  
vasto y **negro** ondula  
y mece mi pena...

La noche oscura se compara con una poza cubierta de una sustancia de color negro:

87 la noche ensanchó su charco  
de betún

Para graduar ligeramente el color sirve un derivado verbal:

210 carpintero **ennegrecido**

Un matiz más delicado e indeterminado representa, por otra parte, la unión de dos colores. Así, Gabriela usa la mezcla de negro con azul, al referirse al color de los ojos de un niño mexicano:

206 Me miran con vida eterna  
sus ojos **negriazulados**

Esa tendencia a lo vago, a la falta de precisión respecto del matiz cromático, es una característica del impresionismo. La presencia de 'negro' en esta combinación no pretende indicar aquí ningún valor negativo; además, quedaría anulado por el segundo elemento que reclama para sí igual o mayor énfasis.

Para expresar el color 'negro u oscuro' se halla en **Desolación** solo una vez el adjetivo 'bruno':

43 que limpien, que laven, que albeen las **brunas**  
manos

#### El color pardo.

De muy escaso uso es en **Desolación** el color moreno o castaño más o menos oscuro y solo aparece en descripciones de índole realista; la pobre maestra rural

51 Vestía sayas **pardas**

Luego, luciendo sus conocimientos de la fauna chilena, Gabriela menciona el color del pelaje de un roedor que vive en la pampa de la Patagonia:

200 vizcacha **parda**

#### El color verde.

Llama la atención el poco interés que la Mistral muestra por el color verde en esta época de su creación poética. En **Desolación** hemos encontrado solo tres casos en que se le nombra y los tres revelan carácter netamente tradicional en la descripción realista del paisaje:

89 el **verde**  
pañuelo de los árboles

181 Este **verde** campo es tuyo

241 En el llano **verde**

#### La diafanidad y el palor.

Menos acentuada que en la obra de Juan Ramón se observa, en los poemas mistralianos de esta primera época, la incli-

nación a destacar la transparencia, lo diáfano, lo claro, lo brillante.

La disposición natural, el estado de ánimo en general de Gabriela en esos años, está lejos de mostrar una actitud optimista frente a la vida. Para la poetisa, el mundo es hostil y amargo; todo acontecer lleva preferentemente un signo negativo. Raras veces se hallan epítetos que dicen relación con la luz y la claridad:

6 el que tú lloraras

.....

no cuaja en sus ojos dos lágrimas **claras**

Con mayor fuerza de expresión exalta el claro brillo la mención del 'oro':

98 en vaso **de oro ardiente**

Lo realmente diáfano, lo claro y puro en sentido simbólico, lo subraya nuestra autora dos veces mediante el empleo del nombre de la piedra preciosa más brillante:

59 ¡Y en el alba **de diamante**

16 e interroga la fuente de seno **de diamante**

Por lo demás, Gabriela Mistral muestra particular predilección por un determinado matiz cromático suave, por un color algo desvaído, bajo y como disipado y de valor manifiestamente negativo, al usar el adjetivo 'pálido'. Con clara alusión a S. Juan 20, 27 dice:

89 Como a Tomás el Cristo,  
me hunde la mano **pálida**

...dentro

de su herida mojada

En el "Elogio a la canción" hallamos el siguiente ejemplo:

46 entre sus labios,  
**pálidos de anhelo**

Y en "Extasis" exclama la poetisa:

65 ¡Qué va a tener razón de ser ahora  
para mis ojos en la tierra **pálida!**

pues tras la pérdida de su amado, hasta la tierra carece de color. Y, en idéntico estado de ánimo, pregunta, dónde lo podrá volver a ver:

95 ¿Al margen de ningún sendero **pálido**,  
que ciñe el campo...?

En tales condiciones, todo, incluso el romántico sendero agreste, lleno de recuerdos de inmensa felicidad, pierde su color atractivo. Como se ve, el valor cromático como reflejo de un estado anímico desempeña un importante papel en su obra.

Una delicada pintura impresionista de una fuente, en cuya cercanía pasó momentos dichosos con su amado, muestra otra vez cómo el sentimiento del amor se funde con una experiencia sentimental de la naturaleza:

97 ¡Oh fuente de turquesa **pálida!**

Luego, los barcos que tocan el puerto de Punta Arenas, en el extremo sur de Chile,

124 traen frutos **pálidos**, sin luz de mis huertos aludiendo con esto último a la asoleada región del valle de Elqui, su tierra natal.

Finalmente, pide a los pinos que le borren o adormezcan el recuerdo, ya que es

142 un asesino **pálido**

En todos estos ejemplos, la vibración íntima, la participación anímica de la poetisa en el acontecer del mundo exterior, es innegable.

A continuación, ofrecemos un cuadro sinóptico de la gama de colores que usa Gabriela Mistral en **Desolación**, para expresar valores cromáticos:

1. Blanco: blanco, de azahar, de azucena, de escarcha, de jazmín, de nardo; blanquecino; blanqueado, nevado
2. Azul: azul, de turquesa, de zafir negriazulado
3. Rojo: rojo, ardiente, colorado, carmesí, rubí, de infierno, de rojez, de (con) sangre, sangriento; rojizo; ardido, encendido, enrojecido, ensangrentado.
4. Rosa: rosa, de rosa; rosado, sonrosado.
5. Morado: cárdeno, lívido
6. Amarillo: amarillo, blondo, rubio, miel, de oro; amarillento dorado
7. Negro: negro, bruno, de betún; ennegrecido
8. Pardo: pardo
9. Verde: verde

El rojo y el amarillo se consideran, en general, como representantes o símbolos de una visión optimista de la vida. El azul,

en cambio, figura como rasgo característico de lo frío, de la pasividad, de la introversión y quietud.

En **Desolación** el rojo lleva muy a menudo un signo negativo y del mismo modo, el amarillo; y son totalmente de esta índole los colores oscuros: el negro, bruno, pardo y amaratado. Los ejemplos citados nos muestran el predominio del color rojo con sus diversos matices, color abundante en las imágenes de la poetisa.

Resume el sentimiento que le infunden la aflicción y el dolor de la vida, en los versos henchidos de roja sangre:

32 Creo en mi corazón, el que yo exprimo  
para teñir el lienzo de la vida  
de rojez o palor, y que le ha hecho  
veste **encendida**

En varias ocasiones, hemos comprobado, en esta colección de poemas, el afán de la autora de emplear a la manera de los simbolistas europeos, colores matizados que tienden a realzar la emoción o experiencia interior, psíquica. La preferencia por un valor cromático negativo, propio de un estado anímico pesimista, imprime a su obra primeriza un sello de honda melancolía, la que está en plena consonancia con todos los acontecimientos trágicos que conmueven su alma en esa época.

**El aroma.** (Imágenes olfativas).

De menor importancia, pero de ninguna manera insignificantes, son para Gabriela las sensaciones olfativas en esta su primera obra, aspecto que adquiere, sin duda, mayor relieve en la epítesis de sus inspiradores formales, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.

El suave olor de hojas secas embriaga a nuestra autora:

182 En mis sienes la hojarasca  
exhala un perfume **suave**

En general, se trata de olores agradables, pero indeterminados:

135 Tronchad los leños tercos y **fragantes**

Cierta disposición de ánimo se trasluce, evidentemente, en los calificativos empleados en los siguientes casos:

- 34 ¡Poema de Mistral, olor a **surco abierto**  
que huele en las mañanas
- 117 y en el regazo olor a **frutas**
- 118 y el viento  
desprende al valle un aliento de **miel**
- 101 Va a esparcir en el viento  
la palabra el perfume de cien pomos de **olores**  
al vaciarse

- 31 creo en mi corazón, ramo **de aromas**  
 54 es una encina espléndida de sombra **perfumada**  
 128 Y como el salmo del leproso,  
 es de agudo su **intenso** olor

Este último ejemplo, al referirse a las flores del espino, es, sin embargo, muestra de descripción realista.

En algunos casos, un complemento del epíteto precisa mejor la cualidad:

- 66 ahora que no aspira  
 el olor **de retamas de mi beso**

La función epítetica está representada por un gerundio en el siguiente verso:

- 109 Era como una fragancia  
**exhalando de mis huesos**

**El sonido.** (Imagen auditiva).

No faltan tampoco testimonios relativos a sensaciones auditivas en los poemas de **Desolación**. El oído de nuestra poetisa no es insensible a los ruidos que llenan la atmósfera en que ella se mueve. Sin embargo, parece que hubiera sido del todo indiferente respecto de lo que atañe al dominio de la música. Una leve alusión puede verse solo en:

- 59 Llevaba un canto **ligero**  
 en la boca descuidada.

Pero los sonidos que emite la voz humana no dejan de tener interés para ella. Del poeta Joselín Robles nos dice que:

- 29 la paloma de los veinte años  
 tenía cuello **gemidor!**

G. Sobejano agruparía posiblemente este caso entre una especie poco precisa de sinestesias en las cuales se aplica una cualidad ideal a una realidad sensorial. En el presente ejemplo se atribuye al cuello (la garganta) del poeta (cantor) un acento lastimero.<sup>20</sup>

Y luego agrega:

- (Algunos versos eran diáfanos  
 y daban timbre **de cristal...**)

También en los versos de Amado Nervo le parece oír

- 35 la misma voz **doliente**

que se escucha desde Job hasta Kempis.

Y la poetisa cree sentir la voz del difunto amado:

- 97 Llama la voz **clara** e implacable  
 .....  
 desde su caja miserable

Gabriela señala, además, ciertos ruidos. Así el crujido o chisporroteo de la madera que se está quemando:

- 135 pinos **chisporroteadores**  
 132 rumor de **hojas secas**

Un grito de gran violencia repercute en su alma durante la lectura de la obra de Dante, pues le

- 34 traspasó los huesos  
 en su **ancho** alarido

Compara este mundo y esta vida con una morada en que reina el dolor, la vehemencia y la tristeza:

- 6 l'alma...  
 casa **de amargura, pasión y alarido**

Tiene razón Augusto Iglesias, al decir que "en este ciclo de su obra, la poesía de Gabriela es, en su mayor anchura, el eco de un alarido, de un alarido de joven que tiene desgarrada el alma por el ansia de un amor insatisfecho".<sup>21</sup> Un papel bastante importante desempeña el silencio que para los simbolistas y también para Gabriela Mistral no significa quietud absoluta o falta de vida. Veamos el comienzo del poema titulado "Mis libros":

- 33 Libros, **callados** libros de las estanterías,  
**vivos en su silencio, ardientes en su calma**

donde hay realmente tres etapas sucesivas de intensificación: callados, vivos-ardientes; en la última se acentúa el sentido emocional.

Luego, en la descripción del paisaje austral:

- 65 nieves **calladas**

En esta región desolada, los muertos contemplan

- 123 un mar **callado** y yerto

Y finalmente, sintiendo la lluvia lenta como un llanto del cielo, la quietud maravillosa de la naturaleza, sugiere a nuestra poetisa la siguiente imagen:

- 140 ¡y en el silencio **estupendo**,  
 este fino llanto amargo  
 cayendo!

Aquí, la lluvia es, no cabe duda, término de referencia para lo triste y desconsolado.

Según hemos visto, en esta primera obra poética de Gabriela, hallamos también, como en la de muchos otros modernistas, abundantes testimonios de su enorme sensibilidad sensorial, los que nos dan cuenta de estímulos de orden térmico, táctil y gustativo. Veamos algunos ejemplos típicos:

41 cálido manto  
42 yermo abrasador  
42 boca socarrada  
35 pupilas febriles  
63 quemante raudal  
91 calientes lágrimas  
102 éxtasis ardiente  
117 cuenco tibio

---

94 ceras heladas  
117 joya fría

---

94 duras ceras  
35 tierra apretada  
54 nardos suaves  
190 lino áspero

---

40 acre primavera  
104 lágrima salobre  
140 llanto amargo

Son características para este primer período, las impresiones gustativas.

#### Las sinestesias.

La epítesis sinestésica no es un procedimiento estilístico particularmente preferido por Gabriela Mistral en este primer período de su creación poética. En **Desolación**, no se advierte un frecuente uso de este recurso tan característico de Rubén Darío y sus seguidores y también tan notorio en Juan Ramón Jiménez, quienes encuentran en él una adecuada manera de exteriorizar las complejas sensaciones y estados emocionales oscuros o confusos que promueven los estímulos externos.

En algunos casos, Gabriela acude para tal objeto a la combinación de un color simbólico y un fenómeno auditivo:

30 ¡sin el temblor incontenible  
que yo tengo al balbucear  
la invariable **pregunta lívida**  
con que araño la oscuridad!

En rigor, se trata aquí de un nombre abstracto que aparece calificado sensorialmente por un color.

Gran semejanza con los artificios aplicados por los representantes de la "poesía pura", como, por ejemplo, Jorge Guillén, encontramos ya en Gabriela Mistral con respecto al uso de sinestesias que, en el fondo, no son sino percepciones cromáticas de lo abstracto, según lo señala también G. Sobejano.<sup>23</sup>

Lo mismo puede observarse en los versos que citamos a continuación:

125 ¡Y sube de la herida un purpurino  
musgo como una **estrofa ensangrentada!**

O una sensación gustativa que califica algo abstracto:

91 Todo adquiere en mi boca  
un **sabor persistente de lágrimas;**  
el manjar cotidiano, **la trova**  
y hasta la **plegaria.**

Otro ejemplo, que evidencia la complejidad de las impresiones sensoriales de nuestra poetisa, ofrece el siguiente pasaje, en el cual la epítesis representa una mezcla de una sensación visual con otra gustativa:

126 le da al pasajero  
su atroz blasfemia y su **visión amarga**

El cruce de sensación gustativa y auditiva puede comprobarse en:

35 al llegar la noche estáis conmigo hablando,  
junto a ladulce lámpara, con **dulzor de gemidos!**  
9 y aun te resta pecho  
y **voz de miel**

Y algo similar también en la alusión a la lluvia lenta citada más arriba, concebida como **llanto amargo**, lo que descubre la espiritualización de un fenómeno captado de manera impresionista. Gonzalo Sobejano incluiría probablemente en el grupo de sinestesias aquellos casos, en los cuales Gabriela Mistral aplica adjetivos con notas sensoriales a objetos concretos.<sup>23</sup> Trátase principalmente de adjetivos cromáticos en los que el color tiene carácter simbólico hemos citado ya, en parte, al referirnos a los epítetos de color, como por ejemplo:

65 ¡Qué va a tener razón de ser ahora  
para mis ojos en la **tierra pálida!**

ya que después de la muerte del amado, la tierra perdió para ella su color atractivo.

Otro caso de esta naturaleza, con subjetivación de lo objetivo, sería:

136 Hay algún corazón en donde moja  
la tarde aquella cima **ensangrentada.**

La gran abundancia de impresiones o sensaciones simultáneas que suelen experimentar los poetas de enorme sensibilidad como la Mistral, a veces no halla otra salida que la condensación de las vivencias en una breve fórmula, la que puede ser 'lleno de'. Esta ocurre a menudo en **Desolación**, demostrando nuevamente que nuestra Gabriela está, en su poesía juvenil, bajo la influencia de Juan Ramón Jiménez, en cuya obra se halla repetidas veces dicha fórmula.<sup>24</sup> Veamos algunos casos:

- 59 ¡Y una pobre mujer tiene  
su cara **llena de lágrimas**  
66 Vendrá el instante **lleno**  
**de luz menguada**

El encabalgamiento de este verso acentúa notablemente el contraste y la desesperación ante la idea de la muerte.

Otros ejemplos con esta fórmula son:

- 67 y bajará sobre tu cara **llena**  
**de ansia** mi aliento  
77 la frente **de paz llena**  
95 ni en noches **llenas**  
**de temblor**  
etc.

En estos casos, se da expresión solo a la abundancia de sentimientos o sensaciones, por lo que se podrían agrupar estos ejemplos tal vez mejor entre los del capítulo siguiente, considerando el uso de dicha fórmula más bien como un medio reformativo, tal como se puede apreciar en poemas de algunos simbolistas franceses (cp., p.ej., Jean Arthur Rimbaud: *plein de tristesse*; *plein de sust. abstr.*)

### 3. El epíteto como medio intensificativo de la expresión poética.

El uso de formas hiperbólicas, exageradas hasta el grado máximo, es un procedimiento que corresponde perfectamente al temperamento y los propósitos estéticos de nuestra poetisa y representan un rasgo típico de su estilo. La expresión enfática mediante el reforzativo 'tan', que se encuentra con cierta frecuencia en otros modernistas, se asoma apenas en esta primera colección de poemas mistralianos:

- 157 no hay rosa entre rosas  
**tan** maravillosa

En cambio, nuestra autora recurre más a menudo al uso de adjetivos de gran poder intensificativo, escogiendo siempre las voces más fuertes para expresar sus emociones.

Gonzalo Sobejano cree ver en el uso de ciertos epítetos de energía los aciertos más nuevos de Rubén Darío, sin negar el evidente influjo de Víctor Hugo en esta propensión.<sup>25</sup> Pues bien, idéntico juicio podría emitirse al respecto sobre Gabriela Mistral y reforzar con él la afirmación de una real dependencia de nuestra poetisa del vate nicaragüense en relación con determinados procedimientos formales, aunque las coincidencias en el uso de adjetivos de potencia intensificativa no sean numerosas. Ellos son principalmente tres: **vasto**, **violento**, **brutal**.

La voluntad creadora de Gabriela obedece, según creemos, a un persistente deseo de exactitud con respecto a determinados movimientos anímicos, lo cual la empuja a un constante afán de intensificar el tono y muchas veces, por cierto, en for-

ma excesiva. Los adjetivos de mayor energía preferidos por Gabriela Mistral son **inmenso**, **tremendo**, **atroz**, **enorme**, **vivo**.<sup>26</sup>

Los adjetivos que denotan tamaño o extensión ('inmenso', 'enorme', 'vasto', 'profundo') se relacionan solo en un grado mínimo con algo material. Para acentuar la idea de dimensión externa, Gabriela no se vale de un calificativo tan trivial como, por ejemplo, **grande**, adjetivo débil, incoloro, inexpresivo, que, en general, no tiene sitio en su lenguaje poético de esa etapa.

Solo dos veces se le encuentra en **Desolación**, pero en ninguno de estos casos con el propósito arriba señalado. Para realzar la dimensión externa, ella emplea otros términos: '**ancho**', '**largo**', '**luengo**', '**dilatado**', '**hondo**', '**profundo**':

- 4 **ancha** montaña  
148 **anchos** abetos  
61 **hondo** glaciar  
82 **hondas** huesas  
69 grutas **profundas**  
41 cabellera **luenga**  
42 **vasto** yermo  
53 **dilatada** brecha  
84 **largas** heridas

Algunos de estos adjetivos también figuradamente, se aplican a sensaciones auditivas o visuales:

- 52 ojos **profundos**  
34 **ancho** alarido  
42 **honda** mirada  
102 **ancho** resplandor

Entre estos calificativos dimensionales vagos, que no expresan ninguna medida precisa, ocupa en los poemas de **Desolación** un lugar de preferencia el adjetivo 'inmenso'. Su uso revela una práctica tradicional, típica del neoclasicismo, viva aun en la época romántica:

- 13 **inmensa** corriente  
242 estepa **inmensa**  
115 costas **inmensas**

De esta manera, los objetos, aunque empleados, a veces, en sentido figurado, adquieren proporciones inconmensurables. Así, por ejemplo, cuando se compara un coro de niñas con una

- 241 **inmensa** flor

o una rama de árbol con un

- 126 brazo **inmenso**

Con mucha frecuencia, Gabriela aplica este calificativo a nombres abstractos:

- 17 ternura **inmensa**
- 16 congoja **inmensa**
- 42 ansia **inmensa**
- 36 blancura **inmensa**
- 47 **inmenso** amor
- 98 mirada **inmensa**

Con idéntico propósito de intensificar la expresión se usa el adjetivo 'enorme':

- 82 pacto **enorme**
- 20 verso **enorme**

En otras circunstancias, Gabriela se vale del epíteto 'hondo':

- 43 **honda** virtud
- 346 **honda** semejanza

Su tendencia al énfasis, a la expresión de máxima fuerza, se demuestra en el uso de adjetivos como 'atroz', 'tremendo' y 'ardiente':

- 22 mi **atroz** angustia
- 126 **atroz** blasfemia
- 22 la **tremenda** albura
- 113 sal **tremenda**
- 44 beso **ardiente**
- 97 rosal **ardiente**

Estos adjetivos que denotan una exteriorización pasional violenta son, en general, de índole romántica.

En este grupo de epítetos ha de mencionarse también el adjetivo 'sumo':

- 31 es capaz del **sumo** ensueño
- 37 la **suma** tristeza

Son de energía extraordinaria, además, los epítetos 'violento', y 'brutal':

- 5 con esas marcas de vida **violenta**
- 97 rosal de **violenta** flor
- 53 púrpura de rosales de **violento** llamear
- 52 comentario **brutal**
- 65 luz **brutal** del día

Especial valor enfático posee finalmente también el adjetivo 'vivo' que va unido a sustantivos como 'garfio', 'mano', 'sangre', 'oleaje':

- 4 pero era solo tu garfio **vivo**
- 345 se alcen las manos frescas y **vivas**
- 126 El sol de ocaso pone su sangre **viva**
- 112 en tu oleaje **vivo**

En esta época de su creación poética, los medios estilísticos que utiliza Gabriela Mistral corresponden exactamente a su temperamento. Todas las impresiones que le producen los objetos de este mundo material le llegan hasta lo más hondo de su ser, haciendo vibrar todas las fibras de su alma. Por eso, la dimensión externa, el tamaño, la extensión de las cosas, adquieren proporciones máximas y, del mismo modo, es desmesurada la magnitud interna, la emoción, incalculable. El contraste nunca es 'pequeño-grande', sino 'mínimo-inmenso':

- 39 todo lo habían visto, **lo mínimo y lo inmenso**

La tendencia que se observa en el modernista Juan Ramón Jiménez en el sentido de convertir situaciones anímicas en algo que se eleva a la esfera espiritual,<sup>27</sup> se hace notar también en Gabriela, sobre todo en su empeño de buscar medios para acentuar lo infinito:

- 39 Tenía aquellos ojos enormes que turbaron como dos **brechas trágicas del infinito**
- 12 El trigal es una onda **infinita**
- 123 la llanura blanca, de horizonte **infinito**

También el adjetivo 'eterno' enfatiza esa concentración íntima espiritualizada que tiende hacia lo absoluto:<sup>28</sup>

- 47 Paisaje de Anáhuac suave amor **eterno**

A veces sirve este mismo epíteto para intensificar una cualidad permanente o propia del objeto o fenómeno

- 113 Lávalo mar, con sal **eterna**

En otras ocasiones, la expresión recibe un notorio refuerzo por la añadidura de adjetivos de finalidad similar; como en los siguientes casos:

- 87 el **agorero** buho
- 93 **espesa** lava

En el primero de estos últimos ejemplos se comprueba una curiosa coincidencia con uno de los epítetos de horror del romántico Espronceda, quien habla del **mustio agorero buho**:<sup>29</sup>

Entre los epítetos o de ponderación excesiva que usa Gabriela Mistral, figura también uno que es de particular predilección de Rubén Darío:<sup>30</sup> 'divino'. En Desolación anotamos, por ejemplo:

- 12 (Ruth) ... espiga en un predio **divino**
- 55 tu macizo sagrado largamente bendiga, como hechura **divina**
- 118 Abren violetas **divinas**
- 106 colmé el troje con los trigos **divinos**

- 131 los álamos,  
que van cubriendo mi pecho  
de su oro **divino** y tardo
- 153 El mar sus millares de olas  
mece, **divino**

¿No confirmará esto alguna dependencia del vate nicaragüense?

No creemos, sin embargo, que los mencionados casos indiquen propiamente un matiz religioso cristiano, aunque no se excluye la posibilidad de una ligera inclinación panteísta.

Lo seguro es, sin embargo, que la tendencia a desmaterializar las cosas, a elevarlas a un plano de idealización, caracteriza precisamente al más selecto grupo de modernistas; fascina a Rubén Darío igual que a Gabriela Mistral. El empleo de elementos reforzativos para intensificar la expresión poética es, como hemos visto a través del examen de la epítesis, de gran importancia ya en esta primera época de la creación literaria mistraliana, constituyendo uno de los rasgos más característicos del estilo de nuestra poetisa. Lo dijo ya de manera magistral D. Hernán Díaz en su magnífico Prólogo a la 3ª edición de **Desolación**, donde se lee lo siguiente: "...la elección de las palabras dice constantemente su afán de intensidad. Todas las expresiones le parecen débiles, busca el vigor por sobre todas las cosas y se desespera de no hallarlo; retuerce el lenguaje, lo aprieta, lo atormenta, quiere imitar el acento de fuego que oyeron los videntes de Israel y que ha quedado en las letras del Antiguo Testamento. No le importa nada sino eso, la energía, la máxima energía. Tiende la cuerda del arco hasta romperlo y larga la flecha de acero con la loca esperanza de alcanzar hasta el corazón de la divinidad... es familiar y bárbara, dispareja y áspera, siempre en virtud de esa misma obsesión: la persecución de la intensidad".

### Conclusiones.

Los críticos y los historiadores de la literatura suelen situar a Gabriela Mistral entre los postmodernistas y, por otra parte, a sus modelos: Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Amado Nervo, Juan Ramón Jiménez, entre los modernistas propiamente tales.

Al movimiento literario americano llamado 'Modernismo', se le señala como apogeo el periodo comprendido entre los años de 1896 y 1905. La continuación de éste, la segunda generación, influida por el simbolismo francés, la que se denomina 'Postmodernismo', logró su boga entre 1905 y 1915.

Otros críticos colocan el movimiento postmodernista entre los años de 1910 y 1920; y algunos, finalmente, creen que esta tendencia, llamada por ellos "mundonovista", caracteriza la producción literaria de escritores nacidos entre 1875 y 1889.

es decir de los que "**comienzan a escribir bajo la vigencia del modernismo (1905-1920)**". A este grupo pertenecería entonces también Gabriela Mistral, según la opinión de autores como, por ejemplo, Mario Rodríguez Fernández.<sup>31</sup>

Gabriela, en efecto, publicó sus primeros versos en la época que cronológicamente corresponde al Postmodernismo, pero, como hemos visto por el análisis de su uso del epíteto, ella no puede negar su dependencia de algunas figuras relevantes del modernismo, cuyas raíces se hundieron en el fértil suelo del simbolismo europeo. Aun sin detenernos en señalar, con todos los detalles, coincidencias, semejanzas o simples afinidades temáticas o procedimientos técnicos queda perceptible tanto la influencia del gran nicaragüense como, sobre todo, la de Juan Ramón Jiménez, cuyo modernismo se nutrió de muchos elementos estilísticos del simbolismo.<sup>32</sup>

En **Desolación** se manifiesta claramente el afán y la preocupación de dar a la epítesis una estructura y forma singular, única, como resultado de un extremado subjetivismo. De este último precisamente arranca aquel procedimiento simbolista conforme al cual el poeta procura sumergirse en sí mismo para realizar una profunda introspección que luego le permita convertir una experiencia sensorial en una imagen poética de su estado anímico.

Todo este primer ciclo egocéntrico, es el que se revela por el acentuado uso del posesivo 'mi'. Todo acontecer gira en torno de su persona, apareciendo ella como un ser solitario en este mundo. Tal situación nos explicaría tal vez el tono melancólico de gran parte de sus versos. A esta misma razón podría atribuirse acaso el anhelo de asemejarse e incluso identificarse con la naturaleza, transmutándola en un ser parecido a ella misma, para comunicarse con esa persona poéticamente imaginada y así adaptar la descripción del mundo a la condición circunstancial de su alma.

Es la idéntica actitud que Juan Ramón Jiménez adopta en la primera época de su trayectoria poética. Creemos que no es aventurado sostener una afinidad espiritual entre ambos y encontrar en ella la causa de las diversas coincidencias en el empleo de determinados recursos estilísticos, en particular con respecto a la epítesis, como hemos tratado de destacarlo a través de este breve examen.

Hemos visto, además, que en el uso de los epítetos de **Desolación**, hay huellas inconfundibles no solo de contacto con los románticos y neoclásicos, sino incluso de figuras señeras de la época clásica. Y, en verdad, la tradición pesa sobre Gabriela Mistral, y de alguna manera tenía que ponerse de manifiesto también en su obra la continuidad de las formas que caracterizan el quehacer poético. Hay reminiscencias de los períodos anteriores, no solo en los poemas de Gabriela, sino tam-

bién en las poesías de Rubén Darío y otros modernistas, de modo que no es extraño descubrir en una obra primeriza como **Desolación** una especie de eclecticismo en cuanto a su técnica poética.

Es indiscutible una fuerte dosis romántica que se proyecta en su acentuado subjetivismo, y en su notoria y desesperada melancolía que la distingue como un espíritu atormentado por la angustia y el dolor propio y ajeno.

En ese profundo estado de melancolía, tristeza y dolor de nuestra autora la principal nota romántica que justamente en el modernismo se convierte en una postura muy significativa en general, y, en **Desolación** de Gabriela Mistral, en una disposición predilecta, en particular. Del mismo modo, se destacan otros rasgos esenciales del sentimiento romántico, tales como el uso de epítetos expresivos de la pasión, del horror y la indeterminación.

No obstante, hay en su obra juvenil también incuestionables testimonios de originalidad con los que nuestra poetisa procura realizar su ideal de belleza. Así ella usa con exquisito valor estético una rica gama cromática en sus imágenes más logradas.

