



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



LETRAS



Donado por:
Domingo Miliani y
Julieta Sánchez

38 - 39

LETRAS

CONSEJO ACADEMICO

Director: *Gilberto Picón Medina*
 Subdirector Académico: *Carmelina Reggio Moreno*
 Subdirector Administrativo: *Saturnino Fermín Reyes*
 Secretaria: *Aura Leal de Ravelo*
 Jefe del Departamento de Arte: *Nelson Rodríguez*
 Jefe del Departamento de Biología y Química: *María A. Castro de Núñez*
 Jefe del Departamento de Castellano, Literatura y Latín: *Judith Figuera de Womutt*
 Jefe del Departamento de Ciencias de la Tierra: *Raúl Laforest L.*
 Jefe del Departamento de Educación Física: *Emilio Guerra*
 Jefe del Departamento de Geografía e Historia: *Héctor Zamora*
 Jefe del Departamento de Idiomas Modernos: *Lila Flores de Pinto*
 Jefe del Departamento de Matemáticas y Física: *Gertrudis Pérez de Baute*
 Jefe del Departamento de Prácticas Docentes: *Raquel H. de Medina*
 Jefe del Departamento de Pedagogía: *Migdalia Guzmán de Machado*
 Jefe del Departamento de Educación Especial: *Olga Iguaraya de Hernández*
 Jefe del Departamento de Tecnología Audiovisual: *Angela Lira de Miliani*

DELEGADOS

Delegado por el Ministerio de Educación: *Enrique Ravelo*
 Delegados de los Profesores: *Ramón Tovar*
 Delia Beretta de Villarroel
 Duilia Govea de Carpio
 Delegados Estudiantiles: *Jorge Rumbos*
 César Silva
 Aarón Manrique

LETRAS

Director: *Minelia de Ledezma*
 Consejo de Redacción: *Rafael Angel Rivas*
 Argenis Pérez Huggins
 José Adames
 Director Artístico: *Luis Domínguez Salazar*

SUMARIO

| | Páginas |
|---|---|
| Algunas observaciones metodológicas sobre el análisis científico del habla televisiva | 5 |
| | <i>Hugo Obregón</i> <i>Annerys Pérez</i> |
| El positivismo en la narrativa de Gil Fortoul | 15 |
| | <i>Argenis Pérez Huggins</i> |
| Gramática generativa y enseñanza en español | 27 |
| | <i>Edito J. Campos</i> |
| Miguel de Unamuno teórico y creador narrativo | 41 |
| | <i>Luisa Veracochea de Castillo</i> |
| Literatura infantil y juvenil a nivel formal | 65 |
| | <i>Josefina Falcón de Ovalles</i> <i>Aura de Tovar</i> |
| El poema XCI de Catulo | 83 |
| | <i>Luisa I. Rodríguez Bello</i> |
| Bibliográficas | 91 |

CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICAS
Y LITERARIAS "ANDRES BELLO"

CONSEJO DIRECTIVO: *Minelia de Ledezma*
Argenis Pérez Huggins
Judith de Womutt
José Adames
Germán Flores
Rafael A. Rivas
Lucía Fraca de Barrera

Coordinadora General: *Minelia de Ledezma*

COORDINADORES DE SECCION:

Lingüística y Dialectología: *Lucía Fraca de Barrera*
Estudios Literarios: *Argenis Pérez Huggins*
Documentación y Publicaciones: *Rafael Angel Rivas*
Taller de Expresión Literaria: *José Adames*
Adjunto: *Luis Barrera Linares*
Representante de las Cátedras del Departamento: *Germán Flores*
Personal de Secretaría: *Elvira García M.*
Elizabeth Guzmán de Bolívar

LETRAS

- Las colaboraciones son expresamente solicitadas.
- Edición: dos números al año.
- Canje. Se establecerá con publicaciones similares, o con Instituciones Universitarias, Culturales y Centros de Investigación lingüístico-literarios.
- Cualquier comunicación, dirigida a: Revista LETRAS, C.I.L.L.A.B. Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. Av. J. A. Páez, El Paraíso. Caracas (1021) Venezuela.

INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS
Departamento de Castellano, Literatura y Latín
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Caracas, Venezuela, 1982

ALGUNAS OBSERVACIONES METODOLOGICAS
SOBRE EL ANALISIS CIENTIFICO
DEL HABLA TELEVISIVA

HUGO OBREGON y
ANNERYS PEREZ

1.—*Enfoque lingüístico del lenguaje televisivo.*

El lenguaje televisivo es multifacético, y por lo mismo muy complejo. De ahí que sea necesario estudiarlo en sus diversas manifestaciones. En general, el enfoque semiológico ofrece la visión más completa sobre las interrelaciones e interacciones de los variados códigos utilizados en los diferentes tipos de transmisiones. Los códigos de naturaleza auditiva y visual interactúan para generar un producto cultural de alcance masivo. En los estudios semiológicos no interesa particularmente una jerarquización de medios, sino precisamente su interacción para lograr los fines comunicativos y estéticos deseados. Entre los llamados códigos sonoros figura el lenguaje hablado. Los códigos visuales no pueden existir desvinculadamente de éste, el cual merece una investigación detallada. Como en el habla fílmica lo que interviene, a nivel de información inmediata, es el habla; el enfoque más adecuado para su estudio no es sino el lingüístico, el cual permite comprender mejor la profundidad de la articulación de este código con los restantes.

El habla, o la lengua en general, interviene no sólo en su realización oral, sino también escrita. La realización oral a través del diálogo y el monólogo, tienen un papel cualitativa y cuantitativamente más importante que su manifestación escrita. El estudio del habla no se puede limitar a su aspecto sonoro segmental, puesto que el habla no es una sucesión lineal de sonidos para formar palabras y oraciones. El aspecto suprasegmental entrega también información estructural sustancial sobre el desarrollo del habla dialogada. Los estudios parasintácticos revelan el papel indispensable de los medios suprasegmentales en la formulación comunicativa de las oraciones en el texto.

Sólo un enfoque lingüístico riguroso, legítimo y necesario, puede poner en evidencia la complejidad del habla dialogada, de su estructura en general, y de su uso en la televisión. A juzgar por los análisis semiológicos existentes, algunos ofrecen interpretaciones erróneas de la naturaleza del habla. En efecto, las diferenciaciones semiológicas simplifican extraordinariamente los fenómenos hablados. Los fenómenos suprasegmentales suelen definirse como "paralingüísticos", no lingüísticos: "... si se desea una aproximación mayor a la significación filmica, se hace necesario tomar en consideración todos los elementos *no lingüísticos* (subrayado nuestro), en el sentido *restringido* (subrayado nuestro) de la palabra: por ejemplo, la entonación, el ritmo del habla, todo lo que anota el registro de la voz en el magnetófono y que la escritura elimina" (Marie, 1980: 77; cf. también Moraña, 1979: 73 y 1980: 86). "Los sonidos fónicos", "la sucesión de sonidos" son desvinculados de sus relaciones intralingüísticas y referidos más bien a otros hechos sonoros extralingüísticos (ruido, música), lo que lleva a configurar una imagen errada sobre la naturaleza de la lengua, y hacen difícil una explicación coherente de su función en el lenguaje televisivo y fílmico. No es de extrañar, por consiguiente, que, en este enfoque, rasgos propiamente lingüísticos como los suprasegmentales (ritmo, melodía, timbre (cualidad de la voz, intensidad), calificados de paralingüísticos, aparezcan asociados a un tipo de música diegética (Moraña, 1980: 94).

Algo semejante ocurre con las estratificaciones sociolingüísticas, las cuales no serían sino manifestaciones connotativas producidas por rasgos exteriores al habla; de esta manera, se puede configurar la idea de que la lengua se reduce a la mera articulación de sonidos y nada más. La objeción no alude a la ilegitimidad de un enfoque de este tipo, sino al peligro de contradecir y desconocer la naturaleza misma de hechos lingüísticos comprobados, de distinciones universalmente aceptadas en el campo lingüístico.