Pero, como se advierte, principalmente en los epítetos que encontramos en este su primer libro lo menos trascendente de sus poemas es tal vez lo modernista, a pesar de la presencia de muchos elementos característicos de esa corriente literaria y que nos autorizan para considerar a Gabriela como auténtica representante del modernismo con evidentes rasgos simbolistas europeos en los comienzos de su creación poética. En su epítesis no hay indicios que puedan interpretarse como una condena de los postulados de dicha tendencia que rechazaron después los llamados "postmodernistas".

Su obra brilla en el firmamento de la poesía, no por haber participado de tendencias y modas de la época, a cuyo hechizo no pudo resistir, sino por haber sido una gran poetisa.

#### NOTAS

1. GONZALO SOBEJANO: *El epíteto en la lírica española*. Madrid, 1956, p. 165.
2. GABRIELA MISTRAL: *Poesías Completas*. Recopilación por Margaret Bates, Madrid, 1958. Prólogo, p. XCVIII.
3. AUGUSTO IGLESIAS: *Gabriela Mistral y el Modernismo en Chile*. Santiago, 1950, p. 233.
4. ALONE (Hernán Díaz Arrieta): *Interpretación de Gabriela Mistral*, en "Anales de la Universidad de Chile" N° 106, p. 17 (1957).
5. Sobre el epíteto en Gabriela Mistral, véase también:  
CORA SANTANDREU: *Aspectos del estilo en la poesía de Gabriela Mistral*. En "Anales de la Universidad de Chile", N° 106 (1957), p. 152.
6. Los números que van delante de las citas se refieren a las páginas de las *Poesías Completas* de Gabriela Mistral. Recopilación por Margaret Bates, Madrid, Aguilar, 1958.
7. Para una mejor comprensión de muchos poemas mistralianos, es indispensable la consulta de la obra de MARTIN C. TAYLOR: "*Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*", Edit. Gredos, Madrid, 1975, 332 pág.
8. Cp. M. C. Taylor, o. c. p. 196.
9. o. c. pp. 85, 88 y ss.
10. *Ibid.*, p. 206.
11. G. SOBEJANO, o. c. p. 420, ss.
12. Sobre los colores en la obra de Gabriela Mistral tratan:  
RAUL SILVA CASTRO: *Estudios sobre Gabriela Mistral*. Santiago, 1935, pp. 145-148.  
CORA SANTANDREU: *Aspectos del estilo en la poesía de Gabriela Mistral*. En "Anales de la Universidad de Chile" N° 106 (1957), pp. 144-151.
13. Sobre el simbolismo de estos versos, cp. M. C. Taylor, o. c., p. 95.
14. Cp., también M. C. Taylor, o. c., p. 220.
15. Cp. M. C. Taylor, o. c., p. 232.
16. Cp. M. C. Taylor, o. c., p. 184.
17. Cp. Y. PINO SAAVEDRA: *La poesía de Julio Herrera y Reissig*. Sus temas y su estilo, Santiago, 1932, p. 76.
18. Cp. M. C. Taylor, o. c., p. 202.
19. Y. PINO SAAVEDRA: o. c., p. 79.
20. Cp. o. c., p. 433.
21. Cp., o. c., p. 289.
22. Cp. o. c., p. 450.
23. Cp. o. c., pp. 431, 432.
24. Cp. EMMY NEDDERMANN: *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez*, Hamburg, 1935, p. 194.
25. Cp. o. c., p. 436.
26. M. C. Taylor dice con razón que estos adjetivos se emplean no sólo para describir grandeza de Dios, sino también la cumbre del dolor, lo absoluto de la muerte y la Infinitud de la naturaleza". Véase o. c., p. 94.
27. Cp. E. NEDDERMANN, o. c., p. 117.
28. Cp. G. SOBEJANO, o. c., p. 385.
29. *Id.*, p. 417.
30. Cp. MARIO RODRIGUEZ FERNANDEZ: *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*, Santiago, 1967, p. 129.
31. Cp. E. NEDDERMANN, o. c.

Santiago, nov. de 1976.

## UNA POSIBILIDAD DE APLICACION SEMIOTICA A LA CARICATURA DE CLAUDIO CEDEÑO

Por CRUZ DE CONTRERAS



El corpus para hacer posible este trabajo fue tomado de *La Sáparapanda*, año I, N° 15 con fecha, Caracas, 19 de julio de 1968 y cuyo autor es Claudio Cedeño.

Está constituido por un zodiaco electoral que presenta en forma circular dos niveles de signos: uno icónico y otro lingüístico. El nivel icónico está integrado por:

- 1) un toro con rostro humano, fumando pipa, al fondo unas montañas, nubes y una pequeña iglesia. A este corresponde el signo lingüístico **Tauro**.
- 2) un binomio humano: uno cargando al otro, presente la expresión UPA, un gallito y al fondo un cuartel y unos soldados. A este corresponde el signo lingüístico **Géminis**.
- 3) Un hombre sostiene una pancarta de contribución contra el cáncer, lleva terciada una espada que mira hacia abajo y al fondo se observa un carro cisterna con las siglas M.M. Este signo icónico se relaciona con el signo lingüístico **Cáncer**.

- 4) En el signo icónico un hombre apresurado, algo calvo de anteojos, y tijera en mano, se relaciona este signo con el lingüístico: **Leo**.
- 5) El siguiente signo icónico está representado por la imagen de hombre con vestimenta clerical, semejando una virgen, lleva en su mano izquierda a un niño y al fondo se observan tres cuadros alusivos a propaganda electoral; este signo se relaciona con el signo lingüístico: **Virgo**.
- 6) En el signo icónico siguiente destaca un hombre por su vestimenta especial de diplomático, lleva un paraguas; al fondo cuatro figuras también humanas, de vestimenta sencilla, parroquianos y se relaciona con el signo lingüístico **Libra**.
- 7) El signo icónico está representado por un hombre aparentemente con vestimenta mexicana, porta en cada mano un arma de fuego y lleva además unos zapatos puntiagudos, a éste corresponde el signo lingüístico **Escorpio**.
- 8) El signo icónico está representado por un centauro con una flecha a punto de ser disparada y unas nubes. Al fondo un hombre con los brazos abiertos. Como signo lingüístico **Sagitario**.
- 9) El signo icónico: un perro con rostro humano, encadenado y fumando. Al fondo grupos de periódicos alusivos a una campaña presidencial. Signo lingüístico **Capricornio**.
- 10) Signo icónico: un hombre semidesnudo de lentes, gordo, bajo, con una copa en la mano izquierda y una botella en el hombro. Al fondo: telaraña, barriles de vino. A nivel lingüístico se relaciona con **Acuario**.
- 11) Signo icónico: un hombre cargando dos pescados, uno en la espalda y otro en la mano derecha, hay una lancha con sus remos, dos frascos y tres latas. El signo lingüístico es **Piscis**.
- 12) El signo icónico está representado por un carnero con rostro humano, de lentes, corbata de lacito y le pende una cruz. A este le corresponde el signo lingüístico **Aries**.

Como afirmé antes, este zodíaco electoral consta de dos niveles de signos: icónicos y lingüísticos, los cuales guardan entre sí una estrecha relación metafórica y metonímica. Está integrado por doce signos icónicos y doce lingüísticos.

Claudio Cedeño trata de demostrar irónicamente la corrupción política del país en una etapa electoral. Para demostrar la hipótesis planteada me valdré de un intento de enfoque semiológico contemplando los niveles pragmáticos, semánticos y sintácticos de D. Maldavsky en **Teoría literaria general**.

Por la naturaleza del trabajo manejaré muy de cerca la teoría de Umberto Eco sobre el signo icónico.

En lo posible echaré mano de Jakobson y Ch. Morris.

#### I.—NIVEL PRAGMATICO

##### a) El autor y su obra:

El autor del corpus seleccionado es un periodista venezolano, Claudio Cedeño, quien realmente no necesita presentación en nuestro país. Lo conocemos a través de la prensa caraqueña desde 1938. Sus caricaturas han recorrido, entre sonrisas y muecas, los caminos de Venezuela. Las figuras iconográficas claudianas viven entre las páginas amarillentas de **Fantoches, El Morrocoy Azul, El Nacional, El Tocado de las Señoras, Dominguito, El Mundo, Tribuna Popular, La Pava Macha, Clarín, La Sárapanda** y otros.

Su periodismo es humorístico; su caricatura: satírica-humorística, político-social.

##### b) El autor, la obra y el lector:

En Claudio se diluye un poco la intensidad satírica. Más que el gesto de cada personaje busca la impresión por medio de la escena compuesta. Para él no hay distribución de las bases del género. Dos o tres en un solo dibujo le son necesarias para su idea. Esto depende de que en él existen las condiciones de un buen caricaturista satírico-político. Y, por lo tanto, más que el tipo, le preocupa la consecuencia de sus actos. No critica, ni ensalza, ni ataca al individuo, sino a la entidad que representa. Para él, el presidente de la República, por ejemplo, es en esta oportunidad Raúl Leoni, no es atacado en forma particular sino en la medida en que como cualquier otro presidente en la época final de su gobierno se apresura en inaugurar obras con una finalidad preconcebida: dar y dejar una imagen de progreso del gobierno saliente para ganar simpatías y posibles votos en elecciones futuras.

En sus caricaturas está presente el impresionismo de la línea, se destaca también un deseo de sintetizar, procurando revelar la psicología de los personajes con dos o tres rasgos intencionales que bien hacen recordar la precisión de la caricatura esquemática. Es de notar que en esta relevancia de rasgos, en esta búsqueda de la caricatura satírico-política si bien el rasgo es la pesquisa fundamental junto al punto característico, centro básico de la psicología en el personaje caricaturado, no se olvida Claudio, del efecto no decorativo de ciertos detalles no superfluos que proporcionan mayor intensidad a la comprensión del signo icónico.

En este corpus de signos icónicos es fundamental la concisión, por cuanto se combate el asunto del día, tratando de expresar lo más rápidamente posible una opinión.

Pienso que Claudio maneja el impresionismo por cuanto persigue la síntesis, busca la impresión del momento político que vive el país, revelando que ha vencido el antiguo criterio deformativo de la caricatura y al hacerlo ha concretado la precisión de la forma, la cual es indicio de elementos que intervienen en todos los actos de la vida nacional.

Claudio, como emisor, revela su trascendencia personal, los contextos, en un sentido temporo-espacial y socioeconómico por medio de sus buenas caricaturas que siempre constituyen una lección moral, una sátira política o social o una sentencia irónica. Creo que estas caricaturas del corpus seleccionado las cumple. El rasgo psicológico de cada uno de los personajes que intervienen en los comicios electorales de 1968 está allí, representado hábilmente por un conjunto de signos que en algunos aspectos ofrecen semejanza con lo denotado. Cada signo podría representar un sub-eje implícito, en cierto modo sin desarrollar; no podrían ser secuencias de un eje accional por cuanto los actantes aparecen pero no reaparecen.

Todos conforman un eje accional electoral; que se denota al receptor en un signo central: "electoral".

Claudio, como emisor, hace uso de un clisé conceptual que en el plano estético implica la repetición de aspectos de un mismo hecho concebido, como es la actuación en esa época pre-electoral de 1968 de los personajes representados en el "zodiaco electoral":

Tauro .....	Rómulo Betancourt
Géminis .....	Los hermanos Machado
Cáncer .....	Eugenio Mendoza
Leo .....	Raúl Leoni
Virgo .....	Rafael Caldera
Libra .....	Burelli Rivas
Escorpio .....	Carlos Andrés Pérez
Sagitario .....	Raúl Ramos Giménez
Capricornio .....	Miguel A. Capriles
Acuario .....	Gonzalo Barrios
Piscis .....	Alejandro Hernández
Aries .....	Germán Borregales

En un plano denotativo, a nivel del receptor podría hacerse alusión a identidades a las cuales remite el signo lingüístico como rasgos predominantes que permiten, como indicios, reconocer a los personajes mencionados en el universo socio-político:

Signo Lingüístico	Indicios o marcas	Identidades
Tauro	Pipa, anteojos	Rómulo Betancourt
Géminis	el gallito binomio humano gemelos	Hermanos Machado
Cáncer	Pancarta de la sociedad anticancerosa, campaña de lucha —espada de la esperanza —Sigla M.M.	Eugenio Mendoza
Leo	Prisa de una acción de corte de cintas: inaugurar —la calva —los anteojos	Raúl Leoni
Virgo	denotación religiosa —vestimenta del personaje —secuencias de sus candidaturas —infante en su mano izquierda	Rafael Caldera
Libra	porte académico y sonreído. Libra Esterlina etc. Embajador en Inglaterra —de derecha a izquierda: Larrazabal, Uslar Pietri, Jóvito - Dáger como parroquianos	Burelli Rivas
Escorpio	—poder por el arma de fuego; —actuación histórica de un personaje que llegó a tener en el país esa imagen estereotipada	Carlos Andrés Pérez
Sagitario	Símbolo del Partido (Caballo) —arco sostenido por un centauro —caballo corre hacia la izquierda —configuración del rostro.	Raúl Ramos Giménez
Capricornio	—Cadena: encadenado —no libertad de prensa —apoyo a Caldera —rostro	Capriles
Acuario	—rostro —anteojos —buenos vinos	Gonzalo Barrios
Piscis	margariteño, pescador, bote, peces	Alejandro Hernández
Aries	—el carnero —la cruz que pende del cuello franquista —corbata de lazo	Germán Borregales

Como puede observarse "los signos icónicos no poseen las propiedades de lo representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales, razón por la cual los signos seleccionados denotan de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva".

Aquí "la relación código-mensaje no atañe a la naturaleza del signo icónico, sino a la mecánica misma de la percepción que, en el límite, puede considerarse como un hecho de comunicación".<sup>1</sup>

Según Morris "un signo icónico, es un signo semejante, en algunos aspectos, a lo que denota. En consecuencia, la iconicidad es una cuestión de grado".<sup>2</sup>

En conclusión, "los signos icónicos son convencionales",<sup>3</sup> es decir, no poseen las propiedades de lo representado sino que transcriben según un código algunas condiciones de la experiencia ya que todo mensaje, y aquí hay muchos, reposa en una convención porque solamente reconociendo la convención, como sostiene Umberto Eco, puede explicarse el mecanismo. Mecanismo fundamentado en convenciones culturales que a su vez se apoyan en exigencias naturales más profundas. En el "zodiaco electoral" por ejemplo, ha sido posible por la atribución de determinados significados a una articulación particular de los doce signos que lo conforman; no se distinguen solamente por la posición que adoptan en el zodiaco sino también por una posición doble, y se oponen como valores distintos dentro de una escala jerárquica del mismo eje accional y donde toda la obra sintomática no es más que una isla epocal que encierra en su totalidad un fenómeno sintomático.

En conclusión la obra no es un repertorio denotativo de respuestas sino "un conjunto de preguntas que por estar planteadas en términos connotativos —el estilo— requieren una lectura descifradora",<sup>4</sup> la cual será complementada en el manejo del nivel semántico y sintáctico, es decir, que Claudio plantea incógnitas en un plano connotativo y despierta la curiosidad en el receptor o lector quien le confiere a la obra su verdadero valor real.

## II— NIVEL SEMANTICO

Aún y cuando se sabe lo "difícil que es manejar esta dimensión semántica ya que no existe ni un modo teórico para la organización formal de los significados incluídos en el tex-

1. Eco Humberto. *La estructura ausente*. Editorial Lumen, Barcelona 1972.

2. Eco Humberto. Ob. citada, p. 221.

3. Eco Humberto. Ob. citada, p. 241.

4. Maldasvsky, D. *Teoría literaria general*. Biblioteca de Lingüística y Semiólogía. Editorial Paidós - Buenos Aires, 1974, p. 29.

to, ni una categorización de los posibles sentidos",<sup>5</sup> se tratará de estudiar las relaciones de los signos con los objetos (personajes) a los que los signos pueden aplicarse.

Comenzaré por señalar el nivel de coherencia en un plano connotativo; teniendo como soporte fundamental la generada en el nivel denotativo y haciendo alusión a la organización del corpus de un modo hasta cierto punto jerárquico y ver como se manejan los signos para mantener relación con la realidad contextual.

El signo lingüístico **Tauro** remite a la imagen con su rasgo predominante: temible, bravo, (significado; y este determina un viaje exploratorio a través del universo socio-político pre-electoral de 1968, estructura que se repite determinando el sintagma, en busca de una identidad. Vuelta a la imagen para aprehender dos indicios o marcas: la pipa y los anteojos: de Rómulo Betancourt.

**Tauro**, el signo del toro, por extensión de los bueyes. "Bueyes cansados" es una expresión de la política venezolana para caracterizar a los viejos dirigentes que en alguna oportunidad izaron banderas de rebeldía y anti-imperialista, para después arriarlas y servir a los intereses que otras combatieron. Rómulo Betancourt es el toro entre los bueyes cansados de la fauna política venezolana. Se destaca la capilla del pueblo de Guatire, cuna de Rómulo y según la connotación de los símbolos manejados por Cirlot, **Tauro**, expresa la fuerza agresiva primaveral del carnero en un grado de mayor intensidad. También integra las funciones de fecundación y creación, lo mismo en su aspecto victorioso que en el de su inmolación (sacrificio primordial), cual en el mito de Mitra, "pues de su cuerpo nacen todas las plantas y hierbas que adornan la tierra con su verdor, y de su simiente todas las especies animales" (Cumont, *Les Mysteres de Mirthal*). Esta idea del toro animando con su fuerza las formas de todas las esferas está arraigada en multitud de mitos. De otro lado, el hecho de que este signo corresponda al número dos lo relaciona con la polarización del principio en dualidad de lo masculino (Viraj, Yang) y femenino (Vach, Yin). Hay también relación morfológica del toro (cabeza y cuernos) y la luna en sus aspectos creciente y decreciente, lo cual ratifica la función de animal la vida, cuando menos en la esfera sublunar. El signo de **Tauro** rige la garganta y la voz, estando gobernado por Venus".<sup>6</sup>

5. Maldasvsky, D. *Teoría literaria general*. Biblioteca de Lingüística y Semiólogía. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1974, vol. 5, p. 48.

6. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1969, p. 440.

**Géminis:** la misma dirección. Significado: gemelos ideológicamente. El esfuerzo de levantar un cuerpo está expresado por una onomatopeya: UPA que es a su vez el significante de un nuevo significado: partido político o nueva denominación del P.C.V. simbolizado éste en el gallito. Gallo, símbolo icónico del gallo cantaclaro cuya denotación connota políticamente el decir la verdad. La expresión lingüística UPA constituye una verdadera exhortación y a nivel del pueblo sería el pinino del niño que comienza a caminar, a dar sus primeros pasos; en igual forma los hermanos Machado dan sus primeros pasos al salir del cuartel San Carlos.

**Géminis**, signo representado por la figura de los gemelos, en nuestro caso por la figura de los hermanos Machado, uno de los cuales, Gustavo aparece en los hombros del otro, Eduardo saliendo de la prisión del San Carlos en donde se encontraban prisioneros. El gallo que los acompaña muestra evidentemente que gracias al partido del Gallo, que los comunistas fundaron para actuar legalmente en la política venezolana el UPA fue posible trascender al pueblo aún estando prisioneros.

**Géminis** como el tercer "signo zodiacal, asume la significación general de los gemelos (divino y mortal, blanco y negro) pero también el de una fase característica del proceso cósmico en la rueda de las transformaciones, aquel momento preciso en el cual la pura fuerza creadora (**Aries** y **Tauro**) se escinde en el dualismo que será de un lado, superado, pero de otra irá avanzando hacia la multiplicidad fenoménica. Los pilares de Hermes, las columnas de Hércules, o las llamadas Jakin y Bohaz en la Cábala, son símbolos derivados del gran mito del Géminis. Dentro del simbolismo zodiacal, el tercer signo es el del intelecto objetivo y reflejado".<sup>7</sup>

**Cáncer:** el signo remite a la campaña de la lucha contra el cáncer identificada con la espada de la esperanza, personificada en un doble agente del poder económico: Eugenio Mendoza la relación es de aparente contigüidad entre el cáncer y quien combate a través de sus campañas filantrópicas; la presencia de un carro cisterna connota el poder económico del personaje al que también se le puede atribuir la significación de cáncer, y más evidente resulta esta connotación cuando se observa la espada que no aparece hacia arriba sino hacia abajo, como la llevaría un general.

**Cáncer**, el signo adscrito a un personaje conocido de todos: Eugenio Mendoza. Es obvia la relación de este señor con la campaña anual de lucha contra el cáncer y otras labores "Filantrópicas", detrás de las cuales se escuda para obtener pingües beneficios para sus empresas (M.M.).

7. Obra citada: p. 225.

"**Cáncer**, cuarto signo zodiacal. Los órficos lo conceptuaban como el umbral por el que las almas entran en la encarnación. Está gobernado por la luna, de conformidad con su simbolismo de regulación entre los mundos formal e informal".<sup>8</sup>

La relación más el signo icónico y el signo lingüístico no corresponde a un nivel metafórico.

**Leo:** en este caso el signo lingüístico se asocia inmediatamente con otro signo lingüístico: Leoni, y con ello lógicamente la imagen queda incorporada con sus rasgos sobresalientes: prisa de una acción de corte, que, relacionado con su posición como jefe de gobierno y con etapa pre-electoral, connota realizaciones oficiales a favor del candidato oficial.

El signo de **Leo**, el león se identifica con Raúl Leoni, el entonces Presidente, que en la caricatura aparece corriendo y con unas tijeras en la mano, clara evidencia de su labor pre-electoral en 1968 inaugurando de un sitio a otro todo lo imaginable con el fin de promover la figura oficialista del candidato Gonzalo Barrios, quien, no por casualidad en el zodiaco de Claudio el personaje que está en el otro lado de Leoni así como el signo de **Leo** es el opuesto en la faja zodiacal, según la astrología al signo de **Acuario**.

Está presente una metonimia del signo por lo significado, establece una relación de parentesco con el nombre. **Leo:** Leoni.

Desde el punto de vista del zodiaco de los símbolos es el quinto signo zodiacal. Corresponde a la fuerza solar, a la voluntad, al fuego y a la luz clara y penetrante que surge por el umbral de **Géminis** al dominio de **Cáncer**. Está ligado a los sentimientos y emociones.

**Virgo:** tiene una denotación de castidad religiosa vigorizada por la vestimenta del personaje. Las dos fotografías que aparecen a su derecha y la de la izquierda podrían representar su trayectoria política, las secuencias de sus candidaturas: Caldera.

El signo V a la derecha denota superstición, convicción del triunfo (síntoma).

En su mano izquierda tiene al niño Capriles quien le tiende la mano como cobrando honorarios por la campaña realizada a través de la prensa.

No olvidemos que el signo **Virgo** es el signo de la "virgen" y por extensión de la Virgen María, el símbolo cristiano le viene bien a Caldera el candidato social cristiano dos veces derrotado. Con su traje de cura y simulando la Virgen María, Caldera finge de Santa Madre de Dios que con la derecha indica

8. Obra cit., p. 125.

las dos veces que ha concurrido a la contienda electoral y ha fracasado.

Con relación al zodiaco es el 'sexto signo zodiacal. Para los egipcios se identificaba con Isis. Está gobernado por Mercurio y por corresponder al número seis, es decir, por ambas causas, simboliza al hermafroditismo, estadio en el que las fuerzas son duales positivas y negativas. Por ello se representa a veces con el símbolo del alma o el sello de Salomón, los dos triángulos del fuego y del agua mutuamente interpenetrados para dar lugar a la estrella de seis puntas. En las mitologías y religiones, este símbolo está siempre ligado al nacimiento de un dios o semidios, que es la expresión suprema de la energía-conciencia".<sup>9</sup>

**Libra:** la denotación no se da con la misma facilidad, en consecuencia mayor valor como caricatura. Hay una tipología que implica un viaje exploratorio más complejo por el universo de la campaña en cuestión.

Aparece un personaje con atuendo diplomático: combinación de pantalón y saco y un paraguas, de poco uso en el trópico y que revela la vieja esfígie de un político londinense, indicios que guardan relación con la primera letra del signo lingüístico **Libra**, que comienza con una L de libra esterlina; esta relación semiológica corresponde a que el mencionado personaje, Burelli Rivas, fue embajador en Inglaterra. De derecha a izquierda encontramos a Larrazábal, Jovito, Uslar Pietri y Dáger, respaldaban su candidatura con una vestimenta opuesta a Burelli, el aristócrata símbolo de poder.

Dentro del zodiaco ocupa el "séptimo signo zodiacal y que, como la cruz y la espada, se relaciona con el simbolismo del siete. Libra es el signo del equilibrio, trátese del plano cósmico o del psíquico, de la legalidad y la justicia social como de la interior. Por ello se dice que la balanza marca el equilibrio entre el mundo solar y la manifestación planetaria, entre el ego espiritual del hombre (el *selbst* de la Psicología Junguiana) y el yo exterior o personalidad. También señala el equilibrio entre el bien y el mal como el hombre, tiene dos inclinaciones, simbolizadas por los platillos simétricamente dispuestos: uno inclinado hacia el **Escorpión** (el mundo de los deseos) y otro hacia el signo de **Virgo** (la sublimación. El hombre, a imagen de la balanza, debe armonizar sus tendencias internas. Según la astrología tradicional, el signo de la balanza rige los riñones. El séptimo signo es el de las relaciones humanas y el de la unión del espíritu consigo mismo, es decir de la salud espiritual y mental. En su determinación alegórica de la justicia, se refiere al sentimiento regulador íntimo que

9. Obra citada: p. 476.

desencadena el autocastigo en el propio culpable. Como símbolo de armonía interior y de comunicación entre el lado izquierdo (inconsciente, materia) y el derecho (conciencia, espíritu). Es un símbolo de conjunción".<sup>10</sup>

**Escorpio:** relación directa del signo, significante: **Escorpio** y significado: poder por el arma de fuego, terror. Desde el punto de vista connotativo, se identifica con la actuación histórica de un personaje que llegó a tener en el país esa imagen esteotipada. Connota: veneno, peligro, energía. Su figura es como un escorpión, dispuesto siempre para picar. Obsérvese la posición de la figura con las pistolas en las manos dispuestas como tentáculos y su cuerpo todo lleno de duro plomo y su vestimenta a la mexicana convertido, como rapidísimo sacador de pistolas. Sus zapatos son puntiagudos como la cola del escorpión.

Es el octavo signo zodiacal. Corresponde al período de la existencia humana amenazado por el peligro de la "caída" o de la muerte. También está relacionado con la función sexual. Durante la Edad Media, el escorpión aparece en el arte cristiano como emblema de la traición y como símbolo de los judíos. En el simbolismo megalítico, antítesis de la abeja cuya miel socorre al hombre.

Equivalente del verdugo.<sup>11</sup>

**Sagitario:** es el signo de la sagito, la flecha en trance de ser disparada por el arco sostenido por un centauro, figura mitológica mitad caballo y mitad hombre se asocia a Ramos Giménez, cuyo partido, el PRIN, luego PRN tiene como símbolo un caballo. En la caricatura la figura del caballo corre y apunta hacia la izquierda, connotación, clase de la inclinación ideológica del partido, pero que también pudiera ser tomado como alusión a la desbandada que sufre el partido de Ramos Giménez desde sus comienzos, la actitud desesperada de R.G. es evidente.

"Según Subba Rao, se trata de un símbolo cósmico, que expresa al hombre completo: animal, espiritual y digno de lo divino. El hombre constituye así un nexo entre el cielo y la tierra, una tensión simbolizada por el arco. Sagitario, Centauro o el Arquero significa la triple naturaleza; el caballo simboliza la estructura instintiva; la parte humana, los tres principios superiores que envuelven la mónada expresada por la flecha. En el poema babilónica de Gilgamés, Sagitario es sustituido por los "hombres-escorpión", de los cuales "sólo dos tercios son divinos".<sup>12</sup>

**Capricornio:** significante: cabra, y significado: salta, pese a la cadena, Cadena Capriles, acción de correr aunque imposibili-

10. Obra citada: p. 288.

11. Obra citada: p. 198.

12. Obra citada: p. 408.

tado por la cadena. Tiene una doble connotación: no libertad de prensa. Como negocio publicitario vende una imagen presidencial y encadena al partido en sus obligaciones contractuales.

**Capricornio:** el signo del macho cabrío se le identifica con Capriles porque la raíz del apellido, capra, significa cabra... cabrón. Cabrón es el que vive acostado de la mujer prostituida, y Capriles a través de su "Cadena" de diario promueve, vende la figura de Caldera para después cobrarle a éste la parte de la ganancia que le corresponde en el negocio.

"Décimo signo zodiacal. Su naturaleza doble, expresada alegóricamente en forma de cabra cuyo cuerpo termina en cola de pez, alude a la doble tendencia de la vida hacia el abismo (agua) y las alturas (montañas); estas direcciones significan asimismo, en la doctrina hindú, las posibilidades involutiva y evolutiva, el retorno o la salida de la "rueda de los renacimientos".<sup>13</sup>

#### **Acuario:**

Acuario, signo del sobador, cuyo elemento correspondiente es el aire se identifica como un hombre vaciando un cántaro lleno del líquido elemento. A Gonzalo Barrios se le asigna este signo por su afición burguesa y muy afrancesada a los "buenos líquidos"; es decir a las buenas bebidas. Por eso se representa en la figura como un aguador que en lugar de agua lleva un cántaro de Wisky. Por otro lado el agua que derrama el aguador es el símbolo de la vida eterna, de la sabiduría y es "vox populi" que Gonzalo Barrios es el hombre culto y "sabio" de AD, y es el menos dogmático.