Un tratamiento lingüístico del habla televisada permite obtener una visión objetiva del uso de la lengua en los medios de comunicación

mencionados, de su papel en la sociedad (en nuestro caso, venezolana), del uso (consciente) de la lengua en la creación artística (televisiva) y de sus posibilidades expresivas en la formulación dramática de las obras. Las investigaciones de esta índole otorgan posibilidades de aplicación (inmediata y mediata) de los resultados (cf. infra).

Las diferencias de enfoque del material televisivo hablado conllevan la diferenciación de los usos terminológicos. En el caso de los enfoques semiológicos y lingüísticos actuales del habla televisiva, se observa el uso de algunos términos de origen común pero sometidos a una elaboración teórica muy diferente, que puede llevar a confusiones, particularmente en el caso de trabajos que tratan de conciliar ambos enfoques en el tratamiento de un tema.

2.—Terminología semiológica y terminología lingüística estructural.

Como es sabido, los desarrollos semiológicos utilizan un sistema terminológico parcialmente acuñado en el campo lingüístico estructural, conocido a partir de De Saussure y representantes de diversas escuelas estructuralistas. Es explicable que ese uso terminológico señale también un tratamiento estructural de los hechos semiológicos, ya que el desarrollo mismo de la ciencia semiológica ha tenido lugar a la luz de la corriente estructural, que se generó y expandió en toda la primera mitad del presente siglo. La extensión de usos terminológicos lingüísticos a disciplinas vecinas parece fundamentarse en una concepción isomórfica de los hechos signícos. En su origen se trató de una expansión de significados a hechos y fenómenos no propiamente lingüísticos, transformándose de esta manera en polisemánticos. Sin embargo, dicha expansión a fenómenos cada vez más disímiles, y tal vez inesperados, los ha transformado prácticamente en homónimos. En muchos casos sólo se observa la intención de la motivación léxico-semántica originaria, una última frontera entre la polisemia y la homonimia¹ (cf. el concepto de entonación, por ejemplo).

Algunos análisis semiológicos incurren incluso en cierto abuso de expansiones terminológicas de origen lingüístico. La creciente homonimia sugiere, a este propósito, la idea de la conveniencia de acuñar términos nuevos para aludir a realidades o fenómenos verdaderamente disímiles de los lingüísticos, en lugar de asignar contenidos nuevos a términos conocidos, extraídos del fondo lingüístico estructural.

Lo anterior debe tomarse en cuenta en el momento de comparar, de evaluar estudios técnicos de lingüística y semiología sobre cine, televisión o literatura. Ambas ópticas, lejos de contradecirse, *deben com-*

1 Abordaremos este tema en un artículo futuro.

plementarse con el objeto de lograr un panorama más exacto de las complejas manifestaciones del lenguaje televisivo y de las posibilidades de utilización de las observaciones.

3.—*Visión crítica de los trabajos de carácter lingüístico aparecidos en Venezuela sobre el habla televisiva.*

3.1 Aunque el desarrollo de los estudios semiológicos sobre la televisión son recientes en el país, es de notar un notable auge e interés por este campo de investigación. Cabe destacar los trabajos de M. Bermúdez y O. Moraña². Por otro lado, escasean los trabajos de carácter lingüístico sobre la materia. Por esta razón, no es posible hasta el presente, formarse una idea, siquiera global, sobre el papel del lenguaje hablado, de sus características y posibilidades en el lenguaje televisivo venezolano.

En las líneas siguientes haremos una revisión crítica de los escasos trabajos existentes. El objeto del análisis, más que comentar los aspectos negativos de los desarrollos, desde un determinado punto de vista, es subrayar las particularidades específicas del habla televisiva (particularmente telenovelesca), que es preciso tomar absolutamente en cuenta para la realización de estudios lingüísticos. Todo ello debe conducir a la elaboración de una metodología rigurosa, apropiada, que asegure la validez de los resultados y su utilidad teórica y práctica.

3.2 El tema elegido en los trabajos realizados ha sido en todos los casos, el habla telenovelesca (cf. bibliografía). Ningún estudio ha planteado el problema de la investigación sistemática del habla televisiva venezolana, de la notable diversidad lingüística que caracteriza a los distintos programas, de la necesidad de abordarlos con metodologías adecuadas en virtud de su variedad, del grado de espontaneidad o elaboración del habla utilizada. De ahí que algunos estudios apliquen metodologías erradas que tornan completamente improductivos los resultados.