El viaje exploratorio en busca de la identidad resultó difícil por no ser la imagen del bebedor que caracteriza a ninguno de los candidatos. La connotación es más fácil para un receptor culto que asocia el derramamiento del líquido con la sabiduría y su condición burguesa. Esta caricatura está falla ya que abulta precisamente lo que no es del dominio público: pero posiblemente lo quiso poner al desnudo para ridiculizarlo, es la más despiadada. Podría connotar a través de la telaraña: abandono; soledad, lo añejado, eterno soltero y la vestimenta: niño viejo.

"Undécimo arquetipo zodiacal. La representación alegórica lo muestra bajo la figura de un hombre que deja verterse el agua de una ánfora. En el zodiaco egipcio de Denderáh, el hombre del Acuario lleva dos ánforas, cambio que simplemente afecta al simbolismo numérico, pero que explica mejor la transmisión doble de las fuerzas, en sus aspectos activo y pasivo, evolutivo e involutivo, duplicidad que aparece sustantiva en el gran símbolo del Géminis.

13. Obra citada: p. 125.

Todas las tradiciones orientales y occidentales relacionan este arquetipo con el diluvio simbólico que significa, no sólo la terminación de un universo formal, sino el acabamiento de cualquier ciclo, por destrucción de la fuerza de cohesión que mantenía ligados a sus componentes, con lo cual retornan al Akasha, disolvente universal, al que corresponde el signo de Piscis. En estos dos grados zodiacales se produce, pues, el pralaya cósmico o noche de Brahma, según la tradición hindú, que tiene por función verificar la resorción en la unidad de los factores antes individualizados y dotados de existencia escindida. Así, en cada final hay el germen de un nuevo principio (ouroboros). Los egipcios identificaban, por razones de carácter peculiar, Acuario con su dios Hapi, personificación del río Nilo, a cuyas inundaciones debían el origen de su vida agrícola, económica y espiritual. Consecuentemente, Acuario simboliza el principio de la disolución y descomposición de unas formas dadas, en cualquier proceso, ciclo o período; la relajación de los vínculos; la proximidad inmediata de la liberación por la destrucción de lo meramente fenoménico".<sup>14</sup>

**Piscis:** signo icónico que nos remite a Alejandro Hernández Figueroa, margariteño, amante de sus playas, de las lanchas y del pescado. Se relaciona con **Piscis** y lleva dos pescados: uno al hombro y otro en la mano agarrado por las agallas, podría connotar que él también tiene agallas como Gonzalo Barrios para llegar al poder.

"Último signo zodiacal, profundamente ligado a simbolismo de las aguas y a la "disolución de las formaciones" que tiene lugar en el Akasha. Neptuno labrando las ondas con su tridente y haciendo brotar en ellas caballos y toros, expresa simbólicamente el resurgir de las energías cósmicas del seno del océano primordial. Piscis expone el momento final que por ello mismo, contiene ya el principio del nuevo ciclo. Se relaciona con **Piscis** el avatar del Pez de Vishnú, en la India, y el mito caldeo de Oannes, el hombre-pepe. Este duodécimo domicilio, en su transcripción analógica al plano existencial y psíquico, corresponde a la derrota y el fracaso, el exilio o la reclusión; también al misticismo, la negación del yo personal y sus pasiones. El doble aspecto de este símbolo queda bien expresado en el signo zodiacal, en realidad formado por dos peces dispuestos paralelamente, pero en posición mutuamente inversa: el pez de la izquierda indica la dirección involutiva, el comienzo del nuevo ciclo en la manifestación; el de la derecha indica la dirección evolutiva, el comienzo

14. Obra citada: p. 59.

del nuevo ciclo en la manifestación; el de la derecha indica la dirección evolutiva, la salida del ciclo".<sup>15</sup>

**Aries:** signo que remite a tranquilo manso, oveja, borrego con una cabeza humana connota a Germán Borregales.

Primer signo del zodiaco representado por el cordero. El cordero en este caso es Germán Borregales quien todos consideran con ideas trogloditas y "supercristianas". Su partido, el MAN cuya cruz pende del cuello del cordero hace alusión a estas ideas cristianas recordatorias. Recuérdese que en la biblia se dice que los antiguos judíos cuando atravesaron el desierto dirigidos por Moisés, volvieron contra la voluntad de Dios a adorar sus dioses antiguos sin tener en cuenta las nuevas ideas que Moisés predice.

"Símbolo del ardor creacional, del espíritu en su mismo principio. Es el arquetipo inicial de la rueda del zodiaco; en el simbolismo hindú representa Parabrahman, es decir, el todo no diferenciado. Por ser el zodiaco símbolo del ciclo de la manifestación, Aries significa el rayo o causa inicial, que surge del Akasha de Piscis o reino de las "aguas primordiales". Se relaciona también Aires (el carnero) con la aurora y la primavera, así como también con el comienzo de cualquier ciclo, proceso o creación, ya que corresponde al sentido de lanzamiento original por el que lo virtual se actualiza.

En Egipto, el carnero era el símbolo de Amón Ra, que se representaba con los cuernos de dicho animal. En el cuerpo humano, Aries gobierna la cabeza y el cerebro esto es, el centro de dirección de las energías físicas y espirituales, como Parabrahman es el centro de las energías cósmicas".<sup>16</sup>

Como puede observarse el código icónico establece las relaciones semánticas entre un signo gráfico como vehículo y un significado perceptivo codificado como son algunos aspectos de la campaña electoral. La reconocibilidad de los signos icónicos se produce a nivel de enunciado-contexto-código.

Entre los signos estudiados bien se podría establecer un nexo ideológico entre: **Tauro**, **Leo**, **Escorpio** y **Acuario**; todos pertenecen a una misma tolda política y la relación entre denotación y connotación se presenta como un sistema de superposiciones.

Podría añadirse como conclusión de esta parte semántica que el zodiaco electoral recoge la subasta del país al mejor postor y dirigente político.

Si recordamos a Maldavsky cuando nos dice que Verón ha definido la ideología como "un sistema de reglas semánticas

15. Obra citada: p. 377.

16. Obra citada: p. 90.

para generar mensajes... cuyo conjunto puede construirse" <sup>17</sup> en forma infinita, tenemos que añadir que "el modelo del sistema ideológico es un modelo finito o cerrado que expresa las restricciones a que está sometida la emisión de cualquier mensaje que forma parte de ese conjunto".<sup>18</sup>

El conjunto que se presente en **Zodiaco Electoral** es toda una protesta a un sistema —electoral— del cual duda el emisor sugiriendo a través de la macrosecuencia el mensaje de que el poder popular no sea una farsa que se representa en cada candidato participante.

Por este motivo Claudio Cedeño exagera indicios en algunos candidatos fácilmente identificables. Tales son: **Acuario** con Gonzalo Barrios, **Escorpio** con Carlos Andrés Pérez y **Virgo** con Caldera. Es significativa en estas microsecuencias una mayor precisión en los detalles, siendo a su vez "impertinencias" dentro del código seleccionado por este autor. Todo lo anterior va dirigido a constituir estas microsecuencias como centro de interés del **Zodiaco Electoral**. También es significativa la actitud de marcha de los personajes en los localizados impertinentes, casi todos convergen al centro del Zodiaco y el único que se presenta sentado es el personaje de **Virgo**, —Rafael Caldera— quien rezagado recuerda el poder de la iglesia expresado en la crítica del candidato identificado con la Virgen.

El signo del toro negro es Betancourt; por el signo **Tauro** nada más significa el poder y por el color negro del toro indica una relación con el papa negro de los jesuitas.

Alude al Provincial jesuíta residente en Roma de quien se dice que decide la política de la iglesia católica. Esta polisemia binaria se reafirma por la iglesita del fondo.

La ideología se destaca como tal en la microsecuencia **Géminis**, única en donde se presentan sin combinarse, sin lo grotesco, lo humano y lo animal, la alegría y el canto (el canto del gallo), la ovación de circo (cargado en hombros) y la marcha del gallo rojo, símbolo del Partido Comunista en Venezuela, que en un contexto socio-político sustituye como caso único en el mundo a la hoz y el martillo símbolos a su vez del Partido Comunista mundial.

Eugenio Mendoza acentúa el sabor marxista de la ideología de Claudio Cedeño por cuanto, no participante directo de las elecciones de 1968, sí es en su microsecuencia un símbolo del capitalismo opresor que se vale de las más nobles causas —lucha contra el cáncer— para aumentar su poder económico.

17. Maldavsky, D.: *Teoría literaria general*. Biblioteca de lingüística y Semiólogía. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1974. Volumen 5, p. 61.

18. *Ibid.*

Es la única microestructura que no presenta tendencia al poder político.

### III— NIVEL SINTACTICO:

En este nivel es de notar la manera como se establece todo un sistema combinatorio basado en las dimensiones semántica y pragmática: la macroestructura está constituida por un zodiaco en forma de ruleta. Es una sintaxis cíclica que puede comenzar con Tauro, y que se presenta especialmente en forma de circunferencia, lo cual le da al texto la macroestructura sintáctica donde se relacionan los meses del año con los signos políticos de la ruleta electoral. Cada signo zodiacal con su respectivo signo icónico desarrolla una microsintaxis: es Rómulo con sus anteojos, su pipa, las montañas y la iglesia de Guatire, un toro entre los bueyes cansados, ubicado en **Tauro**.

Son los hermanos Machado, uno en hombros del otro, la exclamación imperativa "UPA", el gallo Cantaclaro, el cuartel San Carlos y sus soldados: en **Géminis**. Es Mendoza con su pancarta, el camión cisterna y su espada como un general: en **Cáncer**. Es Leoní, con su paso apresurado, su calva, sus anteojos, tijera en mano: en **Leo**. Es Caldera que sostiene en su mano izquierda a Capriles; mientras viste traje de fraile Caldera, Capriles es un nené desnudo. Rodeados ambos de signos icónicos reveladores de campañas electorales anteriores y presentes. Es la casilla de **Virgo**.

Es Burelli Rivas en elegante vestimenta y al fondo, contrastando, vestidos de paisano: Dáger, Uslar Pietri, Jóvito y Larrzábal: en **Libra**.

Es Carlos Andrés Pérez con su traje de charro, pistolas en mano a punto de disparar, con su nariz pronunciada y con posición escorpiónica a punto de picar: en **Escorpión**.

Es Ramos Giménez con los brazos abiertos y el centauro mirando hacia la izquierda a punto de disparar: **Sagitario**.

Es Capriles con cuerpo de perro y rostro humano, fiel a Caldera y encadenado, con fondo de signos icónicos representativos de la campaña que vende y su candidato: en **Capricornio**.

Es Gonzalo Barrios como el dios del vino, con una copa en la mano y al fondo unos barriles de viejas cosechas, y fondo de telarañas: en **Acuario**.

Es Alejandro Hernández, pescador y amante del pescado, margariteño y amante del mar, una lancha y dos pescados paralelos: **Piscis**.

Y es Germán Borregales, rostro humano con cuerpo de carnero con su lacito y su cruz: en **Aries**.

En cada una de estas microestructuras se presenta una

leyenda<sup>19</sup> (semanas) como soporte en cuanto al sentido de cada una; soporte que al estar con el ícono adquiere una dimensión connotativa. Pero no podemos desprendernos de determinadas leyendas complementarias, indicadoras de las anteriores elecciones (1958 - 1963 - 1968 y el mismo cartel: el cáncer, contribuye, que sostiene Eugenio Mendoza). Estas leyendas complementarias sitúan al receptor en la periodicidad del proceso electoral, o bien en la comprensión de patrones de conducta antiéticos como la "Campaña contra el cáncer", de Eugenio Mendoza.

A este respecto dice Roland Barthes que "el espectador de la imagen recibe al **mismo tiempo** el mensaje perceptivo y el mensaje cultural... la distinción tiene, sin embargo, una validez operativa análoga a la que permite distinguir en el signo lingüístico un significante y un significado, aunque de hecho nunca nadie pueda separar la "palabra" de un sentido, salvo que se recurra al metalenguaje de una definición: si la distinción permite describir la estructura de la imagen de modo coherente y simple y si la descripción así orientada prepara una explicación del papel de la imagen en la sociedad, entonces la consideramos justificada".<sup>20</sup>

Maldovsky organiza el nivel sintáctico transitivo en cuatro universos que él llama definitivos: tiempo, espacio, personajes, objetos.

Fundamentalmente cada microestructura de la macroestructura que constituye el **Zodiaco Electoral** es un espacio cerrado, controlado y restrictivo relacionado internamente en torno a la verticalidad representada por la idea del ascenso al poder a que de una u otra forma aspira cada personaje. Dije internamente porque externamente también se produce la verticalidad ya que tanto la macroestructura como la microestructura presentan idéntica característica: un ascenso al poder. Una de ellas (**Géminis**) sin embargo presenta una relación de verticalidad axiomática, pues en ella Gustavo Machado con los brazos hacia arriba está montado sobre los hombros de su rubicundo (por esfuerzo) hermano.

En cuanto a la organización lineal del tiempo, en el **Zodiaco Electoral** se presenta lo que llama Maldovsky "la construcción del instante".<sup>21</sup> En este caso se observa como las microsecuencias convergen hacia una isotopía, que no sería otra que la tienda electoral. Reforzada además esta construcción del ins-

19. Sigo la terminología de Roland Barthes en *Retórica de la Imagen*, en *La Semiología*, Barthes Roland, Claude Bremond y otros. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

20. *ibid.* p. 130.

21. Maldovsky, D. *Teoría literaria general*. Biblioteca de lingüística y Semiología. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1974. Voumen 5, p. 112.

tante por el hecho evidente de que cada microsecuencia, por su pragmatismo icónico, no desarrolla un relato en sí, sino que es una estructura que podríamos llamar relato-ícono presentación.<sup>22</sup>

Esta ubicación témporo-espacial sirve de marco a unos personajes —sintagmas visuales— que al presentarse caricaturizados en sus rasgos físicos y en su función, nos permiten un análisis sincrónico de cada microestructura. Así, **Capricornio** (que tiene antecedentes en los **Grabados** de Goya sobre tauromagía y que expresan la corrupción social existe en la corte de Carlos IV) expresa la corrupción posible que surge en un régimen donde la publicidad está al servicio de los intereses políticos del partido gobernante. Los carteles propagandísticos colocados sobre una red al fondo complementan la idea del animal encadenado. No es una idea original, pero sí muy efectiva.

En **Leo**, Raúl Leoni sostiene una tijera en la mano. (Esta microsecuencia tiene una relación directa con el abogado Honorato Daumier, representante del realismo francés del siglo XIX, quien tomó elementos de la justicia para significar la corrupción social y personificar al abogado con la tijera escondida y de este modo satirizar la partición que en favor propio hacían los defensores de la ley).

En **Virgo**, Rafael Caldera sostiene en su mano izquierda a un niño desnudo; en esta microsecuencia se usa el signo de la silla como expresión de poder y el desnudo del niño como expresión religiosa.

**Libra** (que nos recuerda a los personajes de **Los ataques del tres de mayo**, de Francisco de Goya y Lucientes), cuyos contenidos son los fusilamientos y que se representa en los personajes alineados al fondo y que además representa el poder de decisión sobre la vida o la muerte en el bastón que sustituye a los implementos de guerra en la microsecuencia. Estos elementos se concatenan semánticamente con otro poder que es el dinero, intrínseco en el signo que denota o infiere la Libra como valor pecuniario de una cultura. Es el rasgo identificador con la leyenda-soporte.

**Piscis**, tiene sememas indicadores de viaje —balsa— e indicadores de orgías —botellas— así como de los productos enlatados de la isla de Margarita, sin olvidar el gesto denotador del personaje interpretado. (y que nos recuerda el episodio de Jonás).

**Aries**, representa el elemento cruz como emblema alegórico de cristianismo que se repite en el lazo de la corbata y que

22. Siguiendo un poco la terminología utilizada por A. J. Greimas para las isotopías.

como forma geométrica vuelve a estar presente en la distribución del cabello, que vuelve al centro de interés como son los anteojos y la nariz, confirmando estas series de líneas en intercepción, la Cruz de Santiago. Hay un elemento satírico evidente en el contraste entre la decisiva arrogancia del carnero y la evidente sumisión que representa el plano inclinado en que está situada la cara.

Tanto en estas microsecuencias como en las no interpretadas nuevamente hay una isotopía latente, móvil de todo el **Zodiaco Electoral**: El triunfo electoral. Pero este triunfo electoral, aspiración de estos personajes no se representa sino a través del estadio temporal de la lucha pre-electoral. Luego, aquí hay una secuencia de esta lucha electoral en sus entretelones de implicación y compromiso.

Con relación al universo semántico presentado por Cedeño en su **Zodiaco Electoral**, y ciñéndome a su mensaje es evidente que no presenta evolución de ejes accionales. Además es importante señalar la proposición de Román Gubern en cuanto al tiempo verbal propio del lenguaje icónico. Para Gubern este tiempo es el presente de indicativo.

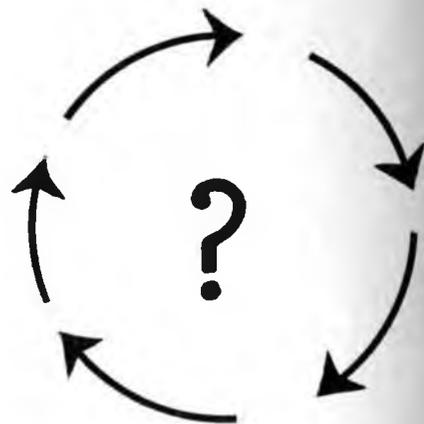
Por estos motivos desarrollaré una sintaxis actancial señaladora de las relaciones "esferas de acción"<sup>23</sup> presentadas en la macrosecuencia.

Anexo el cuadro siguiente con una categoría actancial imprecisa en la que sólo se definen el actante objeto, el actante destinador y el actante destinatario como base para esquemas posteriores —que no sé por qué causa se me antojan circulares.

23. Greimas: *Semántica estructural*. P. 67.

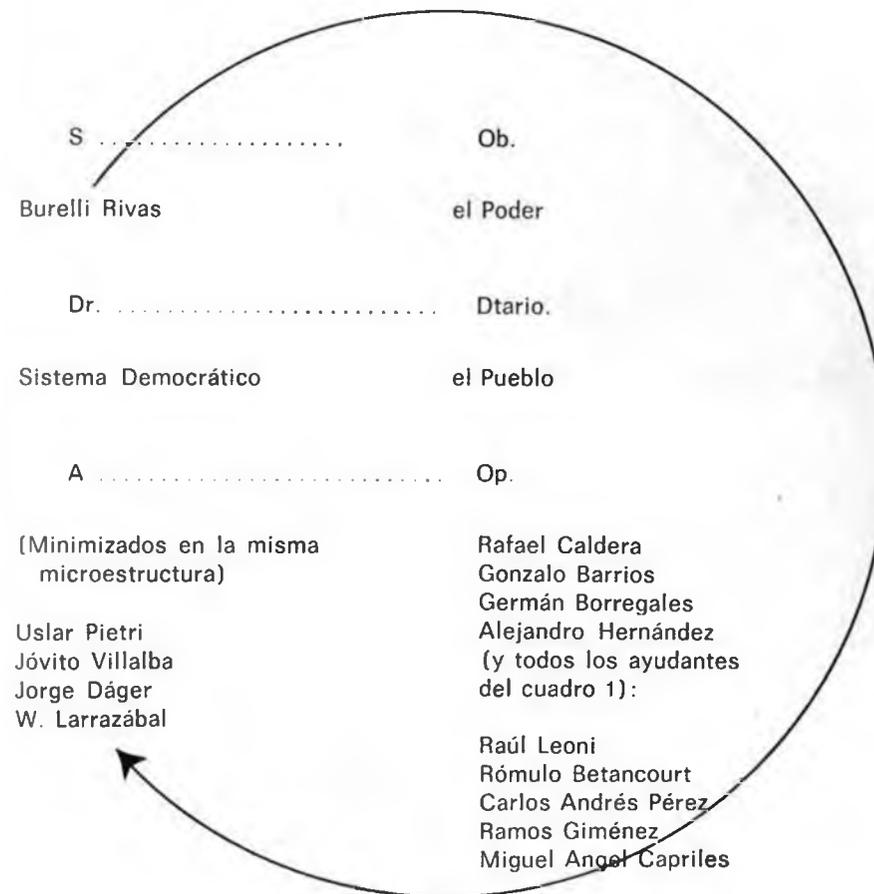
CUADRO 1

Sujeto .....	Objeto el Poder	
Burelli Rivas Rafael Caldera Gonzalo Barrios Alejandro Hernández Germán Borregales		
Destinador .....	Destinatario el Pueblo	—No presenta forma circular; es lineal
Sistema Democrático		
Ayudante .....	Oponente	
Raúl Leoni Rómulo Betancourt Carlos Andrés Pérez Ramos Giménez Miguel Angel Capriles		



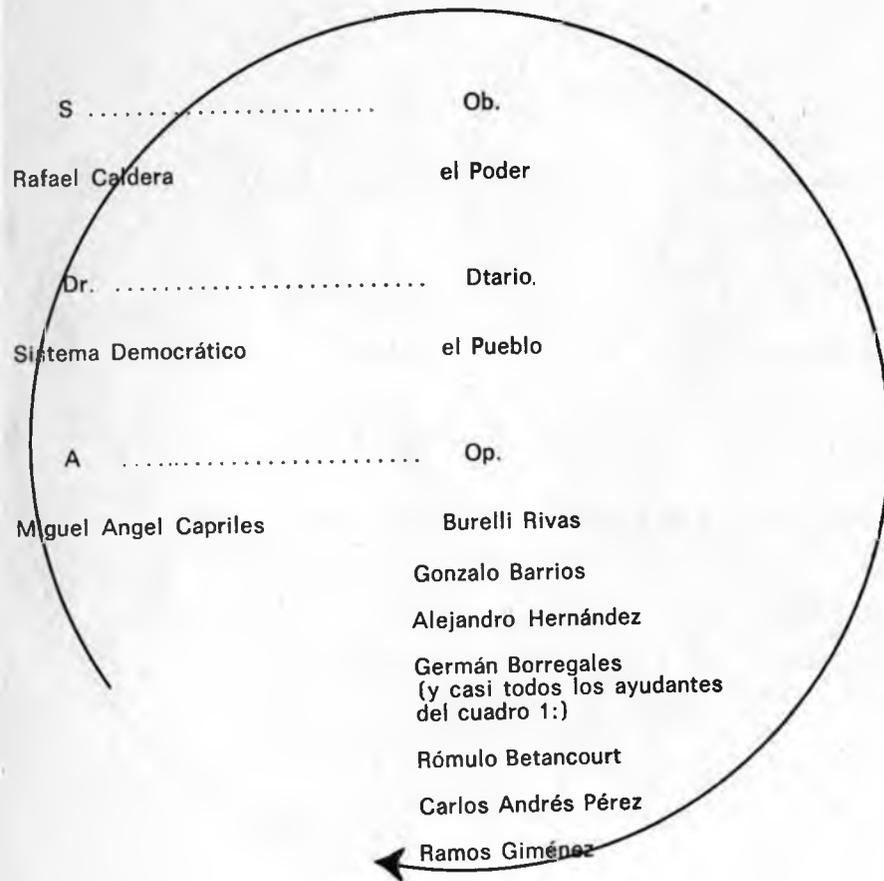
Este cuadro gira en el juego de las categorías actanciales movibles, representadas por el actante sujeto, el actante ayudante y el actante oponente; va así el cuadro N° 2.

CUADRO N° 2

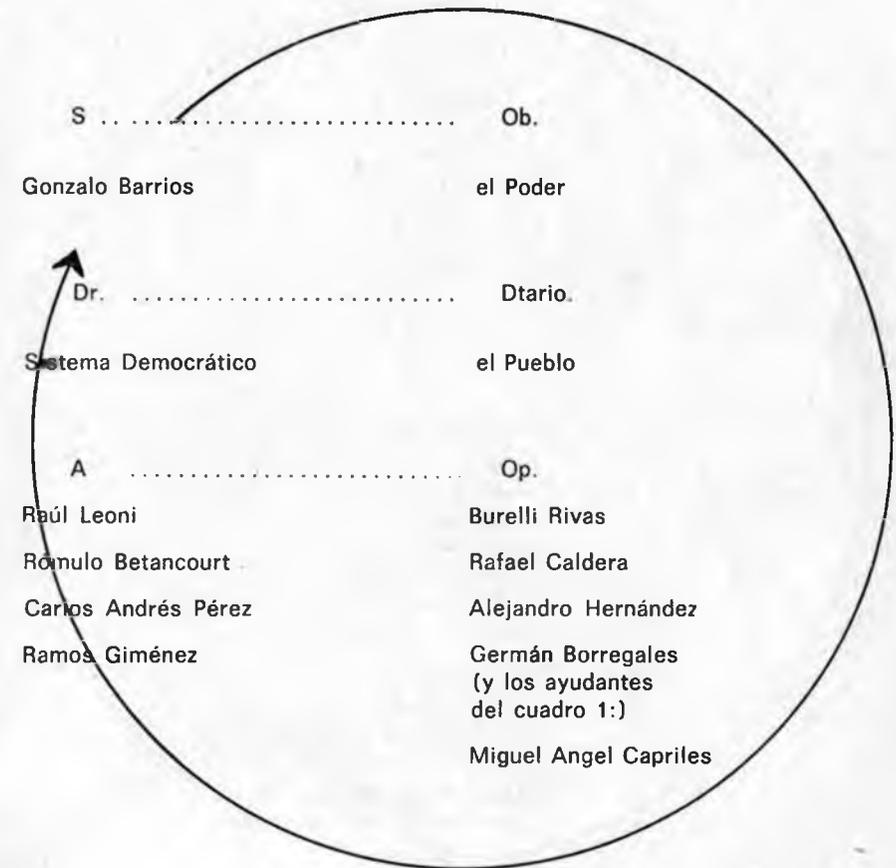


El movimiento continúa en las categorías actanciales antes mencionadas, lo que acentúa la subjetividad de la ruleta, en los cuadros 3, 4, 5 y 6.

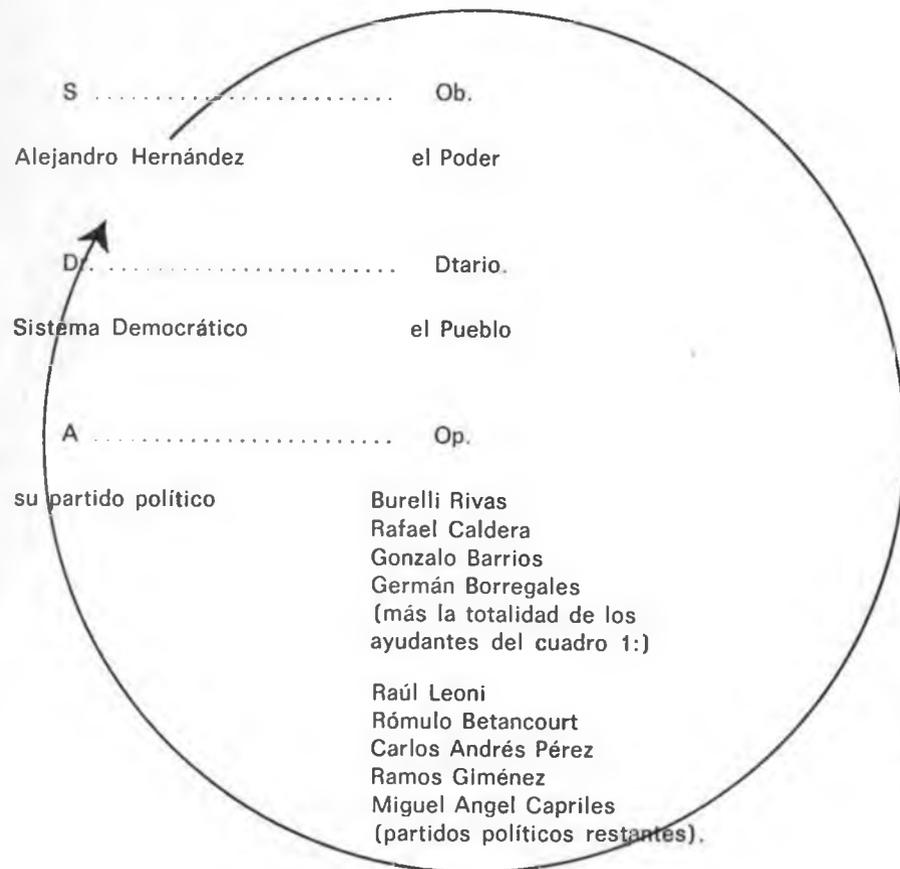
CUADRO Nº 3



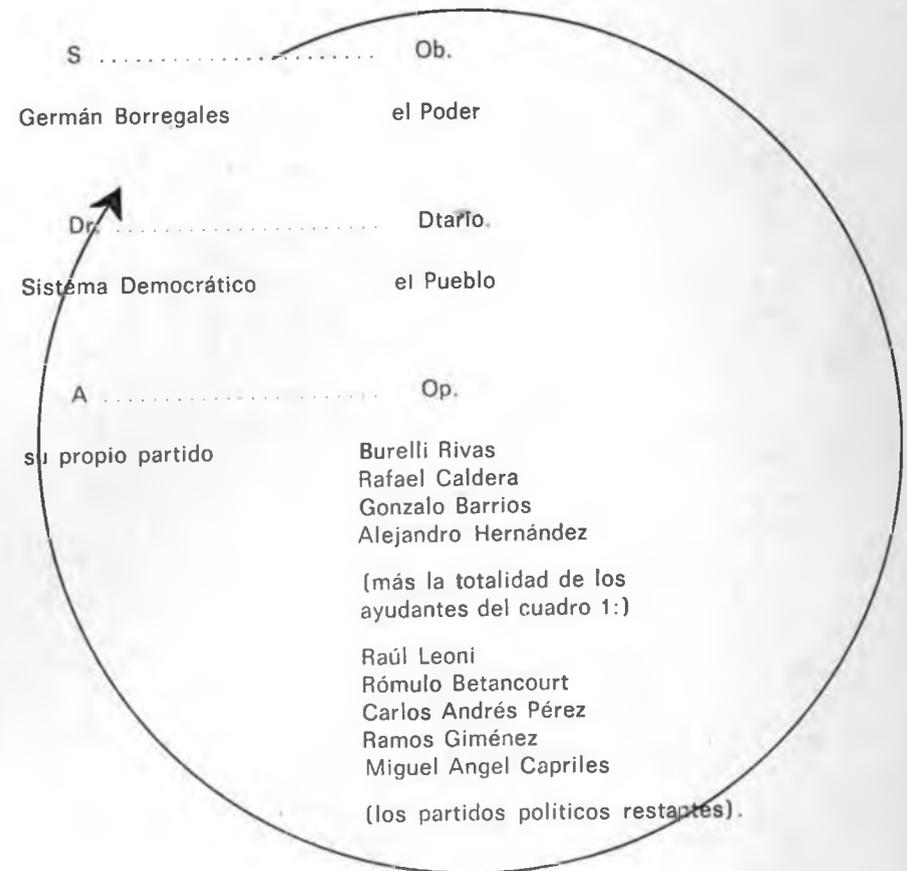
CUADRONº 4



CUADRO N° 5



CUADRO N° 6



## LITERATURA Y SUBLITERATURA EN VENEZUELA A PARTIR DE LA DECADA DEL 60

Por BUENAVENTURA PIÑERO D.  
Y  
ARGENIS PEREZ H.