En el artículo "Investigación sobre las formas de tratamiento personal en la telenovela *A Escalada*" de Jensen, encontramos los datos más valiosos e interesantes en comparación con los trabajos restantes. El autor examina las formas de tratamiento en una telenovela brasileña. En este aspecto, el habla telenovelesca ofrece información válida y confiable sobre algunas diferencias verticales en el uso del habla portuguesa de Brasil. El tema de las formas de tratamiento ha suscitado gran interés en los últimos años en diferentes países; su estudio permite observar el valor sociolingüístico y etnográfico de dichas formas en el habla de

² cf. los diversos números de *Video-Forum*. Fundación Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión

diferentes sociedades (cf. por ejemplo, Elizaicín 1979 y Páez I. 1980). Los tratamientos conocidos se basan en la difundida tesis de Brown y Gilman sobre las relaciones de poder y solidaridad que generan diversas estratificaciones sociolingüísticas.

Los demás trabajos presentan escaso valor debido a la gran fragilidad de las conclusiones y resultados. La carencia metodológica se revela en los enfoques impresionistas utilizados, que no garantizan la validez y legitimidad de las observaciones presentadas. A esto se añade cierto afán de conciliar (cuando no se confunden) observaciones de índole semiológica, literaria (relaciones actanciales, "pentagonales", etc.) y otras de tipo filológico de fenómenos lingüísticos específicos. En todos los casos no se ha propuesto una metodología coherente; los fines mismos de los trabajos no son suficientemente claros.

El artículo "Exploración prosódico-gramatical de la telenovela Rosalinda y su referente" de Martí D., reposa sobre la idea implícita de que el habla telenovelesca es una copia del habla espontánea; por lo cual el lector podría deducir que las obras de este género no deberían considerarse de creación. Este hecho quita valor a todo intento de análisis y a cualesquiera conclusiones que se pretenda extraer. El material no puede dar información sobre el habla espontánea por el hecho de que el habla telenovelesca no lo es; no es legítima la comparación de las realizaciones lingüísticas utilizadas en una telenovela y rasgos usuales del "habla coloquial campesina" (p. 113), lo mismo ocurre con la hipótesis sobre la evolución de la televisión venezolana basada en esa relación. La comparación del habla de tres campesinos de Camatagua y tres personajes de la telenovela elegida (Rosalinda) no permite llegar a ninguna conclusión útil, aceptable. Por otra parte, la ausencia de una verificación de las características dialectales del habla de Camatagua, ofrecidas como exclusivamente locales, es una carencia metodológica que conduce a priori el estudio a la infructuosidad. Todo lo anterior explica el que las características fonológicas, morfosintácticas y léxicas registradas y presentadas, resultan típicas no sólo de la localidad en cuestión, sino de toda el habla venezolana. Los datos dialectológicos actuales muestran en general la escasez de rasgos dialectales que permitan distinguir zonas dialectales en el país, por lo cual la suposición de que el habla de la pequeña localidad mencionada pudiera tener características diatópicas propias en el área campesina, no encuentran ningún soporte razonable. Precisamente en los aspectos segmental y morfosintáctico es donde se registran menos rasgos diferenciadoras. El español venezolano se caracteriza por una uniformidad diatópica notable. (cf. bibliografía). Finalmente los esquemas ofrecidos en el artículo no agotan los rasgos comunes que caracterizan al español venezolano en general.

Al parecer, la hipótesis inicial (no formulada) del trabajo supone,

que el habla campesina de Camatagua con sus supuestos rasgos lingüísticos particulares puede no estar reflejada fielmente en el libreto, pero induce a presuponer que los autores llevan a cabo una copia fiel de diálogos del lugar sobre el cual escriben. Recuérdese a este propósito la observación de Jensen: "...está destinada a la divulgación pública, sufre el inconveniente de no tener la espontaneidad de una conversación libre o de una entrevista informal cuando están bien realizadas" (Jensen, 1979: 68).