### BIBLIOGRAFIA

- Barros, Bernardo G.: *La Caricatura Contemporánea*. El Arte Humorístico. Alemania. Francia. Tomo I. Editorial América. Madrid Biblioteca Andrés Bello.
- Barros, Bernardo G.: *La Caricatura Contemporánea*. Italia. España. Inglaterra. Otras naciones. América. Tomo II. Editorial América. Madrid. Biblioteca Andrés Bello.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de los símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1969.
- Columba, Ramón: *Qué es la caricatura*. Colección Esquemas. Editorial Columba. Argentina 1959.
- Eco, Umberto: *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Palabra en el tiempo. Editorial Lumen. Barcelona 1972.
- Greimás, A. J.: *Semántica estructural*, investigación metodológica. Versión española de Alfredo de la Fuente. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1971.
- Gubern, Román: *El lenguaje de los comics*. Ediciones de bolsillo. Ediciones Península. Barcelona, 1974.
- Jakobson, Rolán Barthes y otros: *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Editor Rodolfo Alonso. Buenos Aires, 1971.
- Maldavsky, David: *Teoría literaria general*. Biblioteca de lingüística y semiología. Volumen 5. Enfoque multidisciplinario. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1974.
- Martiner, André: *La lingüística guía alfabética*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- Morris, Ch.: *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1962.
- Prieto, Antonio: *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Editorial Planeta. Barcelona, 1972.

### I.— INTRODUCCION:

Los inicios del año sesenta constituyen para el país una carga manifiesta de importantes hechos todavía no procesados totalmente entre nosotros. En el terreno político—militar, el triunfo de las guerrillas de Fidel Castro generaron para las izquierdas venezolanas el ejemplo concreto de que era posible luchar con éxito ante el poder imperialista y de la burguesía asociada a él en nuestro país. El modo cubano de insurgencia revolucionaria, aunado a una visión de la teoría y la praxis políticas nacionales, hoy en trance de cuestionamiento, desató el florecimiento de las guerrillas urbanas y rurales, como instrumento eficaz para liquidar, según las izquierdas, el proceso de frustración encabezado desde el poder por la democracia representativa emanada de los votos populares. De esta manera, los grandes problemas nacionales que la dictadura perezjimenista dejó sin resolver, se profundizaron, a tenor de los enjuiciamientos de la época, por el gobierno de condición na-

cional con el cual se recuperaba la institucionalidad, después del gobierno de Wolfgang Larrazábal. Es indudable que, en la perspectiva de hoy, discutir la justeza del camino armado escogido por P.C.V., a partir del III Congreso, es inevitable; pero lo cierto es que, como lo demuestran recientes materiales de debate ideológico, errores tanto del poder constituido como de las izquierdas, condujeron al país a un estado de guerra civil, por lo demás coyuntural en la accidentada historia política venezolana.

Las guerrillas fracasaron: todo el aparato político-militar y propagandístico del régimen se movilizó contra ellos. El balance de frustración, de generación sacrificada, de torturados y desaparecidos fue siniestro y casi superior, relativamente, a los niveles de martirio aportados por una dictadura, que solo algunos años atrás acababa de desaparecer del escenario político. La década del sesenta fue de esta manera, un período de emergencia nacional cuya huella ha sido y es dramática para la conciencia del país.

A esto se une el crecimiento de la marginalidad social, en las grandes ciudades, y toda la problemática subordinada a ella, los vicios institucionales producto de la bonanza petrolera y de la irracionalidad administrativa; todos estos factores signaron la presencia de patrones socio-culturales que rebasaron a la Venezuela de hace treinta años.

El impacto de esos factores, fue alienante para el venezolano de la segunda mitad del siglo, transgredieron todos los presupuestos espirituales del país; rompieron todos los tabúes lingüísticos, sexuales, políticos. Una modalidad más radical de la violencia saturó toda la vida institucional de Venezuela de allí la aparición de una narrativa, una poesía, una pintura, un cine y un teatro motivados por toda la complejidad de toda una cultura de alta semiotividad tipificada por el trauma vivido por la nación a partir de las coyunturas históricas ya señaladas.

El análisis que precede no significa que en Venezuela antes de la década del 60, no haya habido expresiones culturales de la violencia. Desde el siglo pasado, hasta hoy, junto a los documentos guerrilleros como los de Braulio Fernández, *Alto a esa patria hasta segunda orden*, muchas muestras de literatura costumbrista expresan ese mundo trágico de la violencia nacional; de igual forma, *Las Memorias de un Venezolano de la Decadencia*, de José Rafael Pocaterra, o *Aspero*, de Antonio Arraíz, constituyen, independientemente de las implicaciones literarias, un testimonio cruel de un período lamentable de nuestra historia. Serían múltiples los datos que se pueden suministrar en tal sentido a nivel de una escritura de denuncia, doble dialéctica del desarraigo y la

agresión por la linearidad de la violencia en el contexto político-social. Al margen de este planteamiento, sostenemos que los signos caracterizadores de la violencia, a partir del sesenta, indican una nueva codificación a través de la cual establecen nuevas solidaridades entre la radicalización ideológica y los sectores empeñados estéticamente en la creación de un mundo diferente. Este compromiso no invalidó la certeza de que los grupos vivían en permanente "oscilación entre los polos de las esperanzas y la frustración" como dice Alfredo Chacón. Los sectores más representativos de esta atmósfera en todos los niveles de la creación estética fueron:

*Sardio, Tabla Redonda, Crítica Contemporánea y el Techo de la Ballena.* No sería aventurado asegurar que, semiológicamente, las motivaciones de la insurgencia se convirtieron en idiolecto estético de grupo, para saturar los signos de los diferentes lenguajes que concurren en la plástica, la narrativa, la poesía, y definir posiciones tanto políticas como artísticas durante este período. No obstante, a pesar de las ostensibles diferencias entre esos grupos, "uno de los rasgos esenciales de esta vanguardia es la falta de integración entre sus deseos con respecto a la realidad nacional, sus comportamientos específicos y sus ideas sobre una y otros o sobre la interdependencia de ambos" (Chacón, p. 51); o lo que es lo mismo, hubo una dicotomía entre "lo vivido, lo actuado y lo dicho"; de allí que a pesar de las intenciones subversivas de obras como las de Caupolicán Ovalles, o las requisitorias de *Crítica Contemporánea*, toda esa vocación de insurgencia se subordinó a "Patrones convencionales" de comunicación artística, y no a reformular una política cultural que transgrediera intensiva y extensivamente los cánones del sistema político-intelectual establecido. No hubo una total violación del orden cultural, como sí lo estaban haciendo en otros niveles, inclusive en el de la escritura comprometida, los jóvenes que tomaron el camino armado, como Angela Zago en *Aquí no ha pasado nada*, o Sebastián Aldana en otras circunstancias, con su *Retén de Caria*; y es que, a pesar de todo el intento manifiesto de poder crítico, las "Correspondencias entre la actividad vanguardista y el condicionamiento ideológico de las clases dominantes" eran evidentes como dice Chacón. Por ello, frente a la derrota definitiva de las esperanzas políticas, la avanzada cultural se desmoralizó y promovió una reintegración ideológica, ya mediante la expresa colaboración con la cultura oficial, o con el "regreso al orden", o mediante el silencio rebelde, forma de sujeción, por otra vía, a los presupuestos del sistema establecido. Una inmensa dosis de pesimismo signa las manifestaciones culturales a partir de entonces, aún cuando individualidades como José Vicente Abreu, Juan Calzadilla, Adriano González o José Balza, res-

guarden una intención de audacia y valentía por rescatar la operatividad verbal con que se trató de fulminar los aparatos político-culturales del orden imperante.

De esta manera, los signos estéticos que nacieron como violación de la cultura estratificada, se reintegraron a ella, fueron asimilados en tal forma que, en el presente, los temas de guerrilla o de la marginalidad social, se han convertido en estereotipos inocuos, en significantes desasistidos de la carga transgresora que les dió origen.

## II. — ¿LITERATURA O SUBLITERATURA?

Si entendemos el hecho literario como una totalidad intensiva, mediante la cual se seleccionan elementos de esa totalidad extensiva que es la realidad cultural y social; si, además, la literariedad de un mensaje está en razón de la matriz desviacional originada por el isomorfismo entre significante y contenido, entendido éste como una compleja entidad cultural; es indudable que *Retén de Catia*, o *Aquí no ha pasado nada*, no pueden considerarse como "subliteratura", "literatura marginal", documental o de denuncia, son eso y algo más; y es que el impacto trágico de los factores históricos anotados, no sólo generaron obras como *País Portátil*, *La Memoria de los Inconfesables*, *Cuando quiero llorar no lloro*, *Entre las breñas*, *Amanecí de bala*, *Los pies de barro*, *Sobre algún tejado comenzará la guerra*; los cuales, independientemente de las profundas diferencias estilísticas y estructurales son producto de una conciencia del mundo exterior en función estética. También es notorio señalar que se produjo y se sigue produciendo una escritura literaria de importancia, la cual sin propósitos artísticos sino confesionales, catárticos, posee una voluntad de composición, que es necesario analizar y comprender a fin de enriquecer la noción de lo que puede entenderse como hecho literario; en tal sentido, podríamos señalar *T.O.3, Campo antiguerrillero*, de Labana Cordero, *Los siglos semanales*, de Sáez Mérida, *Tiempos difíciles*, de Beaumont Rodríguez, *Expediente negro*, de J. V. Rangel, o *Soy un Delincuente*, de José Ramón Brizuela.

Con ello, no queremos convalidar ni las fallas contextuales de esas obras, ni mucho menos aquellas que han sido creadas, tanto en la intención literaria o de denuncia, con una conciencia de Kistch, o de tremendismo oportunista; es el caso, por ejemplo, de *No hay tiempo para rosas rojas*, de Antonieta Madrid, o *Qué carajo hago yo aquí*, de Irma Acosta.

Con relación a las muestras seleccionadas hemos escogido *Retén de Catia*, tanto por el propósito comunicacional, como por el trata-

miento del tópico ciudad-campo; su composición a base de estructuras autónomas cohesionadas por un yo que enuncia y es pragmática del emisor por descubrir y condenar todas las taras de la vida institucional del país; de igual manera, a nivel de un lenguaje con inmenso soporte coloquial, que intenta detectar los procesos de conciencia de los personajes, así como el establecimiento de un isomorfismo entre las situaciones narrativas, insólitas, transgresoras de territorios vedados a la literatura venezolana, y un discurso bravío, sin tabúes: estudiamos *AQUI NO HA PASADO NADA*. Finalmente *PAIS PORTATIL*, de Adriano González, la novela que resume, a nuestro juicio, la voluntad estética, con conciencia creadora, que ha asumido en estos años toda la problemática planteada. Y es que como dice T. Todorov, "cada época define la extensión de lo que es literatura".

Aspiramos a que las proposiciones sean tomadas en términos relativos, provisorios, como temas de discusión a enriquecer por el colectivo crítico del país, ya que estamos conscientes de que se impone una mediación crítica más profunda que permita comprobar los enunciados a nivel absoluto.

## III

El hecho literario registra (a excepción de la novela histórica) una escritura marcadamente social, sea la escritura como un fin en sí mismo, sea la escritura como un fin referencial. El escritor no puede escapar a la tradicionalidad estética que le asegura un puesto en la historia de la literatura (al *repetir* o *trascender* la escritura propuesta por la vanguardia). Ahora bien, la escritura tiene su tiempo, toda escritura tiene su sintaxis, su morfología, su fonética, y su semántica comprometida a priori con un entorno y contorno social; pero la gramática del discurso y la historia del hecho narrativo devienen al mismo tiempo que son. Y es precisamente el devenir de las vanguardias lo que le asegura la continuidad antropológica a la literatura.

El discurso literario se enhebra en numerosos y diferentes niveles del habla, coherenciado esencialmente por los registros sintácticos pertinentes.

Estos niveles del habla en lo que a discursos literarios se refiere han tenido una tradición de mínima referencialidad —si se quiere— para perseguir lo que hasta ahora ha sido patrimonio y característica de la literatura universal: la polisemia y la ambigüedad, motivo por el cual el habla coloquial (que persigue una praxis comunicacional di-

recta, objetiva y no ambigua ni polisémica) no ha tenido —oficialmente— mucha suerte literaria por su misma funcionalidad coloquial.

Sin embargo, la literatura hispanoamericana contemporánea comenzó a caracterizarse por la incorporación diluida —en dosis coherentes— de los diferentes niveles del habla coloquial al discurso narrativo, actualizando y renovando la escritura realista tradicional. Pero proponemos que esta renovación no fue llevada a cabo por un mero prurito estético, antes bien, por una necesidad comunicacional, sociológica e ideológica. Que poco tiempo después se haya propuesto el lenguaje como realidad única de la novela, es otro aspecto a considerar, de todas formas esa voluntad de lenguaje se asume como contrapartida neutroformal al “peligro” testimonial que se propugnaba en los inicios. Y he aquí que al “Trato de escribir como hablo yo y los campesinos de mi tierra” de Juan Rulfo se le opone el concepto de Emir Rodríguez Monegal: “Al hablar de lenguaje de la novela me refiero al mundo verbal entero creado por el novelista: al ámbito en que se desarrolla y crece la obra y en que se produce el combate (a muerte) entre el creador y su vehículo”. (Mundo Nuevo, noviembre de 1967). Para Rodríguez Monegal, pues, el tema subterráneo y decisivo de la novela americana de hoy es “el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que realmente ocurre la novela”.

He aquí planteadas las dos orientaciones motivacionales en que se justifica la literatura hispanoamericana de vanguardia. La que plantea Rulfo, no obstante, puede desembocar, si se es mediocre en el oficio o si se selecciona sin criterio estético, en una escritura que tienda más hacia la crónica que a la escritura literaria. Y la que plantea Monegal se dirige —sin rubores— a una escritura lúdica que conducirá irremisiblemente a un diletante formalismo, a un ahistoricismo ideológico negador de la carnalidad bien real de Hispanoamérica.

Entendemos que la literatura de los años 60 en adelante, tuvo que consustanciarse —más que nunca— con la realidad social nutriente. La capacidad de imaginación del venezolano no pudo sobrepasar, la propia realidad social, por lo que el asombro temático vivencial tuvo que tomar posesión de ese elemento como tema literario. No había que inventarlo, imaginarlo, tematizarlo, ahí estaba erguido y en actitud desafiante para expresarlo en un discurso no oficial pero sí vanguardista, que trascendiera los cánones establecidos en un difícil equilibrio entre la confesión de Rulfo y la proposición de Rodríguez Monegal. Será ese difícil equilibrio formal el que signará nuestra literatura. La inclinación del fiel de la balanza determinará el grado de coherencia de lo ideológico y lo artístico en función literaria.

## AQUI NO HA PASADO NADA

José María Castellet señalaba hace algunos años que la narrativa de los sesenta en el área del Caribe tiene un paradigma que la arropa como signo motivacional: la línea del meridiano de Cuba. Desde ese momento, la vida y la letra en el Continente y fuera de él comenzó a tomar rumbos nuevos. Resultó evidente que no podría existir novedad apreciable en la forma, si antes no la hay en la vida; que sería válido si no se revolucionaba el quehacer. Y algo más resultó de aquella experiencia cubana: que no se trataría ya más en la literatura, de ensayar poses de rebeldes o francotiradores —que es otra forma de entretenimiento bohemio o de snobismo intelectual— sino de la marcha unida, disciplinada, militante de los creadores que se saben integrantes de un ejército en camino hacia la liberación de América, los cuales advirtieron que la revolución no era un ejercicio retórico sino una pelea real, en la que no eran los hombres de letras los que marcaban el compás.

El Relato-testimonio de Angela Zago, *AQUI NO HA PASADO NADA*, está dentro de la narrativa de los sesenta, escrito un tiempo después de los hechos y urgido por la necesidad de testimonio. Allí se relata la lucha armada, la represión institucionalizada, la crisis de la democracia representativa. pero sobre todo, el discurso de *Aquí no ha pasado nada*, soporta la escritura de una venezolana “muy sana mentalmente y con un gran ideal que es la transformación de nuestro país en una sociedad mejor, que quiere decirle a su pueblo que un guerrillero no es un individuo con pocos sentimientos, un ser extraño e inhumano, sino simplemente, muchachos jóvenes y románticos”. Pero, ¿cómo lo dice?: con un lenguaje muy próximo a la sintaxis oral, sin pretender —porque no escribe “para pasar a la historia”— una literariedad para asombrar ni un concepto sesudo para repetir.

El relato entra, decididamente, en aquella experiencia de pelea real que a la larga sirvió de material narrativo sui-géneris de la guerrilla venezolana.

Por una parte, existe la incorporación del idiolecto coloquial a la forma escrita. De otra, la creación de una ficción que no está produciendo conscientemente sino en el sentido de que la historia que nos narra, historia verídica, pasa a nivel de ficción por lo insólito de los hechos narrados.

En cuanto a la incorporación del coloquio a la forma escrita hay que explicar que esa incorporación se debe —paradójicamente— a la no conciencia artística previa a la escritura, a la *irresponsabilidad* es-

**aquí no  
ha pasado  
nada**

**5a. Edición**



rética frente a la intención clara y objetiva de la denuncia, que sí ha tenido un proceso de concientización, y tanto es así que aquello es lo único que motivó su escritura. No obstante, veamos los problemas que entraña, a nivel verbal, aquella no conciencia artística de la autora en *Aquí no ha pasado nada*:

- a) La escritura es "menos buena" en aras de un entendimiento.
- b) Para presentar una subversión social incorpora a la narración los dialectos menos cultos.
- c) El lenguaje no se toma de ninguna parte, no se inventa sino que se testimonia en la experiencia.

Todo ello conlleva a una ruptura de los tabúes lingüísticos y por ende, a ser una escritura literaria radicalmente subversiva.

¿Qué aporta, pues, este relato a la historia de la literatura venezolana?

Antes de respondernos, veamos, lo que piensa sobre la escritura de vanguardia uno de los mejores exponentes —en la teoría y en la práctica— de la literatura latinoamericana, Julio Cortázar:

"Hace años que estoy convencido de que una de las razones que más se oponen a una gran literatura argentina (y latinoamericana, diríamos nosotros) de ficción es el falso lenguaje literario (sea realista, y aún neorrealista, sea alambicadamente estetizante). Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en la Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad el mismo derecho, que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo, pero ya son bastantes como para creer que, fatalmente, desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen los escritores franceses o ingleses de escribir como quien respira, y sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa" (SEÑALES, Buenos Aires, N° 132).

Y en 1963, Cortázar vuelve sobre sus ideas:

"Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésta es precisamente mi manera de buscar un estilo... ¡Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obscuro, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros

mismos a ser de verdad lo que tenemos que ser? (Revista de la Universidad de México, Mayo 1963).

Cortázar, entonces quiere alcanzar un lenguaje novelesco que, sin copiar el oral, tenga la misma espontaneidad, sus mismos derechos. Y consecuente con su teoría hay en sus obras, un despliegue de lenguaje coloquial de Buenos Aires y hasta cierto deleite por las voces populares y lunfardescas, no sólo en el diálogo sino también en la narración, sin barreras de ninguna clase.

Pues bien, el relato de *Angela Zago* (relato-confesión-testimonio), si aporta a la vanguardia estética venezolana un lenguaje próximo a lo oral, una subversión más integral del discurso que el de la literatura oficial; y algunas situaciones narrativas insólitas, sin perder por ello la visión referencial del signo. Y entendemos así que la narrativa oficializada de ficción no ha podido romper con los límites tradicionales de la vanguardia —sintáctica y semántica—, mientras aquella narrativa, sin proponérselo, lo ha logrado en parte: ruptura lingüística y situacional. Hay por ello una intención comunicacional que recoge la experiencia real vivida y la trasciende.

### *RETEN DE CATIA*

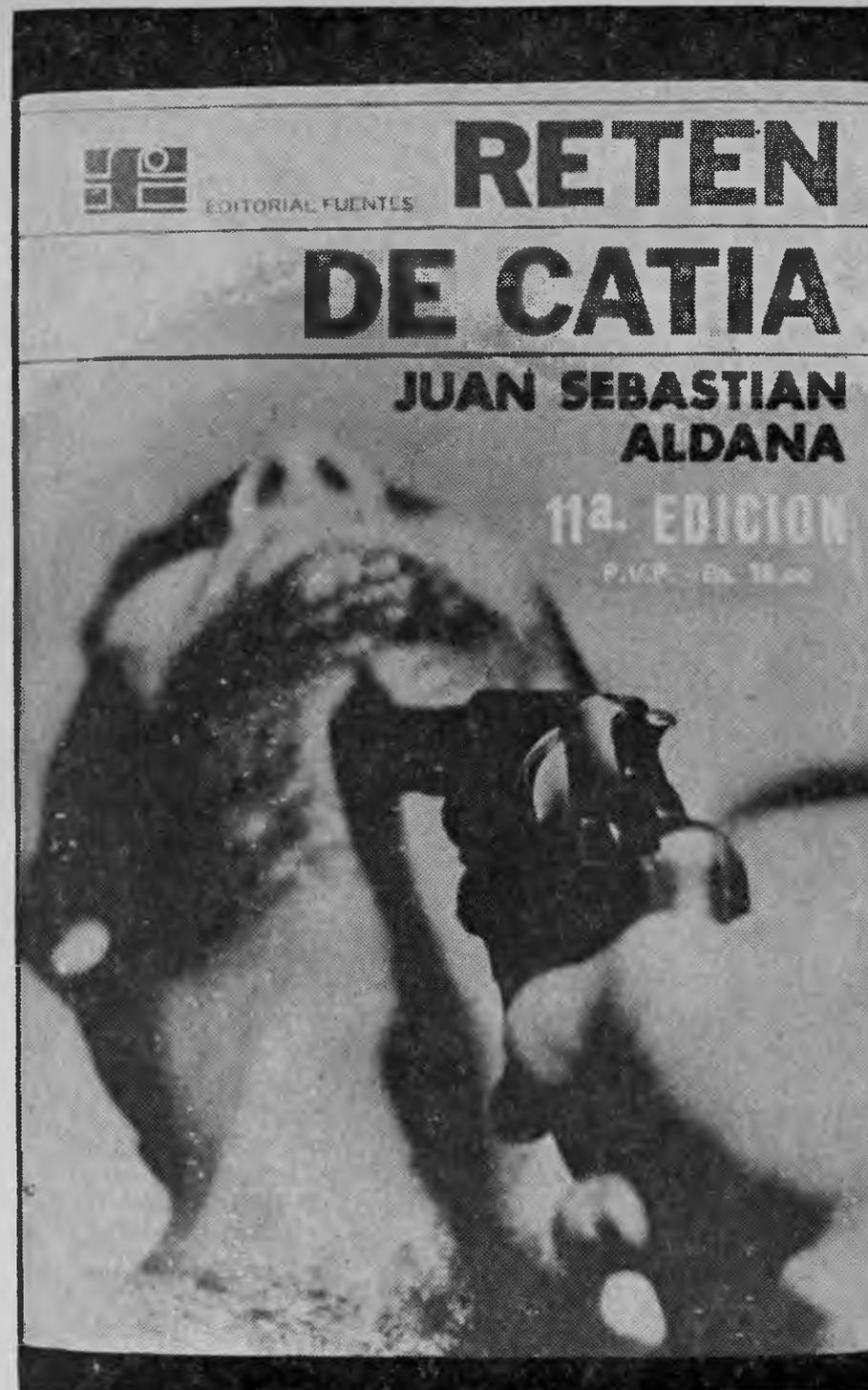
En este relato son obvios varias escrituras que atienden a un único fin: la denuncia de la situación en las cárceles venezolanas. Hay lenguaje reiterativo, escatológico, hablas de germanía con pretensiones literarias, pero que si traduce a nivel oral la experiencia del escritor.

En primer lugar quien escribe esta obra es un estudiante de sociología que utiliza su escritura para denunciar, no sólo el sistema político sino también la condición social del delincuente en las cárceles venezolanas: la droga, el sexo, la promiscuidad, la violencia, la marginalidad.

En tal sentido hay una polivalencia temática en *Retén de Catia*, en la medida en que la obra como totalidad intensiva, trata de cubrir contextos más amplios de la vida venezolana: corrupción institucional en el orden administrativo, religioso, judicial.

A pesar de que el narrador no maneja las técnicas tradicionales del oficio, posee tres características esenciales:

a) Se convierte en correlato narrativo de múltiples narradores que intervienen en la estructura interna del texto; es decir, que es a la vez emisor y destinatario.



b) Como emisor no sólo es un yo enfático, inmerso en la escritura, sino que a su vez realiza, lo que podemos llamar un viaje picaresco en el sentido de aprendizaje de una realidad sólo visible en el contexto carcelario, que funciona como símbolo metafórico de todo el caos orgánico de la sociedad venezolana.

c) Como emisor, no hay oficio de escritor; aquí hay voluntad de denuncia, directa, sin conciencia artística. De ahí que nuevamente se rompen los estereotipos del lenguaje literario en un acercamiento hacia la adecuación de subversión narrativa y subversión temática.

d) Es necesario destacar el ensamblaje a través del discurso entre el habla culta del narrador y las hablas tomadas directamente de la experiencia carcelaria, inclusive la utilización de la onomatopeya como metáfora fónica.

Es indudable que a pesar de todas las limitaciones generadas por la casi absoluta referencialidad del texto y de reiteraciones situacionales y sintácticas, estamos con esta obra, en la presencia de un excelente narrador cuyo discurso contiene en sí mismo la imagen del lector al cual va destinado.

Lo insólito de las situaciones narradas, la crueldad expresionista de los hechos denunciados y en algunos casos la trascendencia verbal, hacen de esta obra un buen ejemplo de literatura de denuncia. No obstante y a pesar de todo lo denotativo del discurso, todo ello articulado y seleccionado linealmente se convierte en un signo literario por la autorreflexividad del yo.

### PAIS PORTATIL

En *País Portátil* confluyen cuatro historias, que circulan yuxtapuestas, sustanciadas por diferentes sujetos narrativos: yo, tú, él, omnisciencia selectiva. Es indudable que esas historias con sus diferentes tiempos, cronológicos y existenciales, pueden hacerse sincréticas en relación con dos mundos: el de la infancia y adolescencia rurales, con su carga de pensamiento mágico, módulos culturales estratificados, humanismo nostálgico, violencia patriarcal, totalmente verbalizados a nivel de una armazón mítica cuya base semántica es el tiempo primordial; y una historia del 'aquí y del ahora', autorreflexiva, con un yo y un él dobles que se vuelven sobre sí mismos a través de un contexto verbal circular, mitopoiético, pretexto para la añoranza de un mundo que ha quedado atrás. Todas estas historias y discursos revelan las instancias de un circuito de narradores solidarios en los diferentes tipos de violencia

o frustraciones padecidas por el hombre venezolano. Pero la dominante estructural es el viaje de Barazarte, su evolución síquica e ideológica, que le permite unir todos los mundos culturales implícitos en el texto. Andrés es presente y pasado, temporalidades que él asume en los contornos de su propia tragedia, desmitificadoras de los valores que él va adquiriendo, según los signos del nuevo sistema socio-intelectual en que lo inserta el presente; sólo los recuerdos de Delia indician la única reserva espiritual verdadera, pues el autosacrificio de Andrés no sólo se indicia como inútil, a través de los resortes subyacentes del discurso, sino que esa inmolación deja intactos los canales accionales y verbales de lo que a nuestro juicio, integra la verdadera historia de la novela: el universo mágico de la tierra, el tiempo primordial, recobrado a la manera de Proust; es decir, el retorno.

Toda la escritura del texto acude a la más rigurosa técnica de vanguardia; tanto en lenguaje, como en situaciones narrativas. Es una poetización de lo venezolano-trágico, apelando incluso a un uso excelente del humor cruel a la manera kafkiana. Hay en esta obra la presencia de un creador, a quien, sin embargo, su oficio de escritor no le permitió violentar los territorios inviolables de los tabúes lingüísticos, ni los patrones convencionales de una vanguardia ya oficializada.

Entiéndase bien, no tratamos de afirmar que no es válido tal hecho literario, sólo proponemos como supuestos a demostrar en trabajos críticos de más envergadura, que la vanguardia artística-técnica que conforma el discurso de *País Portátil* no es más novedoso, no es más revolucionario en forma que la narrativa de denuncia, pues está encuadrado en una vanguardia estética tradicional.

De ahí que en la narrativa de denuncia, tipo *Aquí no ha pasado nada* o *Retén de Catia*, encontremos más riqueza en las secuencias narrativas, independientemente de algunas fallas estructurales de la sintaxis y acomodación de la historia. Como el oficio de A. Zago o de Aldana no es el de escritor, son capaces por eso de romper la codificación tradicional: hablas, giros, modismos. Un autor con conciencia artística se hubiera cuidado mucho de convertir aquello en habla. Las testimoniales, simplemente establecen una identidad más radical entre el signo y la entidad cultural a la cual remiten, por ello la intención denotativa tiene mayor fuerza de connotación.

### IV.— CONCLUSIONES

A) La caracterización de la violencia, a partir de la década del se-

senta, indica una nueva codificación a través de la cual se establecen nuevas solidaridades entre la radicalización ideológica y los sectores empujados estéticamente en la creación de una diferente visión de mundo.

B) En la misma década se dió una dicotomía entre "lo vivido, lo actuado y lo dicho", dando por resultado que casi toda vocación de insurgencia se subordinó a "patrones convencionales" de comunicación artística.

C) La existencia de una creación como "Hecho literario" está en razón de la función que desempeña; de esta manera, lo que ayer se consideró literatura hoy puede no serlo, por ello, entendemos la definición de "Literatura" como algo dinámico que depende del contexto semiótico en que se halla inmerso.

D) Por tales razones, las muestras estudiadas por nosotros y consideradas como no inscritas en la noción oficial de literatura (*Aquí no ha pasado nada* y *Retén de Catia*, p. ej.), lo son, sin embargo, en virtud de la consciente o inconsciente voluntad de estilo y de composición, así como por su fidelidad a una constante en los patrones culturales no sólo venezolanos sino de América Latina: el carácter instrumental del hecho literario, por supuesto de larga tradición en nuestros pueblos.

E) Las obras de Angela Zago y Sebastián Aldana aportan una nueva posibilidad narrativa que los escritores venezolanos nos deberán enriquecer si se quiere establecer una correlación dialéctica que permita alcanzar una fisonomía más cabal de la literatura venezolana.

F) Proponemos que la crítica venezolana se aboque a una reformulación del concepto de subliteratura y sus variantes: "testimonial", "marginal", "comprometida" o de "denuncia", no por razones de mediación oportunista sino por las características inmanentes al hecho literario nacional.

#### BIBLIOGRAFIA.

- ALDANA, Sebastián. *Retén de Catia*. Caracas: Edit. Fuentes, 1972.  
CHACON, Alfredo. *La izquierda cultural venezolana 1958-1968*. Caracas: Edit. Domingo Fuentes, 1970.  
GONZALEZ León Adriano. *País Portátil*. Barcelona: Seix Barral.  
ROSENBLAT, Angel. *Nuestra lengua en ambos mundos*. Madrid: Edit. Salvat, 1971.  
VARIOS. *América Latina en su Literatura*. México: SIGLO XXI, 1973.  
ZAGO, Angela. *Aquí no ha pasado nada*. Caracas: Servicios Venezolanos de Publicidad, 1972.

## **PONENCIA DE LA CATEDRA DE LITERATURAS IBEROAMERICANAS EN EL II SIMPOSIO DE DOCENTES E INVESTIGADORES DE LA LITERATURA VENEZOLANA. CATEDRA DE LITERATURAS IBEROAMERICANAS (ASIGNATURA: LITERATURA VENEZOLANA)**

I. — *La enseñanza de la Literatura Venezolana en el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.*

La Cátedra de Literatura Venezolana se inicia en el Instituto Pedagógico en 1947, la meta fundamental era la formación de docentes destinados a la enseñanza de la Literatura en las diversas ramas de la Educación Media. Este objetivo tan preciso configuró desde un primer momento el desarrollo de la asignatura, en cuanto a los Programas y en cuanto a la enseñanza. En aquel momento, cuando no existían textos que se adaptaran a los propósitos de la enseñanza que se iba a impartir, cuando las investigaciones y estudios realizados eran muy superficiales y escasos, hubo que conformar programas muy historicistas, re-

cargados de autores y de obras que, a veces, muy poco tenían que ver con la literatura, pero que, en cambio, tenían mucho que ver con la formación y el proceso de la nacionalidad. Se trataba, de formar Profesores de Literatura Venezolana, que fueran a su vez, a formar venezolanos integrales, sin importar la valoración de los escritores y de las obras, sino su aporte al sentir nacional.

El entonces llamado, Instituto Pedagógico Nacional, lanzó su fruto a los cuatro confines de la patria y su benéfica influencia se hizo sentir en todos los que cursamos el Bachillerato o cualquier otra rama de la Educación Media en aquellos años, bajo la tutela de aquellos primeros Profesores de Literatura. Una valoración justa de aquella enseñanza innegable, nos diría que no estábamos tan equivocados. Aquella enseñanza cumplió su cometido: de allí salieron la mayoría de los que hoy estamos aquí reunidos por una romántica y común preocupación: el rescate de lo nacional.

Desde 1947 hasta el presente año han egresado del Instituto cientos de Profesores de Literatura. Los Maestros de esta asignatura hasta 1970, año en que se inicia la reforma, fueron entre otros: Pedro Díaz Seijas, fundador de la cátedra bajo la asesoría de Don Pedro Grases, Mariano Picón Salas, Edoardo Crema, Mario Torrealba Lossi, Luis Valero Hostos y Oscar Sambrano Urdaneta. Todos de indudables méritos. Es importante señalar que antes de la imposición del régimen de semestres, los estudios de Literatura Venezolana se hacían en dos cursos, cada uno de un año y cuatro horas de clase. Hoy, lamentablemente, se han reducido a dos semestres y un seminario que puede ser optativo y tres horas semanales de clase.

Los programas de estudio obedecían a un criterio historicista y cronológico. Los métodos utilizados para su enseñanza eran fundamentalmente: la crítica temática e impresionista y una aproximación a la crítica estilística, basada en las ideas de Croce, Dámaso Alonso, Vossler y otros, crítica, que como todos sabemos, fue obra del Profesor Edoardo Crema, insigne maestro de Literatura Venezolana, ya fallecido, con quien el país siempre estará en deuda. El Profesor Crema nos enseñó a acercarnos al texto literario en forma efectiva y racional para desentrañar su significado y sus valores estéticos. Hasta aquel momento muchos Profesores se conformaban con hablar sobre la obra y sus contextos y en cambio, dejaban de lado, el estudio inmanente de la obra literaria. A partir del Profesor Crema, los que vinieron después, iniciaron en el I.U.P.C. el estudio de los valores literarios de la obra, lo cual era el primer paso hacia la valorización seria y sistemática de nuestra literatura.

## II.— *La enseñanza de la Literatura Venezolana a partir de la reforma del Instituto Pedagógico de Caracas.*

Después de la reforma del Instituto y de la imposición del régimen de semestres, el estudio de la Literatura Venezolana se reduce considerablemente. Como ya señalamos antes, los cursos anteriores de un año cada uno y de cuatro horas semanales, se transforman en dos cursos de un semestre de duración cada uno, con tres horas semanales de clase y un seminario de literatura venezolana que es optativo.

En el primer semestre, según los nuevos programas, se estudia el proceso de desarrollo de nuestra literatura en el siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX. El pensum comprende cuatro Unidades orientadas por el concepto de escuelas literarias: Neoclacismo, Romanticismo, Modernismo y Regionalismo, también algunos autores del Realismo.

En el segundo semestre, se estudia la literatura que corresponde al siglo XX y el Programa comprende tres grandes Unidades estructuradas por el criterio de géneros literarios: Lírica, narrativa y ensayo. No hay tiempo para ver algo del teatro. En ambos cursos, y debido al escaso tiempo de que disponemos para desarrollar los programas, se utiliza la técnica de la muestra.

Esta reducción ha sido protestada en varias oportunidades por los Profesores adscritos a la cátedra y fue planteada en el 1er. Simposio de Literatura Venezolana realizado en Caracas, pero hasta ahora nada se ha hecho para remediar esta situación. Sin embargo, hay que señalar que durante el presente semestre, la cátedra ofrece dos seminarios de Literatura Venezolana diferentes: uno sobre la narrativa de Miguel Otero Silva y otro, sobre cinco poetas venezolanos actuales. El Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", adscrito al Departamento, inicia una serie de investigaciones sobre obras y autores venezolanos; entre estos trabajos: "El folklore y su pervivencia en la Literatura Venezolana" de los Profesores, Argenis Pérez H. y Norma González, "La obra narrativa de Antonio Márquez Salas" por el Prof. Luis Valero Hostos y "Costumbrismo y Nativismo en la Literatura Venezolana", trabajo que están realizando un grupo de alumnos. Todo esto nos permite pensar que el Primer Simposio de Literatura Venezolana dejó sentir sus efectos y que el trabajo realizado no fue estéril.

Los Profesores de Literatura Venezolana en el I.U.P.C. después de la reforma del año 70 han sido hasta ahora: Oscar Sambrano Urdaneta, José A. Rivas, Luis Valero Hostos, Italo Tedesco y Elena Vera de González.

En cuanto a la metodología utilizada en nuestra cátedra de Literatura Venezolana, debemos decir en forma muy sincera y honesta, que creemos haber avanzado en relación a épocas anteriores. Del método historicista, apoyado en los contextos y causas históricas y sociales y en la biografía del autor, más que en los valores de la obra en sí, y del método valorativo de un lenguaje artístico o no, hemos pasado a un estudio más serio y más profundo de nuestra literatura. En esta labor tiene mucho que ver la cátedra de Análisis Literario, la cual intenta dar al alumno una serie de instrumentos de análisis fundamentados en las metodologías más modernas. Asignaturas como: Introducción a la Literatura, Análisis I y Análisis II, prerequisites para el estudio de cualquier Literatura en el I.U.P.C., preparan al alumno para una reflexión más profunda y más certera sobre los valores de nuestra literatura nacional. La cátedra de Literatura Venezolana, con un criterio muy amplio, permite que el alumno estudie las obras propuestas, desde los diferentes ángulos y perspectivas que le permita cualquier metodología, exigimos, eso sí, seriedad en el uso de la metodología que se considere conveniente aplicar o que la obra exija. Es de esperar, que de estas nuevas generaciones salgan críticos más agudos y más objetivos en sus escalas de valoración.

Es justo señalar aquí, que el nuevo rumbo que han tomado los estudios de Literatura en el I.U.P.C., especialmente en cuanto se refiere a metodologías, se debe en gran parte, a los cursos de Post-grado en Lingüística y en Literatura Hispanoamericana iniciados en 1972, gracias a la iniciativa de los Profesores: Luis Quiroga Torrealba y Domingo Miliani. Estos estudios de cuarto nivel, en los cuales muchos no creían y aún se permiten negar su validez, trajeron al Pedagógico a muchos maestros venezolanos y extranjeros quienes han ido dejando una influencia renovadora: Noel Salomón, Angel Rama, José Luis Rivarola, Sergio Serrón, Jorge Nelson Rojas, Heles Contreras, Domingo Miliani, Efraín Hurtado, Luis Quiroga, Guillermo Sucre y muchos más. Algunos de ellos fueron contratados posteriormente, por otras Universidades del país para *iniciar también estudios de post-grado*.

Para finalizar nuestra ponencia nos permitimos hacer las siguientes proposiciones:

- 1.— Solicitar ante la comisión de curriculum del I.U.P.C., la creación de un tercer semestre de Literatura Venezolana.
- 2.— Motivar a las autoridades del I.U.P.C. para la publicación y divulgación de obras de Literatura Venezolana (tanto obra de creación e investigación, como libros de textos dirigidos a la enseñanza de la Literatura Nacional en la educación media).

- 3.— Propiciar la creación de un archivo de documentos de Literatura Venezolana y de ayudas audiovisuales que faciliten y hagan más completa la enseñanza de la Literatura Venezolana.
- 4.— Incorporar al Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" a aquellos alumnos que demuestren interés y capacidad para la investigación de la Literatura Nacional.
- 5.— Promover actividades de apoyo, a la cátedra de Venezolana como: charlas, mesas redondas, conferencias, proyecciones, etc..
- 6.— Programar con los demás Institutos de Educación Superior actividades encaminadas hacia la divulgación de lo que cada Institución esté realizando en el estudio de nuestra Literatura.



Aquiles Nazoa

## CONTRIBUCION A LA BIBLIOGRAFIA DE AQUILES NAZOA

Por RAFAEL A. RIVAS

*Conscientes de que carecemos en nuestro país de catálogos bibliográficos y de índices de publicaciones periódicas, obras de referencia básicas en la realización de cualquier estudio o investigación, hemos iniciado a través de la Cátedra de Técnicas y Procedimientos de Investigación y con la colaboración de los alumnos, la preparación de repertorios bibliográficos y hemerográficos de los más destacados autores de nuestra literatura, con la doble finalidad de cooperar en la recuperación de las tan dispersas referencias bibliohemerográficas y además capacitar a los estudiantes que cursan la materia en las técnicas documentales.*

*Con esta "Contribución a la bibliografía de Aquiles Nazoa", nos proponemos iniciar la publicación de algunos trabajos; éste, en particular, fue elaborado, en parte, por las alumnas Magdy E. Cárdenas y Gladys Dorestes, y su labor fue orientada y ampliada por el profesor de la asignatura.*

## BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- Aniversario del color.* Caracas, Edics. Suma, 1943. 10 p.
- Aviso luminoso.* Caracas, Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes (Cuadernos de Prosa, 3), 1960. 19 p.
- Arte de los niños.* Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, 1957. 19 p.
- El burro flautista.* Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, 1958. 235 p.
- El burro flautista.* 2ª ed. Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, 1959. 235 p.
- Caballo de manteca.* Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, 1960. 178 p.
- Caballo de manteca.* 2ª ed. Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, [1972?]. 178 p.
- Caperucita criolla.* Valencia (Venezuela), Edics. del Ateneo de Valencia, 1955. 7 p.
- Caracas física y espiritual.* Caracas, Edics. Círculo Musical, 1966. 143 p.
- Las cosas más sencillas.* Caracas, Oficina Central de Información, OCI, 1972. 268 p.
- Cuba, de Martí a Fidel Castro.* Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, 1961. 46 p.
- Cuba, de Martí a Fidel Castro.* 2ª ed. Caracas, Ed. Rocinante, 1976. 51 p.
- Cuentos contemporáneos hispanoamericanos.* La Paz, Ed. Buriball (Col. Popular boliviana, 1), 1957. 303 p.
- Los dibujos de "Leo".* Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, (s.f.).
- Diez poetas bolivianos contemporáneos.* La Paz, Ed. Buriball, 1957. 46 p.
- Genial e Ingenioso, la obra literaria y gráfica del gran artista caraqueño Leoncio Martínez.* Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1976, 159 p.
- Humor y amor de Aquiles Nazoa.* Caracas, Librería Piñango, 1962. 556 p.

- Humor y amor de Aquiles Nazoa.* 2ª ed. Caracas, Enrique Requena, 1970. 601 p.
- Humor y amor de Aquiles Nazoa.* 3ª ed. Caracas, Librería Piñango, 1971. 601 p.
- Humor y amor de Aquiles Nazoa.* 4ª ed. Caracas, Librería Piñango, 1975. 556 p.
- Los humoristas de Caracas.* Caracas, Edics. del Cuatricentenario de Caracas, 1966. 537 p.
- Los humoristas de Caracas.* 2ª, ed. corr. y aum. Caracas, Monte Avila, 1972. 2v.
- Marcos Manaure, idea para una película venezolana.* Caracas, Ed. Avila Gráfica, 1950. 63 p.
- Método práctico para aprender a leer en VII lecturas musicales con acompañamiento de gotas de agua.* Caracas, Tip. Garrido, 1943. 8 p.
- Mientras el palo va y viene.* Caracas, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1962. 76 p.
- Mientras el palo va y viene.* 2ª ed. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1963. 80 p.
- El Nacimiento.* Caracas, Publicaciones de la CANTV, [1975?], 80 p.
- Notas sobre Alarico Gómez.* Caracas, Ministerio de Educación, 1948. 20 p.
- Pan y circo.* Caracas, Ed. Arte, 1965. 126 p.
- Los poemas.* Caracas, Amigos de la poesía, 1961. 143 p.
- Poesía cotidiana.* Caracas, Ministerio de Educación, 1958. 12 p.
- Poesía para colorear.* Caracas, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes (Cuadernos de poesía, 27), 1958. 12 p.
- Poesías costumbristas, humorísticas y festivas.* Caracas, Edics. del Ministerio de Educación (Biblioteca popular venezolana, 87), 1962. 195 p.
- Raúl Santiana, con un pueblo en el bolsillo.* Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1976. 159 p.
- Retrato hablado del Matapalo.* Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal, 1970. 16 p.
- El Ruiseñor de Catuche.* Caracas, Ed. Avila Gráfica, 1950. 138 p.

*El Ruiseñor de Catuche*. 2ª ed. Caracas, Ed. Pensamiento Vivo, 1958. 152 p.

*El Ruiseñor de Catuche*. 3ª ed. Caracas, Ed. Arte, 1960. 177 p.

*El silbador de iguanas*. Caracas, Edics. Pensamiento Vivo, 1955. 13 p.

*Los sin cuenta usos de la electricidad*. Caracas, Publics. de CADAPE, 1973. 137 p.

*El transeúnte sonreído*. Caracas, Grafolit, 1945. 110 p.

*Venezuela suya*. Caracas, Corporación Venezolana de Turismo, 1971. 141 p.

*Venezuela suya*. 2ª ed. Corporación Venezolana de Turismo, 1974. 141 p.

*Vida privada de las muñecas de trapo*. Caracas, Corporación de Turismo de Venezuela, 1975. 160 p.

Artículos en publicaciones periódicas:

"Apuntes para un retrato de José Luis Sánchez Trincado", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 2-4-1944. p. 13.

"Arte de los niños", *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 148-149 (1961). pp. 264-267.

"Breve excursión por un azafate de dulces", *El Nacional*. Caracas, 14-8-1943. p. 7.

"Breve tratado de perfumería geográfica", *El Nacional*. Caracas, 12-9-1943. p. 7.

"Chaplin" ("Belvedere"), *El Nacional*. Caracas, 8-4-1944. p. 7.

"Donde se trata de cuatro profesores rusos y de otro profesor", *El Nacional*. Caracas, 16-2-1944. p. 7.

"Las enfermedades y la muerte en la Caracas de otros tiempos", *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 181 (1967). pp. 14-25.

"El mejor concierto de Andrés Segovia", *El Nacional*. Caracas, 5-10-1943. p. 7.

"Lo mujer de las mujeres", *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 224. (1976). pp. 185-187.

"Nuevos humoristas venezolanos. Coloquio de la humana injusticia y una víctima del deber", *El Nacional*. Caracas, 16-9-1943. p. 7.



- "Otros lloran por mí. Nocturno en un acto", *Papeles. Revista del Ateneo*. (Caracas) N° 3 (1967). pp. 37-51.
- "Poesía para colorear", "Soneto pensativo", "Hidrografía", "Casi canción", "Flach", "Visible sueño", *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 104 (1954). pp. 107-109.
- "Segundo aniversario de la muerte de "Leo", *El Nacional*. Caracas, 14-10-1943. p. 7.
- "Unos niños", *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 96 (1953). pp. 141-143.
- "Viaje a la capital de las cholitas", *Revista Shell*. (Caracas) 7:27 (1958). pp. 48-53.

#### BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

- "Aniversario del color. Poemario de Aquiles Nazoa", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 30-1-1944. p. 12.
- "Aquiles Nazoa. Su última obra conocida: *Vida privada de las muñecas de trapo*", *El Universal*. Caracas, 2-5-1976. p. 11.
- "Aquiles Nazoa: uno tiene que venir y marcharse del mundo en silencio... ", *El Nacional*. Caracas, 27-4-1976.
- "Aquiles Nazoa y el Premio Municipal de Prosa" (Entrevista), *Imagen*. (Caracas) N° 5 (1967). p. 23.
- "Caracas despidió a su poeta", *Punto*. Caracas, 27-4-1976. p. 3.
- "De Aquiles para Beatriz", *El Mundo*. Caracas, 26-4-1976. p. 28.
- "Encuesta: La trascendencia del poeta", *Semana*. Caracas, 9-5-1976. p. 8.
- "Inéditos de Aquiles Nazoa", *El Universal*. Caracas, 1-2-1976. p. C-16.
- "Los humoristas de Caracas" ("Notas de la semana"), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 15-5-1966. p. 4.
- "Muestras poéticas de Nazoa", *Semana*. Caracas, 9-5-1976. p. 8.
- "*Vida privada de las muñecas de trapo*" del poeta Aquiles Nazoa. Premio al Mejor libro del año 1975", *El Nacional*. Caracas, 5-5-1976.
- Adames, José. "Mi adiós para Aquiles", *Cántaro*. (Caracas) N° 11-12 (1976). p. 7.

- Alonso, María Rosa. "Poesía para colorear" (R), *Humanidades*. (Mérida) N° 1 (1959). pp. 133-134.
- Alvarez, Coromoto. "Murió el poeta Aquiles Nazoa en un accidente de tránsito", *Últimas Noticias*. Caracas, 26-4-1976. p. 11.
- Armas Alfonso, Alfredo. "La suerte de encontrarse juntos", *El Nacional*. Caracas, 3-5-1976. p. A-4.
- Arvelo Larriva, Enriqueta. "Poesía para colorear" (R), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 11-9-1958. p. 6.
- Azuaje, Pablo. (Seud) véase: Sanoja Hernández, Jesús.
- Baralt, Elizabeth. "Aquiles Nazoa: la intimidad de un poeta", *Momento*. Caracas, 9-5-1958.
- Benitez, L. "Poesía para colorear" (R), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 22-1-1959. p. 2.
- Blanco Sánchez, Balbino. "Largo vuelo hacia el olvido", 2001. Caracas, 26-4-1976. p. 6.
- Caballero, Manuel (fdo. Jasón). "No fue un accidente" ("El vellocino robado"), *El Nacional*. Caracas, 4-5-1976. p. C-1.
- (fdo. M.C.) Prólogo a *Caracas física y espiritual* de Aquiles Nazoa.
- Camacho Barrios, Francisco. "Llanto por Aquiles", *El Mundo*. Caracas, 27-4-1976. p. 5.
- Cañizalez Márquez, José. "Aquiles, el Ruisenior de Catuche", *El Mundo*. Caracas, 4-5-1976. p. 4.
- Castro, José Antonio. "Los humoristas de Caracas". *Recensiones*. (Universidad del Zulia, Maracaibo) N° 2-3 (1960). pp. 107-109.
- Coronel, Gustavo. "La muerte de un niño", *Resumen*. Caracas, 9-5-1976. p. 24.
- Díaz, Simón. "Para Aquiles Nazoa", *El Universal*. Caracas, 2-5-1976. p. 1. 25.
- Dorante, Carlos. "El burro flautista" (R), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 20-3-1958. p. 7.
- "Nazoa antologista", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 28-2-1957. p. 7.
- Escalante, Ricardo. "Un entierro de humor pidió Aquiles Nazoa", *El Universal*. Caracas, 26-4-1976. p. 20.

Fuentes, Elizabeth. "El Ruiseñor de Catuche" (R), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 6-10-1976. p. 2.

—"Aquiles Nazoa, muerte inútil", *Elite*. Caracas, 7-5-1976.

Garmendía, Hermann. Prólogo a *Humor y amor de Aquiles Nazoa*.

Gerbasi, Vicente. "Aniversario del color" (R), *Revista Nacional de cultura*. (Caracas) N° 42 (1944). p. 151.

—"Datos sobre algunos poetas de la última promoción", *Venezuela 1945*. Bogotá, Publics. de "El Mes Financiero y Económico", 1945.

Gómez Grillo, Elio. "Aquiles", *El Nacional*. Caracas, 5-5-1976. p. C-1.

González León, Adriano. "Cuentos contemporáneos hispanoamericanos" (R), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 5-12-1957. p. 7.

Gramcko, Ida. "También muere el ruiseñor", *El Nacional*. Caracas, 29-4-1976. p. D-8.

—"La pulmonía. Literatura, poesía y anécdota de Aquiles Nazoa", *El Nacional*. Caracas, 7-2-1944. p. 8.

Granados, Jano. "Aquiles poeta y poeta del pueblo...", *El Nacional*. Caracas, 27-4-1976. p. D-13.

Guzmán, Félix. "Poesía para colorear" (R), *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 129 (1958). pp. 152-154.

—"Diez poetas bolivianos contemporáneos" (R), *Cultura Universitaria*. (Caracas) N° 61-62 (1957). pp. 106-108.

Herrera, P. "Aviso luminoso" (R), *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 18-8-1960. p. 3.

Herrera, Earle. "Aquiles Nazoa, el poeta más sencillo", *Libros al día*. (Caracas) 1:17 (1976). pp. 12-13.

Insausti, Rafael Angel. *La poesía venezolana para niños*. Caracas, Imp. López, 1956. p. 91.

J. C. G. "Aquiles Nazoa", *Crónica de Caracas*. (Caracas) N° 13 (1953). pp. 285-286.

Jasón (Seud) véase Caballero, Manuel.

Linares, Mariadela. "El poeta de Caracas", *Bohemia*. Caracas, 9-5-1976. pp. 78-81.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Madrid, Publics. Españolas, 1973. pp. 228-229.

—Prólogo a *Marcos Manaure* de Aquiles Nazoa.

Lovera De Sola, Roberto José. "Los libros póstumos de Aquiles Nazoa", *Resumen*. Caracas, 19-9-1976. pp. 46-47.

—"Nazoa, itinerario de una vida creadora", *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*. Caracas, 2-5-1976. pp.29-32.

Medina, José Ramón. *Examen de la poesía venezolana contemporánea*. 5ª ed. Caracas, Edime, 1973. 185 p.

Méndez, Angel. "El gran poema de Aquiles Nazoa", *El Mundo*. Caracas, 26-4-1976. p. 29.

Miliani, Domingo. "Aquiles Nazoa: humor y rebeldía", *El Universal*. Caracas, 2-5-1976. p.l. 25.

—"Aquiles Nazoa, poeta y humorista por gracia de su pueblo", *Casa de las Américas*. (La Habana) N° 98 (1976). pp. 109-112.

Mujica, Héctor. "Mi íntimo enemigo Aquiles Nazoa", *El Nacional*. Caracas, 27-5-1976. p. C-12.

—"Mi íntimo enemigo Aquiles Nazoa", *La Semana*. Caracas, 3-5-1976. pp. 4, 11.

Navarro, Luis. "El 19 de abril: hombres de disciplina cultural y científica encabezaron la heroica acción del pueblo" (Entrevista a Aquiles Nazoa y otros escritores venezolanos), *El Nacional*. Caracas, 12-4-1960.

Navas, Pablo. "Aquiles Nazoa", *Estria*. 2ª recopilación. Maracay, 28-3-1976 a 7-10-1976. p. 25.

Ocanto, José Clemente. "Aquiles Nazoa o la profunda venezolanidad", *El Universal*. Caracas, 2-5-1976. p.l. 27.

Páez, José Leonardo. "El Ruiseñor de Catuche" (R), *Revista Universitas Emeritensis*. (Mérida) N° 6 (1958-1959). pp. 170-171.

Palacios, Antonia. "Aquiles Nazoa: Caracas física y espiritual", *Imagen*. (Caracas) N° 3 (1967). p. 5.

Paredes, Pedro Pablo. "Caperucita Criolla" (R), *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 109 (1955). pp. 213-215.

—"Marcos Manaure" (R), *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 85 (1951). pp. 274-275.

—"El Ruiseñor de Catuche" (R), *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 85 (1951). pp. 275-279.