En efecto, es evidente que el lenguaje hablado telenovelesco obedece a fines muy diversos de los del habla espontánea, producto de una elaboración, no sólo consciente, sino también artística. Por esta razón el habla telenovelesca demuestra "mayor riqueza en el plano lexical que lo que revelan los referentes" (p. 123), es decir, el mero registro, limitado en espacio y tiempo, de habla espontánea. Empero, no por ello "se ha alterado la realidad..." (ibid). La apreciación sobre "la pobreza de vocabulario" (p. 119) y la "pobreza de pronunciación" (p. 120) de los informantes, revela confusión de estilos, y una valoración subjetiva no exenta de prejuicios lingüísticos muy expandidos en los hablantes. La confusión se refiere a la exigencia al habla popular de ciertas cualidades que son propias del habla formal; el prejuicio se refiere a que el habla popular campesina es inferior al habla formal ("pobreza de...").

De la revisión de este artículo se deduce que es indispensable considerar las particularidades del lenguaje telenovelesco en las investigaciones de carácter lingüístico, ya que ellas tornan infructuosas ciertos tipos de análisis lingüísticos (cf. también Jensen, p. 68). Es necesario, igualmente, considerar las diferencias entre este tipo de lenguaje y los utilizados en otras transmisiones televisivas, dado que sus características deben determinar la adopción de la metodología adecuada a los fines que se propongan. Cierta artificialidad de formas atribuible al habla telenovelesca se explica precisamente por la diversidad de fines de los diferentes programas. El habla telenovelesca suele atenerse, en general, a los marcos de una norma común para asegurar la comunicación social, y respeta sus patrones de corrección. El habla televisiva en general, es susceptible a la sanción social debido a los altos fines culturales y comunicativos que la sociedad le exige cumplir.

El trabajo "Los usos del futuro en las telenovelas" de A. Alvarez y A. Barros-Lemez presenta análogas deficiencias metodológicas. Los autores emprenden una comparación entre dos "tipos" de telenovelas tomando como punto de la comparación un hecho morfosintáctico, el cual debe dar cuenta de una supuesta evolución gramatical entre ellas. El trabajo parte también de la suposición implícita de que el habla telenovelesca y el habla espontánea constituyen una misma realidad objeti-

va. El enfoque adoptado busca conciliar un tipo de análisis semiológico con el estudio de un hecho morfosintáctico específico.

Se plantea inicialmente una distinción entre "telenovela tradicional" y "telenovela cultural", que se propone como metodológicamente importante para el estudio del futuro. La distinción misma no queda claramente establecida: "... (telenovela cultural) es la que, en busca de posibilidades innovadoras, ha aceptado para sí ese título de "cultural". En ella podríamos entender un intento de acercarse a nuestra "cultura" (...) o, dicho de otra forma, la manera en que un grupo determinado de la sociedad venezolana percibe y analiza el momento histórico que le ha tocado vivir" (p.6). Si las llamadas "novelas tradicionales" pretendían una cierta universalidad, en el sentido de que podían implementarse en cualquier realidad social o en cualquier momento histórico, la "telenovela cultural" trata de insertarse en una de esas visiones de la realidad" (ibid).. La distinción se basa, por lo visto, en el trasfondo temático de las novelas, pero los personajes, autores, conflictos, etc. continúan siendo semejantes en ambos tipos de telenovela. La hipótesis del trabajo postula un "cambio en el lenguaje" al pasar de un tipo a otro de telenovela: "...de un léxico afectado y rutinario heredado de la comedia convencional" a un "lenguaje coloquial, cotidiano", como reflejo de un cambio supuestamente análogo ocurrido en el uso real del español venezolano. Al parecer se trata de un cambio de estilo por parte de los autores de telenovela, aunque no hay explicación sobre esto. En todo caso, es inadmisibles la identificación de la utilización consciente de hechos de habla con una manifestación espontánea de la misma, ya que nada impide al autor de telenovelas utilizar el habla con los más diversos fines creativos en cualquier época. Es igualmente inadmisibles al análisis del uso real, normal, en términos no lingüísticos (y subjetivos) al calificar de "estilo acartonado" el uso efectivo del futuro morfológico, lo cual es una consecuencia de la identificación antes señalada.