- Pastori, Luis. *Caracas y la poesía*. Caracas, Edics. del Cuatricentenario de Caracas, 1966. p. 231.
- Pereira, Gustavo. "Amor y dolor de Aquiles", *El Nacional*. Caracas, 30-4-1976. p. C-1.
- Picón Salas, Mariano. *Dos siglos de prosa venezolana*. Caracas, Edime, 1965. pp. 1073-1076.
- Pineda, Rafael. "Aquiles Nazoa y el humorismo en Venezuela", *Imagen*. (Caracas) N° 62-63 (1968). pp. 17-18.
- "El espejo de mano", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 14-7-1955.
- "Garmendia, Nazoa y Pérez Vila", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 18-8-1960. p. 8.
- "Poesía de Aquiles Nazoa", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 19-6-1958. pp. 4-5.
- Prólogo a *El Ruiseñor de Catuche* de Aquiles Nazoa.
- Pla y Beltrán, Pascual. "El burro flautista" (R), *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 126 (1958). pp. 187-188.
- Quero, Nicolás. "El poeta Aquiles Nazoa murió en accidente de tránsito", *El Nacional*. Caracas, 26-4-1976.
- Ramírez, Guzmán. "Así murió Aquiles Nazoa", 2001. Caracas, 26-4-1976. p. 6.
- Rivas Rivas, José. "Aquiles comienza de nuevo", *El Nacional*. Caracas, 7-5-1976. p. C-1.
- Rodríguez Alemán, Mario A. "Poetas de América. (Aquiles Nazoa. - Cecilia Meirelles)", *Revista Cubana*. (La Habana) enero-diciembre 1948. pp. 239-248.
- Rojas Guardia, Pablo. "Los humoristas de Caracas", *Diálogos sobre poesía y literatura*. Caracas, Monte Avila (Col. El Dorado, 51), 1972. pp. 72-75.
- Romera, Pedro. "Aquiles Nazoa", 2001. Caracas, 26-4-1976. p.6.
- Romero Faz, Carlos. "Condecorado Post-Mortem el poeta Aquiles Nazoa", *Últimas Noticias*. Caracas, 27-4-1976. p. 56.
- Salazar Martínez, Francisco. "Caracas física y espiritual" (R), *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 183 (1968). p. 113.

- Sanoja Hernández, Jesús. "Aquiles Nazoa con Caracas en el bolsillo", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 28-8-1958. p. 2.
- (Fdo. Pablo Azuaje). "Mentiras", *El Nacional*. Caracas, 27-4-1976. p. C-1.
- Santana, E. "Antología de cuentos", *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 28-8-1958. p. 2.
- Schael, Guillermo José. "Un balcón hacia los predios del poeta", *El Universal*. Caracas, 27-4-1976. p. 2. 1.
- Silva, Ludovico. "Aquiles Nazoa, poeta popular", *El Nacional*. Caracas, 27-4-1976. p. D-13.
- Subero, Efraín. *La obra poética de Nazoa*. Caracas, Separata del vol. 87 de la Colección Biblioteca popular venezolana editada por el Ministerio de Educación, 1962. 36 p.
- Tello, Jaime. "Mientras el palo va y viene" (R), *El Nacional*. Caracas, 6-5-1976. p. C-1.
- "Mientras el palo va y viene" (R), *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) N° 154 (1962). pp. 131-132.
- V. S. "Aquiles Nazoa", *Cántaro*. (Caracas) N° 11-12 (1976). p. 18.

## COMENTARIO METRICO-ESTILISTICO DEL SONETO A CORDOBA DE GONGORA

ANTONIO QUILIS

O. La métrica, como es sabido se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema. Ya en otra ocasión<sup>1</sup> considerábamos el poema como "un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que, en virtud de la intención del poeta, se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno", y este ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración).

La métrica, que ocupa una parte de los estudios literarios, suele quedar limitada en nuestra enseñanza, en la mayoría de los casos, a la enumeración aislada de una serie de fenómenos que nuestros alumnos repiten con un gran automatismo, sin ponerlos en relación con el fin último de la intencionalidad del poeta, que es la comunicación de un

contenido determinado a través de un marco de expresión adecuado. Con este fin abordamos el presente comentario.

El texto elegido es el conocido soneto *A Córdoba* de Luis de Góngora. Cuando se conoce la obra del autor de las *Soledades* extraña un tanto encontrarse con este poema de exaltación cordobesa y menosprecio granadino después de haber leído sus elogios a Granada plasmados en el romance

*Ilustre Ciudad famosa  
infiel un tiempo, madre  
de Zegries y Gomeles  
de Muzas y Reduanes...*

o el mismo soneto al Monte Santo de Granada.

La explicación quizá haya que buscarla en las palabras de Robert Jammes:<sup>2</sup> "Góngora s'était senti tellement chez lui à Grenade qu'il éprouvait, en retournant a Cordue, le sentiment d'avoir commis une sorte d'infidélité à l'égard de sa ville natale, et qu'il se sentit obligé de faire, en un sonnet célèbre, l'éloge de sa patrie".

1. El texto del poema es el siguiente:

*¡Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles, ya que no doradas!*

*¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuando por espadas!*

*¡Si entre aquellas ruinas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro baña  
tu memoria no fué alimento mío,  
nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres y tu río,  
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España!*

## 1.1 ANALISIS METRICO

1. Óh ex-cél-so-mú-ro↓/óh-tó-rres-co-ro-ná-das
2. de ho-nór-↓/-de-ma-ges-tád↓/-de-ga-llar-dí-a ↓//
3. Óh-gran-rí-o↓/grán-réy-de An-da-lu-cí-a↓/
4. de a-ré-nas-nó-bles↓/-yá-ke-nó-do-rá-das↓///
5. Óh-fér-til-llá-no↓/óh-sié-rras-le-van-tá-das↓/
6. que-pri-vi-lé-gia el-cié-lo↑/y-dó-ra el-dí-a↓//
7. Óh-siém-pre-glo-ri-ó-sa-pá-tria-mí-a↓/
8. tán-to-por-plú-mas↑/cuan-do-por-es-pá-das↓///
9. Si en-tre-a-qué-llas-ru-í-nas-y-des-pó-jos
10. que en-ri-qué-ce-Ge-níl↑/-y-Dáu-ro-bá-ña↑/
11. tu-me-mó-ria-nó-fué a-li-mén-to-mí-o↑///
12. nún-ca-me-réz-can-mis-au-sén-tes-ó-jos↑/
13. vér-tu-mú-ro↓/-tus-tó-rres↑/y-tu-rí-o↓/
14. tu-llá-no y-sié-rra↓/ óh-pá-tria↓/óh-flor-de Es-pá-ña . ↓///

## 1.2 COMENTARIO METRICO

### 1. El análisis silábico

Los versos 8, 12 y 13 poseen 11 sílabas fonológicas = 11 sílabas métricas.

Los versos 2, 3, 4, 5, 10, 11 tienen 12 sílabas fonológicas, pero al presentar cada uno de ellos una sinalefa, se quedan reducidas a 11 sílabas métricas.

Los versos 1 y 9, tienen 13 sílabas fonológicas, pero al haber en cada uno de ellos dos sinalefas, métricamente, son de 11 sílabas.

El verso 6 tiene 14 sílabas fonológicas, menos 3 sinalefas, resultan 11 sílabas métricas.

El verso 14 tiene 15 sílabas fonológicas; si le restamos las cuatro sinalefas, quedan también 11 sílabas métricas.

Todos los versos de este fragmento tienen 11 sílabas métricas; el texto es *isosilábico*, formado por versos endecasílabos.

Debemos señalar:

a) La presencia en los versos 7 y 9 de una diéresis en cada uno de ellos: *glo-ri-o-sa*, en lugar de *glo-rio-sa* y *ru-i-nas*, en lugar de *rui-nas*, respectivamente. El poeta prefiere, en el verso 9, utilizar esa diéresis y mantener las dos sinalefas iniciales.

b) La pausa interna no impide la sinalefa, es decir, pueden coexistir los dos fenómenos; tales son los casos de los versos 1 (-mu-ro oh-), 5 (-llano-no oh-), 6 (-cie-lo y), 14 (-sie-rra oh-; -pa-tria oh-).

### 2. El análisis acentual

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Versos	acentos sobre las sílabas métricas
1	1ª - 3ª - 5ª - 6ª - 7ª - 10ª
2	2ª - 6ª - 10ª
3	1ª - 2ª - 3ª - 5ª - 6ª - 10ª
4	2ª - 4ª - 6ª - 8ª - 10ª
5	1ª - 2ª - 4ª - 5ª - 6ª - 10ª
6	4ª - 6ª - 8ª - 10ª
7	1ª - 2ª - 6ª - 8ª - 10ª
8	1ª - 4ª - 10ª
9	3ª - 6ª - 10ª
10	3ª - 6ª - 8ª - 10ª
11	3ª - 5ª - 6ª - 8ª - 10ª
12	1ª - 4ª - 8 - 10ª
13	1ª - 3ª - 6ª - 10ª
14	2ª - 4ª - 5ª - 6ª - 7ª - 8ª - 10ª

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

✓ 1.	/	-	/	-	/	/	/	-	-	/	-
✓ 2.	-	/	-	-	-	/	-	-	-	/	-
✓ 3.	/	/	/	-	/	/	-	-	-	/	-
✓ 4.	-	/	-	/	-	/	-	/	-	/	-
✓ 5.	/	/	-	/	/	/	-	-	-	/	-
✓ 6.	-	-	-	/	-	/	-	/	-	/	-
✓ 7.	/	/	-	-	/	-	/	-	/	-	-
✓ 8.	/	-	-	/	-	-	-	-	-	/	-
✓ 9.	-	-	/	-	-	/	-	-	-	/	-
✓ 10.	-	-	/	-	-	/	-	/	-	/	-
✓ 11.	-	-	/	-	/	/	-	/	-	/	-
✓ 12.	/	-	-	/	-	-	-	/	-	/	-
✓ 13.	/	-	/	-	-	/	-	-	-	/	-
✓ 14.	-	/	-	/	/	/	/	/	/	-	-

Todos los endecasílabos presentan en común el acento en décima sílaba: son *paroxítonos*. Todos, con excepción de los versos 8 y 12 poseen acento en la sexta sílaba. Como todos los versos tienen el último acento sobre sílaba par, su ritmo es *yámbico*, y todos los acentos situados sobre las sílabas pares son *acentos rítmicos*. Los acentos que se encuentran sobre las sílabas impares son *acentos extrarrítmicos*. Los acentos sobre: la 5ª sílaba de los versos 1, 3, 5 y 14; sobre la 1ª sílaba de los versos 3, 5 y 7; sobre las sílabas 5ª y 7ª del verso 14 son *antirrítmicos*.

El juego acentual es muy variado. Si utilizamos la denominación clásica del endecasílabo, según los acentos fijos que posee, nos encontramos con: a) *endecasílabos enfáticos* (acentos obligatorios en 1ª y 6ª sílabas), en los versos 1, 3, 5, 7 y 13; b) *endecasílabos heroicos* (acentos obligatorios en 2ª y 6ª sílabas), en los versos 2 y 4; c) *endecasílabos melódicos* (acentos obligatorios en 3ª y 6ª sílabas), en los versos 9, 10 y 11; d) *endecasílabos sáficos* (acentos en la 4ª sílaba y en la 6ª u 8ª), en los versos 6 y 12.

Un endecasílabo pleno, con todas las sílabas pares acentuadas, aparece en el verso 4; por contraste, el verso 8 tiene un mínimo de

acentos. El verso 14 es un endecasílabo pleno con dos acentos extrarrítmicos, además, en las sílabas 5ª y 7ª.

### 3. EL ANALISIS DE LAS PAUSAS

Hay *pausa versal* al final de los versos 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12, 13. La *pausa estrófica* aparece después de los versos 4, 8 y 11. Esta pausa no es tan larga como las anteriores debido a la estructura sintáctica de los dos últimos tercetos. La *pausa final* aparece después del verso 14.

El verso 1 no tiene *pausa versal* porque existe un encabalgamiento sirremática abrupto. Hemos considerado la ausencia de pausa. Como recordamos, el efecto del encabalgamiento es el mismo, se mire por donde se mire; si no se realiza la pausa, se viola el principio de pausa del final de cada verso; si se realiza, se separan dos términos que sintagmáticamente siempre están unidos. Al final del verso 9, también se presenta un encabalgamiento suave oracional.

Casi todos los versos son pausados. Presentan *pausa interna* los 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 13 y 14. De ellos, son polipausados los 2, 13 y 14. El verso 7 es impausado a causa de su estructura sintagmática (adverbio + adjetivo + sustantivo + posesivo). El verso 9 podría presentar una pausa interna después de *ruínas*; lo mismo puede decirse del verso 11, después de *memoria*, pero dado el escaso número de sílabas que existen después de *ruínas* y antes de *no fue*, puede prescindirse de la pausa. En el verso 12, podría realizarse una pausa interna después de *merezcán*.

### 4. EL ANALISIS TONAL

Los comportamientos tonales del final de cada verso (movimiento de la frecuencia del fundamental) o juntas terminales, no presentan mucha variedad a causa de la estructura sintáctica del poema.

El verso 1, junta terminal descendente, /↓/, en el primer sintagma. Después de *coronadas*, en el caso supuesto de impausación, no aparece, como es lógico, ninguna junta terminal. Si hubiese habido pausa, la junta terminal hubiese sido, desde el punto de vista fonológico, /↑/, aunque sus realizaciones (alojunturas) pudiesen ser [↑] o [->].

Los versos 2, 3 y 5 presentan en todos los sintagmas junta descendente por tratarse de enumeraciones o de exclamaciones (más adelante volveremos sobre este punto).

Los versos 4, 6 y 8 presentan en su final juntura descendente, y en su interior juntas ascendente entre los dos miembros del enunciado. El verso 7 termina en juntura descendente.

En el primer terceto, hay acumulación de juntas ascendentes: si realizásemos pausa al final del verso 9, al ser un enunciado incompleto por esperar la complementación del verso 10, la juntura sería /↑/, con realizaciones {↑} o [->]. Lo mismo puede decirse de la inflexión existente entre los dos miembros de la coordinación y ante las *pausas versales* de los versos 10 y 11.

En el segundo terceto, tenemos: juntura ascendente al final del verso 12, esperando la completiva enumerativa final. La misma juntura aparece después de *torres* por la estructura de esa enumeración. Los demás miembros presentan juntura terminal descendente.

## 5. EL ANALISIS DEL TIMBRE

La reiteración del timbre se polariza en la rima.

Estas cuatro estrofas organizan su rima de la siguiente forma:

versos	rimas	esquema
1	-á-das	A
2	-í-a	B
3	-í-a	B
4	-á-das	A
5	-á-das	A
6	-í-a	B
7	-í-a	B
8	-á-das	A
9	-ó-jos	C
10	-á-ña	D
11	-í-o	E
12	-ó-jos	C
13	-í-o	E
14	-á-ña	D

Las rimas son *paroxítonas y totales* (reiteración de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada), *consonántica o perfecta*. Los dos cuartetos tienen *rima abrazada*. La rima de los tercetos, distinta de la de los cuartetos, tienen una disposición especial: los dos primeros versos de los tercetos tienen la misma rima, y los dos segundos, invertida. Este tipo de rima en los tercetos, no es muy frecuente en los sonetos gongorinos.

Predominan las rimas antigramaticales en el sentido de Jakobson (es decir, que no pertenece a la misma categoría gramatical);<sup>3</sup> sólo son gramaticales las de los versos 1, 4, 5 y 9, 12.

1.3. Resumiendo, podemos decir que esta composición es:

1. Un poema poliestrofico suelto compuesto por cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos: es un soneto.

2. Las estrofas son isométricas, formadas por versos endecasílabos cuyas rimas son totales.

3. Todos los versos poseen acento final sobre la décima sílaba; son, por lo tanto, de ritmo yámbico.

4. El axis rítmico es isopolar y está situado en la décima sílaba.

## 2. COMENTARIO ESTILÍSTICO

Pero el análisis métrico no es un fin en sí mismo, sino un componente más para poder penetrar en el conocimiento de la estructura del poema y en su significación.

Hay en el poema tres focos de atención que se pueden polarizar en las tres personas gramaticales: la primera, el emisor o el agente del proceso de la comunicación es el *ego*, sujeto amante, que por ausencia añora su ciudad amada: Córdoba; ésta es la segunda persona: el receptor. El poeta y Córdoba son los dos ejes del proceso de la enunciación; fuera de esta bipolaridad se sitúa la tercera persona, Granada, que el poeta opone a su lugar de nacimiento. La primera persona, generadora del enunciado que constituye este soneto, desarrolla una función expresiva o emotiva, que, centrada en ella, muestra su actitud sobre el objeto de la comunicación: de ahí la gran "frase" exclamativa que como unidad enunciativa refleja todo este poema.

Como hemos visto, métricamente, el poema tiene dos partes: una está compuesta por los dos cuartetos: dos unidades estróficas con el mismo esquema y tipo de rima (la designaremos, en números romanos,

como I); otra, por los dos tercetos, con esquema y tipo de rima distintos a los de los cuartetos, pero con repetición de timbre entre ellos (la designaremos como II). La construcción sintáctica no aparece en contradicción con la disposición estrófica: hay paralelismo entre sintaxis y versificación. En efecto, I refleja la función conativa de la segunda persona; toda esta parte va orientada hacia el receptor y encuentra su expresión gramatical en una serie de frases con relaciones sintácticas y simples, en las que se manifiesta un claro predominio de la yuxtaposición (con excepción de los versos 4, 6 y 8) y de la construcción nominal. Sus enunciados, a nuestro parecer, no son exclamativos, sino vocativos, ya que están desempeñando una función apelativa, corroborada por el empleo de *tú* frente a *yo* que aparece en II. Por contraposición, en II, donde aparece la función referencial de la tercera persona, las frases empleadas son declarativas; aquí las relaciones sintácticas son más complejas, presentando una notable inversión en el orden de los elementos, fenómenos que apenas aparece en I: *mis ausentes ojos nunca merezcan ver tu muro... si... tu memoria no fue alimento mío entre aquellas ruínas y despojos que... baña.*

En II, se establece una clara oposición entre los dos tercetos: en el segundo, se encuentra la oración principal, complementada oracionalmente, mientras que el primero se inicia con la subordinación condicional, con un circunstancial parentético que a su vez va adjetivado específicamente por medio de dos oraciones coordinadas.

En I, las divisiones sintácticas coinciden con las prosódicas (con excepción del encabalgamiento del verso 1); cada verso, además, tiene sentido finito y su patrón tonal termina con juntura descendente. En II, por el contrario, el encabalgamiento del verso 9, la serie de subordinadas hiperbatizadas (versos 9-11) y la principal complementada (verso 12) reflejan en cada verso un sentido no finito; de ahí la ausencia de juntura terminal en el verso 9, o la presencia de juntas ascendentes en los versos 10-12.

Como vemos, sintaxis y versificación marcan una oposición entre I y II: a la serie de enunciados de I, engarzados lógicamente, sin apenas inversiones en el orden de sus constituyentes y con un comportamiento tonal bastante uniforme se opone el II, con todas las peculiaridades sintácticas y prosódicas mencionadas anteriormente, radicalmente diferentes a las de I. Por otra parte, el verso 8, último de I, y el 9, primero de II sólo poseen tres sílabas acentuadas, cuya posición incluso, parece pertinente: el verso 8 acentúa la 1ª sílaba, mientras que en el 9 la primera es la 3ª, esquema que aparece aquí por primera vez y se repite en los dos versos siguientes. El contenido de ambas partes también es diferente: el claro significado de alabanza a Córdoba que subyace en I, se

opone en II, al menosprecio, casi despectivo, de Granada, ya anunciado, por otra parte en el verso 4.

La dicotomía de II en los dos tercetos, mencionada antes, concuerda también con la versificación y con los fenómenos prosódicos: el primer terceto presenta, repetimos, un patrón acentual cuya primera sílaba tónica es la tercera; ausencia de juntura terminal, o juntura terminal ascendente; primer verso con sólo tres acentos (v. 9), segundo verso con cuatro acentos (v. 10), tercer verso con cinco acentos (v. 11); todo ello, va marcando una tensión creciente, cuya cima de inflexión se sitúa en el primer verso del segundo terceto (v. 12) acentuado en 1ª sílaba, sobre un adverbio de negación, con hipébaton del predicado y con primera referencia directa al *ego*; aún este verso termina en juntura ascendente esperando la complementación de los versos 13 y 14, donde se produce la distensión.

El último verso (el más largo: quince sílabas fonológicas), que quintaesencia la alabanza iniciada en I, presenta, como cierre, un cúmulo de acentos, con distintas funciones: siete en once sílabas métricas.

El plano métrico (o plano de la expresión) y el del contenido corren también paralelos a lo largo del poema. Los versos 1 y 5, iniciales de los cuartetos, muestran una estructura paralela en cuanto al orden de sus constituyentes: sustantivo-adjetivo/adjetivo-sustantivo y singular/plural: *excelso muro/torres coronadas; fértil llano/sierras levantadas*. Los tres versos que caracterizan por medio de sinécdoques a Córdoba son los que más acentos presentan (dejando a un lado el v. 14): seis, sobre las once sílabas métricas; más del cincuenta por ciento. Por otra parte, hay un paralelismo metafórico y opositivo entre sus elementos: "verticalidad"/"horizontalidad": *muro, torres / río; llano / sierra*. Estos significados se ven corroborados por fenómenos fónicos en los versos siguientes: el v. 1 presenta un encabalgamiento abrupto; el verso 2 tiene tres pausas, sólo tres sílabas acentuadas y de ellas, dos sobre palabras oxítonas; los rasgos acústicos de las vocales tónica se desplazan desde el grave -/ó/ de *honor* - al no-grave -/à/ de *magestad* - hasta el agudo -/í/ de *gallardía*. Nótese que el mismo *excelso* que adjetiva a *muro*, como latinismo, significa "elevado", "alto", "encumbrado". El verso 3 presenta como núcleo *río*, como aposición *gran rey...*, y como determinación el verso 4. En *gran río*, *gran rey* se produce: reiteración del adjetivo; contigüidad acentual en las sílabas 2, 3 y 5, 6, con la peculiaridad de que los acentos rítmicos recaen en el primer *gran* y en *rey* y los extrarítmicos, y a la vez antirrítmicos, sobre *río* y el segundo *gran*; al mismo tiempo que este juego acentual cruzado se observa una reiteración también alternada en los fonemas de los dos sustantivos: /r/, /i/, y así mismo en /e/, /o/ que, aunque opuestas como vocal grave/vocal

aguda, ambas poseen en común los rasgos no-difuso y no-denso. El ritmo acentual a partir de *rey* (6ª sílaba) es el siguiente: ausencia de acentuación hasta la 10ª sílaba del mismo verso, y un verso pleno (el 4), con todos los acentos rítmicos, cierran la caracterización de *río*; esta configuración acentual produce un ritmo acompasado y melodioso, que contrasta con el del verso 2. Al mismo tiempo, y tomando como pie la determinación de *río* se proyecta en este verso cuarto el inicio de la oposición "Córdoba"/"Granada" significado último de todo el poema: "el Guadalquivir no tiene oro como el Genil, pero es noble". El significado "río" desempeña en esta composición un importante papel como caracterizador de las dos unidades contrapuestas.

Además, hay que señalar la presencia del sema "nobleza" en todo este primer cuarteto: *excelso, coronadas, honor, magestad, gallardía, rey, nobles*; y, como incidiendo en la oposición señalada más arriba, a las *arenas nobles* del Guadalquivir no se oponen las \**arenas áureas* del Genil, sino las *doradas*.

La oposición "horizontalidad"/"verticalidad" mencionada más arriba se refuerza en el verso 5 por el inciso de *ob sierras levantadas* entre *fértil llano* y el verso 6. Los versos 7 y 8 son como un compendio de todas las virtudes de la ciudad califal.

Hay que señalar también la oposición que se establece entre los versos 4 y 8, finales de los dos cuartetos: si en el 4 hay referencia a cualidades materiales, en el 8, a través de las metonimias existentes en *plumas* y *espadas* se pone de relieve la presencia intelectual de los escritores y el valor de los guerreros, nacidos en Córdoba.

Los elementos nominales presentes en I configuran también de forma distinta los dos cuartetos: mientras que en el primero, el *muro*, las *torres* y el *río constituyen* el paisaje urbano de Córdoba, en el segundo, el *llano* y las *sierras* perfilan su paisaje rural. Y de nuevo el verso 7 como conjunción de todo ello.<sup>4</sup>

En II se conjuntan las tres personas más arriba mencionadas: La referencia a la tercera, Granada, se efectúa por medio de dos metonimias adjetivizadas por el verso 10. En él podría encontrarse aún un mayor trasfondo despectivo si a *enriquece* le oponemos *baña* con el significado de "lavar", que registra el Diccionario de Autoridades.

Y por último, los versos 13 y 14 toman nuevamente, en un compendio reiterativo, los elementos de I, en el mismo orden,<sup>5</sup> gradual de amplitud —ciudad, campo, mi patria— para finalizar con *¡oh flor de España!* que quintaesencia todas las virtudes y cualidades cordobesas.

## NOTAS

1. A. QUILIS, *Métrica española*. Madrid, 1973, pág. 3.
2. *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux, 1967, págs. 120-121.
3. R. JAKOBSON, *Essais de Linguistique générale*, cap. XI, "Poétique", págs. 209-248.
4. Las dos diéresis de la composición se sitúan sobre dos palabras claves en la oposición del contenido del poema: *gloriosa*, refiriéndose a Córdoba y *Ruinas*, a Granada.
5. *Sierra* aparece en el verso 14 en singular, para facilitar la sinalefa.

## COLABORADORES

JORGE NELSON ROJAS. Nacido en Chile, reside en la actualidad en los Estados Unidos. Cursó estudios universitarios en Valparaíso y asistió posteriormente a cursos de Lingüística en las Universidades de Montevideo y de Illinois (U.S.A.). Obtuvo los títulos de Magister y de Doctor en Lingüística Románica en la Universidad de Washington.

Ha sido catedrático de su especialidad en diversos centros de estudios universitarios: Valparaíso, Santiago, Concepción, Washington y en el presente trabaja como miembro del Personal Docente del Departamento de Lengua en la Universidad de Nevada, Reno, (U.S.A.).

En los cursos de Postgrado que se dictan en el I.U.P.C. tuvo a su cargo, durante un semestre, la cátedra de Lingüística Generativa y Transformacional.

Miembro de diversas Asociaciones Lingüísticas y colaborador de diferentes publicaciones de Estados Unidos y Latinoamérica, JORGE NELSON ROJAS escribe para nuestra revista "Letras", un interesante trabajo sobre las características fonéticas del español de Caracas y del español estándar.

LUIS BARRERA LINARES. Venezolano, egresado del I.U.P.C. (1975). Ha realizado cursos de investigación lingüística y de lengua y literatura españolas en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Actualmente cursa la Maestría en Lingüística y se desempeña como profesor del Departamento de Castellano e investigador del C.I.L.L.A.B. Colaborador de la revista LETRAS.

EDITO J. CAMPOS: Profesor egresado del Instituto Universitario Pedagógico Experimental de Barquisimeto. Cursó estudios de Postgrado (Maestría en Lingüística) en el I.U.P.C. Actualmente se desempeña como Jefe del Área Castellano del Dpto. de Castellano y Literatura del Instituto Universitario Pedagógico de Maracay.

RODOLFO OROZ. Eminente educador e investigador chileno, autor de numerosos estudios dedicados a la filosofía, la lingüística y la literatura. Ha sido profesor de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, en la que tuvo a su cargo, antes de su jubilación en 1954, las cátedras de Latín, Lingüística General, Lingüística Romance y Gramática Histórica Española. En 1922 obtuvo su grado de Doctor en Filosofía en la Universidad de Leipzig, en la que cursó estudios de literatura y lenguas clásicas y modernas y en donde fue discípulo de los prestigiosos maestros Sievers, Spranger, Wundt, Weigand y Forster. Ha sido también, en su país natal, digno continuador de la obra lingüística y filológica de Andrés Bello, Federico Hansen y Rodolfo Lenz, maestro, éste último, a quien sucedió en su cátedra de Gramática Histórica Española. Se desempeñó, durante once años, como Director del Instituto Pedagógico de Chile. En 1944 funda y dirige el Instituto de Filología de la Universidad de Chile, y, posteriormente, el Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Facultad de Filosofía y Educación de esa misma Universidad. Es autor de valiosas obras de carácter científico y didáctico, entre las que sobresalen las dedicadas a la investigación del habla chilena.

CRUZ RODRIGUEZ DE CONTRERAS. Egresada del Instituto Pedagógico de Caracas en la especialidad de Castellano, Literatura y Latín en 1962. Ha realizado diversos cursos de Postgrado en la Universidad Central y en el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.

En colaboración con otras profesoras ha escrito libros de texto para la enseñanza de la Lengua y la Literatura en la Educación Secundaria e igualmente algunos estudios críticos, entre ellos: *Intento de Análisis Crítico sobre "Piedra de Mar"* obra del escritor Francisco Massiani; aparte de otros trabajos que ha concluido y están para su publicación.

Actualmente desempeña la cátedra de Didáctica del Castellano y es Profesora Guía de Prácticas Docentes del I.U.P.C.

ANTONIO QUILIS. Natural de Larache (Marruecos español), es uno de los jóvenes lingüistas más prestigiosos de la España actual. Doctor en Filología Románica, ha publicado, entre otras, las siguientes obras: *El encabalgamiento en la métrica española* (tesis doctoral); *Curso de Fonética y Fonología españolas* (en colaboración con Joseph A. Fernández); *Lengua Española*; *Hispanismos en Cebuano*. Contribución al estudio de la lengua española en Filipinas; *Métrica española. Edición a la Ortografía de Nebrija y Cuervo. Unidades didácticas de Historia del Español y Lengua Española para la UNED*.

Quilis ha desempeñado, entre otros cargos, los siguientes: Agregado de Lengua Española en la Universidad Complutense de Madrid; Catedrático de Historia de la Lengua en Sevilla y Valladolid; Secretario de los Cursos de Filología de Málaga. En la actualidad: Director del Dpto. de Fonética del C.S.I.C., en Técnica Experimental y Acústica; Jefe del Dpto. de Lengua Española y Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED), con sede en Madrid; Presidente de la Asociación Española de Lingüística.

RAFAEL ANGEL RIVAS D. Licenciado en Letras (Universidad de Los Andes 1968). Maestría en Literaturas Hispánicas (Universidad de Texas en Austin, 1972) Desde 1973, profesor del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas en las cátedras de Técnicas de Investigación y Seminario de Tesis en los cursos de Post-Grado de los Departamentos de Castellano y de Pedagogía. Actualmente tiene en prensa un libro sobre fuentes documentales para el estudio de Rufino Blanco Fombona.

NOTA.— Las referencias a los colaboradores Argenis Pérez, Aura de Tovar, Buenaventura Piñero y Pedro Díaz Seijas, aparecieron en el No. 32-33 de esta revista, correspondiente a Julio—Agosto—Septiembre de 1976.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Miró Quesada, Francisco y Ernesto Zierer, *Siete Temas de Lingüística Teórica y Aplicada*, Universidad Nacional de Trujillo, Departamento de Idiomas y Lingüística, Trujillo, Perú, 1976.

Dentro de la labor de investigación y divulgación lingüística que desde hace ya largos años viene cumpliendo el Departamento de Idiomas y Lingüística de la Universidad Nacional de Trujillo (Perú), se ha dado a la publicación recientemente el libro *Siete Temas de Lingüística Teórica y Aplicada*, que reúne un conjunto de ensayos, vinculados muy particularmente, de una parte, con la contribución que la lingüística no ha dejado de recibir de la filosofía del lenguaje; y de otra, con las nuevas perspectivas que aquella ciencia ha venido abriéndose dentro del moderno desarrollo de otros campos de estudio, como son el de la lingüística del habla y la lingüística aplicada. Los autores son los eminentes profesores peruanos: Francisco Miró Quesada y Ernesto Zierer. Los siete temas a que alude el título de la obra son los siguientes: "Lenguaje, razón y teoría explicativa", "El lenguaje, la ciencia y la política", "Por qué los lenguajes son como son", "La lingüística del texto: teoría y aplicación", "Sobre el concepto de valencia en los adjetivos", "La polisemia ideológica" y "El aporte de Ludwig Klages a la comprensión del proceso de adquirir una segunda lengua".

Por razones de espacio, desglosaremos sólo el contenido de algunos de los mencionados ensayos.

Entre los trabajos del profesor Miró Quesada destacamos: "Lenguaje, razón y teoría explicativa" y "El lenguaje, la ciencia y la política". Con el primero, delinea el autor con precisión las razones en que se sustenta hoy el hecho de que "las teorías lingüísticas son *teorías empíricas de carácter explicativo* comparables, desde el punto de vista epistemológico, a las teorías físicas". No puede ser de otro modo —expresa— puesto que "la finalidad de la teoría es *explicar*, es decir, *comprender*, la manera como se presentan los fenómenos lingüísticos". De esta finalidad, señala el autor, se deriva el éxito de la teoría según la cantidad y complejidad de los fenómenos que ésta permita explicar. Es lo que también ha ocurrido con la teoría física, que trata de explicar la realidad, no revelarla, aproximándose cada vez más a ella. Este punto de vista lleva al ensayista a destacar el valor que ha adquirido este concepto de la teoría empírica y explicativa en la consideración unitaria de todas las ciencias empíricas, y aun de la lógica moderna, si se tiende a utilizar ésta para describir, explicar y predecir ciertas relaciones en que se utiliza el lenguaje común.

En su segundo ensayo, "El lenguaje, la ciencia y la política", Miró Quesada se propone establecer las diferencias entre el carácter suasorio común a dos tipos de lenguaje: el científico y el político. En esta común función el autor señala para cada tipo de estos lenguajes las siguientes condiciones: *para el lenguaje científico*: ha de ser desubjetivizado, formalizado (en lo posible), y debe permitir convencer a los demás por medios objetivos. *Para el lenguaje político*: debe permitir expresar con facilidad e intensidad las emociones humanas, ha de ser subjetivizado, debe expresar el mayor número posible de medios suasorios (se rechaza en este caso, claro está, todo lo que implique cumplir estas condiciones mediante algún lenguaje formalizado).

Del profesor Zierer sintetizamos el contenido de los siguientes artículos: "La lingüística del texto: teoría y aplicación" y "La polisemia ideológica".

Con el primero, el autor destaca las características y bases generales de lo que se ha llamado *la teoría del texto*, uno de los sectores de la lingüística del habla que más sistemáticamente se ha estudiado en el momento actual. Siguiendo el criterio de Austin, Searle, Isenberg, Halliday, etc., el ensayista delimita las particularidades con que se manifiesta el acto comunicativo (acto locutivo, acto ilocutivo y acto perlocutivo), y los diferentes factores pragmáticos que influyen en la formalización del texto. De otra parte, dedica un capítulo a los diferentes

campos de aplicación de esta teoría, particularmente en el desarrollo de la lingüística transaccional (a lo que se ha llamado también *análisis del discurso*), y en la orientación didáctica del aprendizaje de un segundo idioma.

En "La polisemia ideológica" precisa Zierer cómo refleja la sociedad su evolución socioeconómica en el lenguaje ideológico, y el problema que éste presenta en uno de sus aspectos básicos: el de la polisemia. Contra el análisis particularmente en el estudio del léxico político y sus diferentes derivaciones polisémicas, a partir de ciertas características que presenta el lenguaje ideológico en el uso de sus términos, y que pueden sintetizarse en la *valorización* y *desvalorización* a que esos términos inducen para que algo se logre o no llegue a realizarse, según la intención que prive en una determinada situación o circunstancia.

L.Q.T.

PIÑERO, BUENAVENTURA. "Devenir Social de Sancho Panza". Caracas. Cuaderno del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" del I.U.P.C. Nº 1. 1976.

El Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" del Departamento de Castellano, Literatura y Latín de nuestro Instituto, ha iniciado sus publicaciones periódicas con un cuaderno, cuyo autor es el joven catedrático y crítico Buenaventura Piñero Díaz. Lleva un sugestivo título: "Devenir social de Sancho Panza". Por el tema se observa que Piñero adviene a las lides literarias venezolanas, utilizando la ruta de los clásicos. Nos parece un buen comienzo. A diferencia de quienes en forma autosuficiente, optan por expresar su rebeldía sobre el despojo de la gloria de la literatura universal, el joven catedrático Piñero Díaz construye sobre el valioso legado del pretérito, las bases de su obra primigenia. ¡Claro que se requiere estudios para eso! No se improvisa una estimativa crítica de tal categoría. El pequeño volumen de Piñero contiene varios capítulos: Abolengo histórico crítico, apuntes de urgencia, sobre la referencia, la maleta de Cardenio, el sí y el no, el devenir dialéctico, el gobernador Sancho Panza y concluye con un poema anti-épico de León Felipe.

Realmente el joven crítico nos ofrece en este cuaderno, algunas reflexiones de lector avezado. La lectura de la obra fundamental de Cervantes, se convierte para un lector culto, en una cantera de suge-

rencias. Piñero parece indicarnos esta realidad, cuando en ágil prosa y penetrante indagación crítica, selecciona aspectos trajinados por la crítica tradicional, que para él tienen una significación, acorde con una moderna perspectiva desde el punto de vista social. En este sentido el propio Piñero ha observado en las palabras iniciales de su trabajo, que su crítica aspira a insertarse entre una vanguardia artística y una vanguardia ideológica, en las que jugará papel muy importante la doble valencia del signo-texto.

En el primer capítulo de su trabajo Piñero anota que la riqueza indicial en la obra de Cervantes, reclama un trabajo crítico serio, no realizado hasta ahora. La afirmación puede resultar alarmante y hasta pedante para muchos, pero encierra una gran verdad. El Quijote tiene que ser examinado a la luz de una crítica aunque parezca paradójico, menos creadora, menos fantaseosa, menos ditirámica, que la que hasta ahora lo ha convertido en un libro mito.

En el segundo capítulo Piñero anota que "Miguel de Cervantes quiso que su obra tuviera dos sistemas de significación: a) onomasiológico o parodia de los libros de caballería y b) semasiológico o crítica de los diferentes estratos de su sociedad con una perspectiva humanista". La sistematización interpretativa de esta manera, resulta de novísima factura. Los dos sistemas de significación, señalados por Piñero, ofrecen para el análisis de la obra un sugestivo universo, poblado de indicios que confluyen hacia núcleos fundamentales en la estructura semántica de la narración cervantina.

El tercer capítulo de su libro lo intitula Piñero "Sobre la referencia". El rápido análisis que nos presenta sobre este asunto, deja en claro que el comportamiento, especialmente de Sancho, es producto del reflejo del contexto histórico de su tiempo, recogido por Cervantes en El Quijote. En el cuarto capítulo, "La Maleta de Cardenio", Piñero se refiere al sentido práctico del escudero de Don Quijote.

En el quinto capítulo, "Sí y No", Piñero aclara su interpretación crítica de Sancho. Hay para él un Sancho práctico, acorde con los requerimientos de la sociedad de su tiempo y un Sancho literario, que aparece en el nivel de la historia del discurso narrativo.

En la sexta parte de su trabajo el autor habla del "Devenir dialéctico" del Quijote y afirma: "Nada hay tan claro en la novela de Cervantes como la perspectiva dialéctica. Es una continua evolución de Don Quijote y Sancho, sin que ya se puedan seguir concibiendo como personajes estáticos".

El tema apuntado por Piñero es sumamente interesante. Requeriría un desarrollo lo suficientemente amplio y filosóficamente preciso, para echar por tierra la tradicional y empírica interpretación del Quijote idealista y el Sancho materialista, como formas pasivas del reflejo social.

El último capítulo de su trabajo, lo dedica Piñero a Sancho Panza en su condición de Gobernador. El joven crítico pareciera resumir la intención fundamental de su análisis sobre el escudero, en estos términos: "Pensamos pues, que lo importante en este caso es el detectar el espíritu eticista y la intención democrática y popular en el gobierno de Sancho, al igual que la reacción sorpresiva de los gobernados, gente fullera y de mala fe, quienes quedan con los palos de la historia en la cabeza".

Hemos efectuado un recorrido, si se quiere apresurado por las páginas del trabajo de Piñero sobre el "Devenir Sorial de Sancho Panza". Son impresiones de una lectura, que tal vez no podríamos calificar de crítica. Pero sí son reflexiones al margen de un esfuerzo importante, realizado por un joven catedrático, poseedor de una cultura considerable y provisto de un aparato crítico válido y trascendente. Esperamos que esta obra, sea el comienzo definitivo de una labor de investigación y de crítica, permanente y sistemática, para la cual Piñero está altamente dotado. Estamos seguros que el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", seguirá estimulando con satisfacción, producciones como la que hoy saludamos con verdadera simpatía.

P.D.S.

DIAZ SEIJAS, Pedro. CECILIO ACOSTA. EL APOSTOL Y EL PENSADOR. Los Teques. Biblioteca Popular Mirandina. Gobernación del Estado Miranda. 1977. pp. 115.

El Profesor Pedro Díaz Seijas, investigador por más de treinta años de la literatura venezolana, agrega a su extensa bibliografía un trabajo más de investigación seria, de amor y pasión por lo que Venezuela ha producido en el campo de las letras: "Cecilio Acosta. El apóstol y el Pensador", obra publicada por la Biblioteca Popular Mirandina, 1977. Con este trabajo ganó Díaz Seijas el Concurso de Biografías de Don Cecilio Acosta, promovido por la Gobernación del Estado Miranda.

El libro se halla estructurado formalmente en once capítulos: "El hombre y el paisaje"; "La época"; "Al encuentro de la Ciudad"; "Los

estudios universitarios"; "El vendabal de la política"; "La hora de la apo-teosis"; "El despotismo ilustrado"; "La inútil rebelión"; "El Cementerio de los vivos"; "La exaltación de la grandeza" y "La lección permanente". Virtud de esta biografía es la forma didáctica como está escrita, tomando en cuenta, muy especialmente, al lector hacia el cual va dirigida: alumnos de 6º grado de Primaria y de primeros años de Educación Media, pero, al mismo tiempo, sin desatender el lenguaje y la necesaria densidad del discurso. Después de los datos obligatorios de toda biografía: ubicación local y formación inicial del personaje, el autor nos va introduciendo a manera de buena narración y de agradable, pero al mismo tiempo de auténtica historia, en el mundo ideológico de Cecilio Acosta, resultante de profundos estudios, de su actitud principista frente al acontecer del país y de su pasión incommoviblemente patriótica. Los capítulos bien eslabonados y la prosa amena obligan a leer con afán el libro, que deja al final la sensación de habernos deparado un paseo por un bosque que conocíamos, pero sin detenernos en sus parajes. Cada capítulo está nucleado por una o varias ideas fundamentales: el encuentro de Acosta con Caracas en el umbral de la adolescencia; la Venezuela de 1818 que no había definido políticamente su situación de una patria libre; el cambio de rumbo del virtuoso y aventajado seminarista; su recia personalidad: "En medio de su timidez, es firme, inflexible cuando considera que le asisten la verdad y la justicia", la aparición de Cecilio Acosta en la palestra periodística venezolana de su época como la de un árbitro, después de haber permanecido por lo menos tres lustros, entregado al estudio y a la reflexión; el elogio a las bellas letras hecho en el discurso de incorporación a la Real Academia Española de la Lengua en Venezuela: "Las bellas letras son en el pueblo que las cultiva el cultivo del espíritu"; el enfrentamiento de dos actitudes: "El carácter y la arrogancia de Guzmán, estaban muy lejos de la tolerancia de aquel hombre, todo modestia, todo humildad, todo sabiduría, fuertemente escudado en el valor de la verdad y en la para él inalienable dignidad humana, cuya integridad constituyó el más abnegado desvelo de su vida". Las discrepancias entre él y Guzmán: dos cuestiones establecían las diferencias entre Cecilio Acosta y Guzmán, la defensa del orden institucional y la actitud humana frente a la sociedad: "Para él lo que importaba era el respeto al orden institucional. Sus diferencias con el autócrata, radicaban precisamente en la ruptura, en la alteración de ese orden. Y en el concepto humano, la diferencia de estilos, de comportamiento frente a la sociedad. Guzmán era soberbio, autoritario, autosuficiente; Acosta humilde, reflexivo, prudente". Frente a la injuria don Cecilio Acosta se crece y escoge la verdad que más profundamente hiera a su adversario, refiriéndose a Antonio Leocadio Guzmán: "Tú no has sido el fundador del partido liberal, porque no lo fuiste en verdad, y porque al fin lo traicionaste". El Capítulo titulado "El cemente-

rio de los vivos" es breve y uno de los más enjundiosos: "Para hombres como Acosta, ajenos a la lisonja, a la adulación palaciega, a la exaltación del personalismo, se abría con el regreso de Guzmán, el abismo del olvido". "El dictador prefería a lo que el propio Acosta llamó "linaje de moscones que zumban porque medran y que se apegan a los gobiernos porque chupan". Díaz Seijas de vez en cuando apoya sus aseveraciones en escritores que han incursionado por la obra ceciliana: Oscar Sambrano Urdaneta, Ramón Díaz Sánchez y Arturo Uslar Pietri, de este último toma su juicio sobre Cecilio Acosta como paradigma de la honestidad: "El representaba un país en paz, de orden, de progreso, de tradición civilizada, cuya dimensión real nadie conocía, frente al millón de kilómetros cuadrados y de los dos millones de habitantes de la Venezuela de Guzmán. Pero lo hacía con la dignidad serena del representante de una gran potencia". De gran significación es para el biógrafo el encuentro de José Martí y de Cecilio Acosta: "Martí se acerca al maestro con devoción y encuentra en su palabra la grandeza que le negaban sus enemigos. Al primer encuentro el apóstol cubano se da cuenta de que en Acosta está representada la más alta expresión de nuestra cultura". Hábilmente aprovecha Díaz Seijas, apoyándose en Darío, para darle a José Martí el puesto que le corresponde como iniciador del modernismo: "No sólo demostraba Martí la necesidad de la solidaridad humana en su elogio a Acosta, sino que en el estilo de su discurso literario, nacía, como lo reconoció años después Darío, la orientación inicial del modernismo". La universalidad de Cecilio Acosta está expresada en propiedad de sintaxis, hondura de contenido y dominio de síntesis: "Fuera de Venezuela, el recado de Acosta, su ejemplo, habían mostrado a los pueblos hermanos y a la madre patria, que la dignidad y la inteligencia, bien podían florecer en la prodigiosa creación del injerto". El último capítulo, posiblemente sin proponérselo el autor, es una sinopsis, bien lograda, de los distintos aspectos trabajados en este libro, que apunta más allá de la simple biografía para escolares: "La obra de Acosta, toda es una permanente lección de venezolanidad"; "En el campo de la poesía, su espíritu se solaza en el paisaje nativo". "En su visión de apóstol de un nacionalismo arraigado en los más sanos principios del bien colectivo, Acosta se muestra optimista". "A su pensamiento y a su ejemplo, Acosta los hace depender de algo que para él lo era todo: las letras". "Acosta entendía la lengua, como un instrumento de comunicación, en el que la belleza de la expresión era a la vez producto de la potencia creadora de lo colectivo". Cierra el trabajo con un juicio sustantivo que paradójicamente es apertura para motivar en los lectores, principalmente en los escolares, el estudio a fondo de la obra ceciliana".

"La lección de Acosta fue vasta y permanente. Su privilegiada inteligencia, pudo ofrecernos, como en un policromo retablo, la más variada orientación en casi todos los campos del saber humano de su tiempo".

Tenreiro, Salvador.

L. V. H.

Salvador Tenreiro. LOS SUEÑOS FERTILES (Poesía). Imprenta de la Universidad Central de Venezuela, diciembre de 1976. 58 pp.

En momentos en que gran parte de la creación y la crítica literaria venezolanas (amén de otros terrenos que no es propicio tocar ahora) se regocijan sobre fantasmas del pasado o sobre "figurones" del presente —no por figurones menos fantasmas que aquéllos—, hace falta que otras voces se levanten; que palabras nuevas, jóvenes, corran el telón.

Para nadie es un secreto que la nuestra es una época de transición. Felices las generaciones de transición. Felices nosotros, entonces, que tenemos oportunidad de hacer LOS SUEÑOS FERTILES. Con este sugestivo título —LOS SUEÑOS FERTILES— aparece un libro de poemas de Salvador Tenreiro, venezolano, estudiante del último semestre de literatura del I.U.P.C. Son 26 poemas que palabra tras palabra dejan sentir una necesidad de comunicación incesante, incesante porque con extraordinaria habilidad verbal se percibe, se palpa sin descanso, el golpe suave y al mismo tiempo estridente del poema para ser leído con complicidad, con participación ineludible del lector.

Nos reconforta recordar que muchos de esos poemas (o por lo menos sus atisbos) nacieron durante nuestros primeros tiempos en el Pedagógico; por allá por el año 1971 cuando un grupo de jóvenes llegados de diversos liceos de Caracas confluyeron en el Departamento de Castellano de esta institución y unidos por necesidades comunes —entre ellas la necesidad de comunicación— se identificaron bajo el nombre de "PISO 3" y se dedicaron a buscar la forma de hacer una literatura más humana, más real, menos académica. Por diversas razones, un día hubo de acabarse "PISO 3" (alguna vez tendremos que escribir su historia), pero se acabó como grupo; quedó en el ambiente, y en nosotros, como insignia de búsqueda, de ruptura con lo que ya no satisface y nos enseñó que todo tiene su época y que la historia, y mucho más la historia de la literatura, debe alimentarse con hechos nuevos. La tradición es innegable pero duerme temprano. "El tiempo

es irremisible". Y hoy, con satisfacción, comienzan a desprenderse las telarañas de los rincones. Comienzan a hacerse *los sueños fértiles*.

Y si mencionamos todo esto es sencillamente porque creemos en la literatura como acontecer del hombre, en el hombre, por el hombre. Hacer literatura es buscar la posición del hombre en el tiempo: es perseguir, explicar, acuchillar al tiempo. Eso, creemos, está en el poemario que ahora comentamos. El tiempo como acontecer, como cambio, como lucha incesante y como búsqueda; tal como lo apuntó alguna vez un hombre sin cuya participación hubiese sido más difícil la aparición de ese libro: José Vicente Abreu.

El libro en su conjunto es un asalto a la palabra, un inmenso recital al erotismo, una salvaje corriente verbal de principio a fin. Basten cuatro versos para ver la fusión, constante en el autor, de tiempo y eros: Tu corazón dando gritos como una campana en la lluvia / El viento haciendo harapos la sombra de los árboles / Tu boca con tic tac de barco herido de naufragio / Los árboles derritiendo en tus ojos ebrios fantasmas de oro. (METAMORFOSIS, p. 15) y después, con la sencillez de un lenguaje vivo, sin expresiones altisonantes, un verso digno de la amante más bella del universo: Cuando vengas trae tan sólo tu desnudez. (INELUDIBLE AZAR, p. 38).

L.B.L.

Galmiche Michel, *Sémantique Générative*, Librairie LA-ROUSSE, París 1975.

Suena a contrasentido hablar de una semántica "generativa", por cuanto los pasos iniciales de esta revolucionaria escuela "gramática generativa" se caracterizaron por un rechazo sistemático a todo lo referente al significado. Sin embargo, el término (y las discusiones y primeros trabajos) se comienza a generalizar a partir de 1965, con buena difusión en los años 67 y 68 y asentamiento definitivo en 1970.

Dos cuestiones preliminares se plantea Galmiche:

- 1) ¿Es la semántica generativa una teoría semántica, es decir, una teoría sobre el significado?
- 2) ¿Qué relaciones hay entre la semántica generativa y la (s) gramática (s) generativa (s) y transformacional (es)?

Y efectúa —para responderse— un recorrido histórico por las diversas ideas que pueden enmarcarse en lo que se ha dado en llamar

*semántica generativa*: Lakoff, Katz, Fodor, Postal, Mc Cawley, Fillmore y constantes referencias a Chomsky, por supuesto.

El elemento central en estos trabajos es la controversia (signo, por otra parte, de la Gramática Generativa):

Ataques contra la noción de estructura profunda (Lakoff). Necesidad de una justificación independiente del componente semántico (Katz). Problemas de la inserción del léxico (Mc Cawley y Postal). Problemas de las relaciones entre sonido y sentido. Relaciones con la Lógica Simbólica... Todo con abundantes formalizaciones y documentación.

Por otra parte, habría que señalar que en este muy interesante manual de Semántica Generativa, Galmiche cree haber demostrado que esta disciplina no es una nueva teoría lingüística. La Semántica Generativa lo que ha hecho —en esencia— es retomar los grandes objetivos y métodos de la Gramática Generativa y Transformacional para mejorarlos y renovarlos, radicalizándolos, con la consecuencia —entre otras cosas— de "borrar" la frontera tradicional entre sintaxis y semántica. Esto constituye la respuesta de Galmiche a su pregunta 2.

No se observa a lo largo de este texto de 191 páginas respuestas al planteamiento No. 1, al menos explícitamente.

J. A.

Adames, José Préstame tu máquina. Narraciones.  
Caracas: Ediciones Ojo de Cuero, 1977, 61 pp.

José Adames, hombre de semantemas, padre de familia y buen amigo, acaba de publicar un libro tecleado en la máquina de un colega.

Adames nació a orillas del Orinoco y en sus narraciones hay algo de ello —como también lo hay de París, donde vivió tres años—. Sin embargo, el libro esá muy lejos de ser un simple anecdoario o un recetario de historias para folcloristas.

Se trata de un conjunto de narraciones con una cierta unidad temática y unos personajes que con obsesión saltan de una página a otra para incorporarse al cuento siguiente (Pero no son los polvorientos relatos ganadores de concursos y tapahuecos de antologías). "Préstame tu máquina" es un libro escrito con una enorme conciencia creativa y con propósitos muy alejados de la egoísta idea de "figurar". Se percibe en este libro, incluso, una cierta actitud hacia la poética del

relato: historias que se burlan del narrador y a veces se le escapan, personajes obsesivos e inquietos ante un relato inconcluso y a veces inexplicable, interpolación de matices temáticos constantes que configuran una atmósfera narrativa muy peculiar. Es decir, un mundo narrativo donde el enfrentamiento entre los personajes, el narrador y el lector es el punto de partida y también el de llegada: un clima de inseguridad que no permite al lector meterse en ninguno de los cuentos, pero tampoco salirse de ellos y en el que los personajes se confunden con el lector y la historia se va haciendo historia del lector hasta que desencadena en una historia de nadie (¿o de todos?).

Las narraciones vienen a ser, entonces, independientes y encadenadas al mismo tiempo. Los personajes se interrelacionan entre los diferentes cuentos de tal manera que al final resulta un tanto sorprendente ubicarlos, localizarlos en tal o cual historia de las que se narran en el libro. Mac Iver, María de los Angeles y el Periodista constituyen una especie de eje referencial alrededor del cual la narración se vuelve historia común pero de cada uno al mismo tiempo. Por ello, no debe resultar extraño, para el lector, que en un momento determinado los tres personajes —además del narrador, casi siempre testigo— se corresponsabilicen de una acción determinada (eso sucede, por ejemplo, en la narración titulada "Delirium Tremens", para mencionar sólo un caso).

Se podría decir también que, en ciertas oportunidades, Mac Iver y el Periodista se confunden con las dos facetas de un personaje único (¿El periodista Mac Iver?) y que el narrador se empeña en despistarnos constantemente como para hacernos divagar sobre la verdad de uno u otro personaje.

María de los Angeles es el personaje más recurrente de todas las narraciones; es la obsesión eje del discurso narrativo general. Más aún, es el personaje cuya configuración se constituye a cabalidad no en cada una de las narraciones independientes sino en el conjunto de ellas.

"Se inicia, pero se nos antoja viejo en el arte de contar", dice José Vicente Abreu en la presentación del libro. Nosotros creemos que es más todavía: se trata de un narrador "de nacimiento" que decidió llevar al papel lo que es su mundo creativo cotidiano (Y a veces los amigos cuentan mucho en estas cosas).

Desde ya, los que hemos leído este libro, estamos de acuerdo en algo: le vamos a regalar una máquina a su autor para que siga escribiendo líneas como las que transcribimos a continuación:

"Entonces fue cuando se apareció el tipo de barba, descalzo, las botas amarradas a su cuello de váquiro, venía erguido y sonriente y con su rifle armado hacia mí. Lo último que creí ver fue su mirada y su boca moviéndose extrañamente como si se burlara de mí, pero ahora recuerdo que pasó la imagen de José Lenin montado en mis hombros, asido a mis cabellos (tengo lágrimas), mi imagen haciendo el amor con María de los Angeles (ella cuelga cuidadosamente su ropa blanca en un árbol), mi padre (sin ojos) diciéndome no—sé—qué—cosa y de nuevo yo, esta vez sentado en una mesa simple, escribiendo, escribiendo desesperado". (p. 28).

L. B. L.

*Para las Telarañas*  
Revista del Taller de creación  
Literaria del C.I.L.L.A.B.

El Taller de Creación Literaria del CILIAB entrega su primera publicación. *Para las Telarañas*. Un cuaderno de narrativa en el que se recogen algunos textos de los integrantes del taller que "alienta" con su cuchillo de claridades el novelista José Vicente Abreu.

El Taller viene funcionando con regularidad desde 1975 cuando, por común iniciativa de estudiantes y profesores, las Autoridades del Departamento de Castellano, Literatura y Latín "legalizaron" las reuniones que se venían haciendo en la clandestinidad de las fuentes de soda y los cafés cercanos al Instituto.

Ahora, "después de tanto soportar la pena..." aparece el primer cuaderno del Taller en el que publican textos inéditos compañeros que, como se dijo en los primeros días de sesiones, vienen por diversos caminos, pero alejados todos de la literatura oficial.

De este modo, no deben sorprender los textos de Juan Rivas, con una enorme carga de denuncia social y política —y llenos de la más profunda joda metafísica—, con un lenguaje transparente en el cual la cultura del autor no constituye prejuicio alguno que pudiera "marcar" el relato. Después de leer a Juan Rivas, el lenguaje de *Cuando quiero llorar no lloro*, por ejemplo, es ya decimonónico, pues los elementos que maneja J.R. vuelven anacrónicos los usos de algunos escritores que pretendieron "viendo los caminos a través de los vidrios emplomados de la ventana" —la frase es de Lorca— hacer literatura marginal.

También Luis Zekowicz con *La vieja y Retronxio* ensaya una po-

sibilidad del relato que lo remite a la brevedad espacial y —por supuesto— a la apertura de significaciones que traza, por ejemplo, *Retronxio*. A mayor condensación del discurso mayor polisemia.

En *Capítulos*, Rosario Martínez plantea una escritura que se vuelca sobre los estados emotivos de la infancia —en Porlamar— donde la lepra del general Genaro y la genealogía del narrador se convierten en obsesión que desemboca en la incertidumbre de "¿quién será el muerto de hoy?"

En Orlando González, la prueba de fuego. Las noticias de prensa dan pie al relato, como ocurre con *Los Quemados de la bahía*, información sobre un incendio en Lagunillas recogida en los diarios. Pero el riesgo mayor lo asume con *Un invasor en la Noche*, cuento que recuerda la teoría quiroguiana y cuyo antecedente es, sin duda, *El almohadón de plumas*.

José Adames, colaborador en las páginas literarias de algunos periódicos de Caracas, propone una escritura que es una reflexión sobre sí misma, una escritura circular sobre el proceso creador asumido desde las reflexiones de diario. La confesión de una guerra secreta con la máquina de escribir —que algunas veces se torna intolerable porque no es propia— y guerra también con la conciencia, *Historia que no se deja contar* es un ejemplo.

*Desde antes* de Freddy Hernández es un relato presidido por un *Yo* en permanente asedio a las cosas que lo circundan, un *Yo* obsedido por los espacios de la casa —el sujeto del relato es una mujer—. Con un dominio de lenguaje impresionante, F. H. entrega una posibilidad de abordar lo cotidiano.

Estos textos a los cuales hemos hecho referencia están precedidos de dos notas, una de Buenaventura Piñero y de José Vicente Abreu la otra, las cuales destacan la importancia del Taller de Creación Literaria en un contexto tan singular como el del Instituto Pedagógico.

Desde *Letras* saludamos a *Para las telarañas* que a pesar del tiempo que este cuaderno lleva publicado no ha sido tomado en cuenta por los funcionarios de la cultura del Instituto pero que ha recibido, sin embargo, solidarios abrazos de quienes se sientan, como decía Zaratustra, donde calienta el sol.

Salvador Tenreiro

ESTUDIOS FILOLÓGICOS Y LINGÜÍSTICOS  
HOMENAJE A ANGEL ROSENBLAT EN SUS 70 AÑOS.-

Caracas, Instituto Pedagógico, 1974 Pp. 565.

Entre los lingüistas que contribuyen a esta publicación se encuentran Juan Coromina, Rafael Lapesa, Tomás Navarro Tomás, Juan M. Lope Blanch, Ana María Barrenechea y Manuel Alvar. Corominas, escribiendo en francés, presenta una interesante explicación del grupo /WE/ del francés medieval —grupo que en varios casos se convierte en /e/ antes de pasar a /WA/— basándose sobre algunos cambios lingüísticos hispánicos y sobre el vocalismo del francés medieval. Lapesa ofrece un estudio sincrónico—diacrónico sobre la frecuente ausencia de determinantes (artículos y demostrativos) en español. Navarro Tomás nos propicia, con mucho acierto, algunas ideas realmente reveladoras en el dominio de la lingüística aplicada a la palabra escrita, cuando explica cómo Benito Pérez Galdós, en su *Fortunata y Jacinta*, fue capaz de sugerir distintas entonaciones del habla de sus personajes atribuyéndoles distintos rasgos de personalidad que, combinados muy inteligentemente con modificadores descriptivos, le permiten al lector 'oír' los componentes musicales del contorno ento—nacional propio de cada persona. Para aquellos interesados en los préstamos lingüísticos, Lope Blanch ofrece un magnífico estudio, que incluye cuadros de frecuencia, de algunas palabras indígenas empleadas entre hablantes de la clase alta de México; y como se esperaría, más palabras provienen del Nahuatl que de otras lenguas indígenas. Barrenechea escribe un análisis conciso pero detallado acerca del apasionante problema de posibles gradaciones semánticas que existen a lo largo de un continuo imaginario que cubre los dos polos del concepto de 'oposición' en el lenguaje. La autora trata de demostrar que cierto 'desplazamiento semántico' sobre el 'continuo de la oposición' puede provocar un cambio en la función sintáctica. Trabajando con los coordinadores 'y', 'pero', 'o', 'ni' y 'sino', concluye diciendo que los cambios de significado tienen lugar, según su teoría, sea cuando el mismo coordinador aparece en contextos diferentes, sea cuando distintos coordinadores son usados en el mismo contexto. Alvar, basando su trabajo sobre los resultados del Atlas Lingüístico de Sevilla (1958) y sobre estudios lingüísticos hechos posteriormente en el sur de España, nos brinda un excelente estudio sociolingüístico que trata de muchas de las peculiaridades lingüísticas encontradas en Sevilla y en sus alrededores, presenta al mismo conclusiones acerca de la aparición y desaparición de esas peculiaridades en las varias clases sociales del área.

El volumen termina con la bibliografía completa de Rosenblat compilada por María Josefina Tejera —un impresionante cuerpo de eruditas publicaciones que agrega un toque final de gracia a este homenaje a uno de los más distinguidos y venerables hombres de letras.

= Traducción del inglés por el Profesor Francesco D'Introno, de la revista "Language", Volumen 53 = No. 2, 1977. E.E.U.U.

Salcedo Pizani, Ernestina Yaubrala. Madrid. Editorial "La Muralla". 1977.

Aparece el segundo libro de Ernestina Salcedo Pizani: YAUBRALA. Madrid: Editorial La Muralla, 1977. Como NOL, páginas arrancadas de la vida y luego hechas poesía por el buril incansable de la autora. Y es que aunque Ernestina se esfuerce en convencernos de que ella no es poeta, es difícil creerlo.

YAUBRALA es una muestra más consistente de la presencia de un discurso lírico en la producción de esta autora. La obra está compuesta por treinta y un cuadros. Cuadros; esa ha sido nuestra impresión primera. En ellos hay una como prosa plástica que va mostrando las características de todos los recuerdos. Sí, recuerdos mejor que lugares, porque no es localismo; no se trata de un poeta lírico. Los cuadros de Ernestina adquieren un movimiento tal, que dan la impresión de una especie de cinetismo de la palabra. Y, pensamos en este momento, tal característica es producto de esa pasión vital que Ernestina suele ponerles a las cosas que escribe.

Viene ahora con un libro que quiere ser, según confesión propia, un homenaje a España. En esta actitud observamos lo que en otras oportunidades hemos llamado la expansión de la aldea. La chica que fue NOL nos dibujó las rosas del barranco y la sabia espera de La Piedrota. La de la otra orilla tenía una aldea más amplia. Y nos habló sobre la ciudad; sobre el contacto con otros caracteres; sobre la mujer-niña. La de YAUBRALA tiene una aldea que se ha universalizado, pero que se detiene en ese paisaje y en esas gentes que constituyen la razón del ancestro y de nuestras cuidadas gitanerías. Por esto, creemos que ese homenaje a España es un retribuir generoso a todo aquello que nos ha hecho comprender uno de los instantes de nuestra etnia. Son muchos los ejemplos que hallamos para intentar justificar tal afirmación. Veamos alguno.

En "Y Sevilla", nos comunica su asombro ante la novia del Guadalquivir, a pesar de haberla soñado desde siempre. Puede captarse cómo Ernestina va modelando la sencillez de la gente, el esplendor del paso y lo que llama la mezcla de fe y sensualismo, para terminar con su propia interpretación de una leyenda que conocimos una vez, contada por un muchacho de la calle, sentados sobre un banco del "María Luisa": la leyenda de "El Cachorro", el Cristo de Triana. Pero cantada ahora, con la frescura de YAUBRALA: "¡Dolor de gitano joven que agoniza, copiado sobre rostro de Cristo que también siente el abandono del Padre! ¡Milagro de las aguas del Guadalquivir que se dejan conmovir, como nosotros, por 'aquel alarido de amor!'". Y también con una muestra de lo que antes llamamos retribuir generoso: "¡Adiós, Sevilla! a cambio del oro de mi infancia tú me has dado el oro de tu Giralda y de tu portentosa imaginería policromada, que sí es convertir en eterno lo perecedero..."

Por este camino, Taxco se hace español; los crisantemos parecen colgados de tapias andaluzas; las rosas que no lloran por Don Julio sino que ríen y se alegran porque Don Julio ha muerto; porque así vivirá para siempre en una vegetación viva que amó tanto; el Angelus de Mérida; los pasillos del Pedagógico; "Mariíta", con su amada hiedra garcilasiana, y hasta *Patricia*, cuento de navidad en donde no hay gordos muñecos de nieve, ni bolitas de cristal, ni viejo engorrado y barbudo sino sol mediterráneo y cosa sencilla elevados a la mayor instancia humana. Todo se hace español aunque persistan momentos universalistas, aunque Saint Exupery le cuente lo de la dimensión azul y aunque persista el recuerdo del atraco revelador.

Así como estos cromo-recuerdos que ahora cito, van apareciendo todos los relatos de YAUBRALA. Conducen a un interés que culmina, para colocarnos de nuevo en otro interés. Y, aunque colocados en esta orilla, pensamos que no ha sido superada aún la emoción que nos encendió NOL, esa emoción que comunica el relato diáfano y total, esa emoción que te toma de la mano y te conduce por las sendas inimaginables de la fantasía de poeta-niña, esta obra ha adquirido un mayor vuelo formal en la escogencia de la palabra. Por otra parte, sigue teniendo la visión autobiográfica que celebráramos en su primera obra. Ese lirismo pictórico la acerca inconmensurablemente a la realidad poética.

Saludamos su aparición.

L. A.

## NOTICIAS DEPARTAMENTALES

### REGRESAN PROFESORES DE CURSAR POST-GRADO EN LINGUISTICA

Recientemente regresaron de los E.E.U.U. los colegas Iraset Páez Urdaneta y Delia B. de Villarreal, miembros del personal docente del Departamento de Castellano, Literatura y Latín de nuestro Instituto, quienes cursaban estudios de Pos-Grado en diferentes Universidades de U.S.A. Iraset Páez, cursó estudios —1975-76— en la Universidad de Stanford (California) donde obtuvo un Máster en Lingüística General y cursó además Fonología. Igualmente estudió francés, portugués y japonés. También preparó varios trabajos que en breve publicará.

Por su parte, la profesora Delia B. de Villarreal durante sus cuatro años de estudios en la Universidad de Georgetown obtuvo un Ph.D. en Lingüística Teórica, aparte de haber realizado un curso de lengua portuguesa. Su tesis de grado, en preparación versa sobre "Los Clíticos en español". Nuestra cordial bienvenida a los colegas que se reincorporan a sus actividades docentes en nuestro Departamento.

### MENCION HONORIFICA AL PROFESOR MANUEL BERMUDEZ EN EL CONCURSO CECILIO ACOSTA.

En el concurso organizado por la Gobernación del Estado Miranda para exaltar el valor humanista y las virtudes ciudadanas del escritor y periodista del S. XIX, Don Cecilio Acosta, el colega Manuel Bermúdez

dez se hizo acreedor, por parte del Jurado, a una "Mención Honorífica" con su obra: "Don Cecilio Acosta, un Signo en el Tiempo".

Según noticias que hemos recogido, el trabajo del apreciado colega será ampliado con una selección antológica de la obra ceciliana y publicado en próximos meses por Monte Avila Editores. Para el profesorado iupecista y sus colegas del Departamento de Castellano el triunfo de Bermúdez es compartido con satisfacción, ya que representa una contribución a la bibliografía del destacado escritor mirandino.

#### REINCORPORACION DE DOMINGO MILIANI AL INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS

El 16 de noviembre de 1976 se reincorporó como Profesor Titular a Dedicación Exclusiva, el Profesor Domingo Miliani. Había solicitado permiso desde octubre de 1974, para dirigir el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos". Continuó, sin embargo, ininterrumpidamente, prestando servicios docentes al Pedagógico, como Profesor a Tiempo Convencional en los cursos de Post-Grado del Depto. de Castellano, Literatura y Latín.

Durante los dos años en que estuvo de permiso, Miliani integró primero la Comisión Organizadora que redactó la estructura organizativa del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", luego, por unanimidad, fue elegido Director Fundador. El Centro Rómulo Gallegos ha desplegado una labor destacadísima en el campo cultural, no sólo venezolano sino de América Latina. Su prestigio internacional ha sido conquistado rápidamente gracias a las tareas que desarrollan sus cinco Departamentos: *Investigaciones* (más de 12 trabajos en proceso y publicación de la revista consultiva *Fragmentos*); *Creación Literaria*, donde cerca de 60 jóvenes escritores afinan sus instrumentos expresivos en seis talleres: Poesía, Narrativa, Ensayo, Teatro, Radio y Cine-TV; *Documentación* que cuenta con Biblioteca y Hemeroteca especializadas; *Recursos Audiovisuales*, con una unidad de Microfilm en pleno proceso de producción y rescate de materiales hemero-bibliográficos latinoamericanos *Docencia y Difusión*, donde se organizaron 22 cursos de extensión y actualización, algunos en cooperación con el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Además el Centro ha publicado más de diez títulos (revistas y libros).

Miliani, además participó como docente en un curso Interamericano de Promotores y Administradores Culturales, representó al Centro y al Pedagógico en el VIII Congreso Internacional de Literatura Comparada y en el Simposium Internacional de Hispanistas, congregados en Budapest, (Academia de Ciencias de la Rep. Popular de

Hungría), en agosto de 1976. En dicho evento presentó como ponencia el anticipo de un trabajo de investigación titulado: "El dictador, objeto narrativo en la novela hispanoamericana", tema de un libro que escribirá ahora, durante su reincorporación y sobre cuya materia dictará en el presente año académico 1977 un seminario para los alumnos de Pre-Grado.

#### IMPRESIONES SOBRE EL XVIII CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA DE GAINESVILLE

Teniendo como contexto el campus de la Universidad de Florida y flotando en el ambiente un aire primaveral que se detectaba hasta en el graznido de los cuervos, se celebró el XVIII Congreso de Literatura Iberoamericana, durante los días 27 de marzo y 1º de abril del presente año, en la ciudad de Gainesville, USA.

Las delegaciones, casi un centenar de personas, se concentraron en el análisis del Modernismo literario, desde sus facetas más comunes, como lo son la de sus orígenes y desarrollo; hasta el de las fuentes menos estudiadas como las del espiritismo y ocultismo. El aspecto ideológico del Modernismo fue tratado, desde diversas perspectivas, por Angel Rama, Noé Jitrik y Carlos Real de Azúa. Rama a través de un enfoque socio-cultural abordó lo que podríamos llamar el *genotexto* (Kristeva) del movimiento. Jitrik siguiendo la teoría de la producción abordó inteligentemente el complejo engranaje del *fenotexto* dentro del modernismo; y Carlos Real de Azúa, desde una perspectiva muy personal, resumió lo que había de europeo y americano en dicho movimiento. En cambio el tema del ocultismo y el espiritismo no tuvo la hondura y la coherencia que se esperaba ya que los planteamientos fueron vagos e imprecisos. Por razones desconocidas, en la primera sesión, que correspondía a lo ideológico, se intercalaron dos ponencias que no cuadraban dentro del tema: la del chileno Jaime Concha y la del mexicano José Emilio Pacheco. Concha por lo limitado del tiempo (20 minutos de lectura) no pudo desarrollar todo el contenido de su ponencia. Sin embargo durante los minutos de que dispuso desarrolló un análisis crítico donde los íconos, índices y símbolos del texto "Tríp-tico", se conectaban con los contextos políticos y sociales de la infancia de Rubén Darío y así pudo hacer toda una reconstrucción socio-cultural no sólo nicaraguense sino de Hispanoamérica, por la habilidad con que fue manejando los códigos. Pacheco, a su vez, por una yuxtaposición de encuadres (Eisestein) fue dibujando una imagen de Salvador Díaz Mirón en la que el poeta y el celestina político forman un injerto literario que, al parecer, sincrónicamente, proliferó entre los modernistas,

pues al caso de Díaz Mirón habría que agregar el del español Villaespesa que comparó a Juan Vte. Gómez con Bolívar y el de José Santos Chocano que formó parte de la comparsa del dictador venezolano.

En las sesiones correspondientes a la Crítica y el Modernismo hubo altos y bajos como era de esperarse. Acreditadas figuras críticas y nuevos rostros desfilaron ante la tribuna de lectura. Una gran expectativa se produjo cuando intervino Emir Rodríguez Monegal, quien representaba a la Universidad de Yale. El crítico uruguayo, veterano en lides de este tipo, renunció a la lectura de su ponencia y se fue por el camino normal. Tomando como punto de partida la poesía de José Herrera y Reissig hizo un deslinde de los críticos que se han ocupado de analizar la obra de los modernistas. Fue irónico y cáustico con los que tradicionalmente no han sabido establecer diferencias entre la obra poética de Darío y la de Lugones y de Herrera y Reissig. Dentro de este grupo incluyó a Eugenio Florit y a José Olivio González quien participaba en el Congreso. En cambio, fue enfático al reconocer que uno de los críticos, que con mayor acierto había sabido analizar esa parte crucial de la poesía Modernista, era el venezolano Guillermo Sucre en su obra *La máscara, la transparencia*. El resto de su intervención se diluyó en ironías, frases impactantes y otras "agudezas de ingenio" entre las cuales no tuvo la esperada acogida, aquella de establecer la comparación entre "las metáforas radiales" de Guillermo de Torre, y los cauchos radiales de los carros último modelo.

Un buen modelo de análisis fue el que diseñó Irlemar Ciampi Cortés, de la Universidad de Sao Paulo, en torno a la prosa narrativa de *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta. A través del enfoque semiológico de Román Jakobson penetró toda estructura de la obra, especialmente en los planos sintáctico y semántico; y logró establecer la relación de equilibrio entre los ejes paradigmáticos y sintagmáticos, que sirven de pilares a la parte estética de la obra, y asegurar la validez del discurso crítico. Lamentablemente descuidó el plano pragmático en el análisis, lo cual es explicable si tomamos en consideración el carácter fundamentalmente esteticista del mensaje.

Las figuras de José Martí y Rubén Darío, por supuesto, ocuparon en núcleo central de los enfoques críticos. La obra del cubano fue analizada desde diversos puntos de vista y en distintos temas. Por simple coincidencia hubo tres ponencias en que se relacionaba al Apóstol con la ideología Krausista. Rafael Rodríguez, de Washington University; Hugo Achugar, del Centro "Rómulo Gallegos" y José Luis Gómez de University of Georgia, establecieron relaciones entre la filosofía de Carlos Cristian Federico Krause y la poesía y escritos periodis-

ticos de Martí. Este hecho llamó mucho la atención ya que la obra filosófica del alemán, tuvo escasa divulgación en Europa Occidental, exceptando a España. Finalmente, David Lagmanovich hizo una lectura de "Nuestra América", y a través de un análisis estadístico y semántico pudo llegar a las coyunturas ideológicas del ensayo martiano.

Las ponencias en torno a la obra de Darío fueron numerosas. Algunos trabajos conjugaban lo biográfico y lo histórico, y lo mezclaban con algunos detalles estilísticos, para configurar un discurso crítico más periodístico que metodológico. Otros ahondaron más en la pulpa del texto, como fueron los casos de Gerardo Saenz, de la Universidad de Kentucky, quien a través de un análisis estilístico-estructural logró captar niveles profundos en un soneto de Darío; y el de Joseph Feustle que combinó el análisis diacrónico y sincrónico de los signos místicos y eróticos del autor de *Prosas profanas* para dar una visión de su atormentado mundo paradójico.

La ponencia más controversial fue, sin lugar a dudas, la de Saúl Yurkievich, de la Universidad de París VIII. El título de la misma: "*El sujeto transversal y la subjetividad caleidoscópica*", hizo fruncir muchos ceños. Y el contenido de la lectura soliviantó ánimos y produjo retiros de la sala. Sin embargo, el "pecado" de Yurkievich consistió simplemente en haber mordido la manzana metodológica del Dr. Lacan. A través de la óptica simbólica de los estructuralistas freudianos, Yurkievich presentó un Darío bidimensional. Por un lado aparecía en un plano superior, ligado a un universo de signos y símbolos de la cultura greco latina, que de nefelibata desciende al gazofilacio. Y por el otro andaba el Darío cotidiano, corriente y moliente que después de cada día clama por Francisca Sánchez.

A pesar del rechazo cuasi-general a la hora de la discusión, la tesis de Yurkievich tuvo aceptación después de las intervenciones, en defensa, que hicieron Jaime Concha y Manuel Bermúdez, en torno a la validez del discurso crítico.

Sobre la obra en prosa del nicaragüense hubo dos trabajos dignos de ser mencionados: "Tipología del personaje triste en los cuentos de Rubén Darío" de Marta Paley de Francescato, University of Illinois; y la "Relectura de *Los raros*" de Pedro Lastra, SUNY Stony Brook.

El XVIII Congreso rindió dos homenajes: uno a Irving A. Leonard, investigador norteamericano de la cultura colonial hispanoamericana; y el otro al escritor cubano José Lezama Lima, recientemente desaparecido. Pese a las traiciones que el equipo electrónico de comunicación le infirió a los discursos de los ponentes, aquél no pudo con la veteranía del Maestro José Juan Arrom, que disertó sobre José

Acosta, uno de los precursores coloniales de la narrativa hispanoamericana. El homenaje a Lezama ilusionó a muchos y decepcionó a todos, menos a los participantes, por supuesto. Al parecer, los enfoques metodológicos resultaron inoperantes frente a la robusta obra del poeta y novelista cubano. Esto induce a pensar que cualquier método o disciplina crítica no debe aplicarse como el zapato de Cenicienta a todas las obras. Sin embargo, la ponencia de Julio Ortega al considerar *La expresión americana* como "una teoría de la cultura" fue convincente; y el abordaje de *Paradiso*, como parodia por parte de Emir Rodríguez Monegal fue una buena muestra de que toda metodología crítica debe complementarse con la capacidad heurística de quien la aplica. Empero, al finalizar la sesión-homenaje, un crítico chileno comentaba que todo había sido un *rollo*, mientras que para un venezolano que lo oía, resultaba una *culebra*.

Finalmente habría que señalar que hubo dos ponencias que llamaron la atención por la magnitud de sus objetivos: la de Bella Jozef, de la Universidade Federal do Río de Janeiro, que formuló una poética del Modernismo, partiendo de la teoría de la Vanguardia que sustenta Hans Magnus Erzensberger, y reforzándola con opiniones de otros autores. En su planteamiento de la Vanguardia según Erzensberger, la profesora Jozef tuvo el cuidado de no desarrollar un consecuente de todas las vanguardias que señala el ideólogo alemán, como lo es el facismo, que históricamente no aparece después de la *vanguardia* modernista. La otra ponencia fue la de Alfredo Roggiano sobre el origen de la palabra modernista y la historia del concepto. La diacronía de tal concepto implicaba una lectura superior al tiempo de que disponía el profesor de la Universidad de Pittsburg. De allí que aquella se quedara en los albores del modernismo hispanoamericano.

Para evaluar con más precisión lo que se dijo en el Congreso habría que esperar la publicación de todas las ponencias. No obstante, y por lo pronto, podríamos concluir con las palabras con que cerramos nuestra ponencia sobre la "Crítica de Paul Groussac y el Modernismo". Allí decíamos que éste "sigue siendo un proceso de semiosis literaria que, según la terminología de Charles Sanders Peirce, permanece a nivel de *interpretante*. Para el neoclasicismo y romanticismo trasnochados fue un *rema*, un término; para Groussac, Clarín y Borges, un *dicente* del decadentismo francés; y para Darío y quienes lo siguieron fue un *argumento*. Ahora resta saber si este argumento lo aceptamos obligatoriamente como un dogma que se nos impone; o como una verdad que nos convence; o, en fin, como una escritura que se nos ofrece para la contemplación".

Manuel Bermúdez

## II SIMPOSIO DE DOCENTES E INVESTIGADORES DE LA LITERATURA VENEZOLANA

En los días comprendidos entre el 25 y el 27 del mes de noviembre de 1976, se llevó a cabo en la ciudad de Maracaibo el II Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. El discurso de orden en el acto de instalación le correspondió al Dr. José Antonio Castro, Director del Centro de Investigaciones Literarias de la Universidad del Zulia, quien centró sus palabras en la literatura como anti-historia.

Estuvieron representadas en tan importante evento las siguientes instituciones: Universidad de los Andes (Mérida y Trujillo): Escuela de Letras y Centro de Investigaciones Literarias; el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos; Universidad Central de Venezuela: Facultad de Economía, Escuela de Letras y el Instituto de Investigaciones Literarias; Universidad de Carabobo: Escuela de Educación de Valencia; Universidad del Zulia: Escuela de Letras y Centro Literario; Colegio Universitario de los Teques; Instituto Universitario Pedagógico de Barquisimeto; Instituto Zuliano de la Cultura "Andrés Eloy Blanco"; Instituto Pedagógico Universitario Experimental de Maracay y el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas: Departamento de Castellano, Literatura y Latín, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias y Cátedra de Literatura Venezolana del mismo Departamento.

Las discusiones de los grupos de trabajo centraron su atención en las ponencias presentadas por las distintas instituciones delegadas en torno a los temas previamente señalados:

"Enseñanza de la Literatura Venezolana en los Institutos de Educación Superior".

"La Investigación de la Literatura Venezolana en los Institutos de Educación Superior".

"La Narrativa Venezolana en la década del 60".

"La Narrativa Indígena en el contexto de la Literatura Venezolana y Universal".

"La Narrativa Venezolana".

Es importante destacar los títulos de las distintas ponencias particulares presentadas en cada una de las comisiones de trabajo:

*Comisiones 1 y 2* acogieron el título señalado en el temario,

*Comisión 3* "Literatura y subliteratura en la Década de los 60". Profesores Buenaventura Piñero y Argenis Pérez H.

"La Década de los 60: La revolución y la novela". Lic. Víctor Bravo.

"Literatura y consolación: La novela del testimonio: Década del 60". Lic. Alvaro Barros Lemez.

*Comisión 4* "Poemas épicos Bari y Mayú en el contexto de la épica universal". Lic. Juan G. Rodríguez.

"Las lenguas y literaturas indígenas en el contexto de la Literatura Venezolana". Lic. Esteban Monsonyi.

"La Narrativa Guajira en el contexto de la Literatura Venezolana". M. G. Ramón Paz Ipuana.

*Comisión 5* "Estabilización de la narrativa nacional: El Criollismo (1890)-1916" Lic. Lubio Cardozo.

"La narrativa de Guillermo Meneses" Lic. José Napoleón Oropeza.

"La narrativa de Ramón Díaz Sánchez". Lic. Enrique Arenas.

"Las memorias de Altagracia: ¿Principio?". Lic. Amaya Llebot.

"El tiempo narrativo de Enrique Bernardo Núñez". Dr. Juan Darío Parra.

Las palabras de clausura del Simposium correspondieron al Profesor Pedro Díaz Seijas, quien puso de relieve aspectos de sumo interés para la enseñanza y la investigación de nuestra literatura: La Literatura Venezolana como formadora de una conciencia nacionalista sana; la Literatura como algo esencial en el desarrollo y existencia del hombre y de los pueblos en su proceso de perennidad; insistencia en la formación de una conciencia y de un sentimiento colectivo hacia la valoración de nuestra Literatura; el valor de estas jornadas para cimentar las bases de una estimativa valedera, con el más serio carácter científico, para el examen y la conservación de nuestro más alto patrimonio espiritual venezolano; el abandono en la enseñanza de la literatura del método verbalista y la fijación del interés en el análisis sobre la "literaridad" de la obra; la significación de dinámica actividad de la investigación, en la que el elemento crítico juega un papel de primera importancia, el vigor de los estudios humanísticos universitarios, y la inferencia de que estamos superando la hora de la indigencia y de la mediocridad de la literatura nacional.

## DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN

### PROFESORES:

**Jefe del Departamento (encargado)** Ligia Naranjo de Losada  
**Coordinador Académico** Delia Beretta de Villarroel  
**Coordinador Administrativo** Luis Valero Hostos

### CATEDRA DE LENGUAS CLASICAS

Germán Flores (Jefe)  
Luisa Rodríguez  
Oscar Hernández  
Iraida de Ramírez  
Lilia Vernáez

### CATEDRA DE LINGUISTICA GENERAL

Judith Figuera de Womutt (Jefe)  
Delia de Villarroel  
Nelly Pinto de Escalona  
José Adames  
Minelia de Ledezma  
Luis Barrera  
Digna de Rivas  
Ramona de Rivero

### CATEDRA DE LINGUISTICA HISPANICA

Luis Alvarez (Jefe)  
Nelly Pinto de Escalona  
Marco Antonio Martínez  
Gladys Gil  
Luis Barrera  
Aura Gómez de Ivasheshki  
Lucía de Barrera

### CATEDRA DE CASTELLANO INSTRUMENTAL

Digna de Rivas (Jefe)  
Betzabé de Quiroga  
Edina Barradas de Rodríguez  
Orietta García Golding  
Hilda Hernández  
Ramona de Rivero  
Luisa de Castillo  
Ramón Vivas  
Gladys Gil  
Carmen Teresa de Ojeda  
Gisela Maneiro  
Lucía de Barrera

### CATEDRA DE LITERATURAS EUROPEAS

Ernestina Salcedo Pizani (Jefe)  
María I. Martín de Puertas  
Buenaventura Piñero Díaz  
Leonor Botifol  
Luisa Rodríguez

### CATEDRA DE ANALISIS LITERARIO

Edgar Colmenares del Valle (Jefe)  
Argenis Pérez Huggins  
Manuel Bermúdez  
Rafael A. Rivas  
Raúl Millán

### CATEDRA DE LITERATURA VENEZOLANA

Elena de González (Jefe)  
Luis Valero Hostos  
José Capobianco

### CATEDRA DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Itaio Tedesco (Jefe)  
Oscar Sambrano Urdaneta  
Elena Vera de González  
Domingo Miliani  
Luis Valero Hostos

### SECCION DE POSTGRADO

Manuel Bermúdez (Jefe)  
Domingo Miliani  
Rafael Angel Rivas  
Francesco D'Introno  
Luis Quiroga Torrealba

### PREPARADORES

Nancy Parra  
Emilia Gacía  
Luisa Mercedes Rivero  
Mildred Herrera  
María Elena Gómez

### DELEGADOS ESTUDIANTILES

Isbelia Castillo  
Angela Orihuela  
Juan Rivas  
Angel Quijada  
Zobeida Aguilar  
Rosa Espinoza  
Elena Peñalver  
Luis Zekowich

### PERSONAL DE SECRETARIA

Mirna Sánchez  
Flor María Díaz  
Yclanda I. de Becerra  
Jorge Padrón

### PERSONAL OBRERO

Germán Arias