A lo anterior es preciso añadir la aplicación de enfoques heterogéneos, que deriva del querer buscar una explicación objetiva sobre un hecho de habla a la luz de una distinción de corte literario. Obviamente, no es posible establecer ninguna relación entre las relaciones amorosas ("pentagonales") de los personajes y el uso del futuro. Todo el "análisis" (y el artículo en general) resulta completamente inútil. Por otra parte, los ejemplos recolectados de las telenovelas sólo se utilizan para ilustrar las distinciones ya realizadas por R. Iuliano en su artículo citado por los autores.

Finalmente, de la confusión total de hechos y ópticas resultan conclusiones sorprendentes que explican el uso efectivo del futuro a partir de las telenovelas!!

4.—Hacia el estudio sistemático del habla televisiva de Venezuela:
Algunas observaciones directrices.

4.1. De la revisión crítica anterior queda en evidencia la necesidad de estudiar el habla televisiva con métodos rigurosos y apropiados. Su elaboración debe estar precedida de un examen general de los usos lingüísticos en las diferentes situaciones y tipos de programas creados por la televisión. Esta observación es de gran importancia si se considera que el lenguaje de la televisión combina situaciones espontáneas y artificiales, material hablado oral y escrito, habla dialogada, espontánea y elaborada, etc. Por lo tanto, no es posible llevar a cabo un estudio lingüístico sin tomar en cuenta estos hechos para aplicar métodos apropiados que garanticen la obtención de la información deseada. Lo anterior explica también las limitaciones que plantea el habla televisada frente a muchos tipos de análisis lingüísticos. Si esto no se considera en todo su valor, se corre el riesgo de que los análisis se tornen inútiles, no científicos, porque ningún material puede ofrecer informaciones que no puede dar. Hemos comprobado, por ejemplo, que el considerar el habla televisiva como manifestación de habla espontánea, de uso efectivo, constituye un enfoque totalmente errado³. El habla telenovelesca, particularmente, no puede ofrecer información válida sobre el uso actuante del español venezolano. En cambio, podría proporcionar datos de interés estilístico-literario, por ejemplo, que permitirían deducir conclusiones sobre lo que realmente es: un tipo de obra creativa⁴.

4.2. En estas páginas proponemos sucintamente un estudio sistemático del habla televisiva desde un punto de vista lingüístico. La importancia de una investigación de este tipo, además de complementar otros enfoques del lenguaje televisivo, radica en que permite abordar el estudio del uso de las variedades de habla del español venezolano actual en los medios televisivos y el lugar de la variedad forman entre ellas. Los resultados del trabajo pueden utilizarse con fines aplicados en el mejoramiento de aspectos importantes del español difundido a través de la televisión. La investigación que nos proponemos realizar estará, así, referida tanto a los aspectos descriptivos como a los normativos.

La investigación supone:

a) realizar un estudio cualitativo y cuantitativo del lenguaje hablado en los diferentes programas.

3 Esto, que parece evidente, hemos visto que puede confundirse en la práctica del análisis.

4 En el presente artículo no se aborda el problema de los métodos a utilizar en el estudio de las diferentes variedades de habla empleadas en la televisión.

b) describir los aspectos fonéticos, léxicos y morfosintácticos desde el punto de vista del papel que cumple la televisión como el principal medio de comunicación masiva.

c) estudiar la manifestación de las variedades verticales, horizontales y sub-códigos del español venezolano.

d) otras variedades del español no venezolano que se difunden en programas grabados en el extranjero.

Lo anterior supone la distinción de varios tipos de programas, tales como telenovelas, entrevistas dirigidas y espontáneas, programas cómicos, noticiarios, documentales (nacionales y extranjeros), charlas, habla improvisada etc.

La información lingüística obtenida sería de utilidad para una apreciación objetiva y adecuada de los códigos lingüísticos en los enfoques semiológicos, para la realización de análisis estilísticos de las obras de creación, para comprender y sopesar equilibradamente —desde un punto de vista social— la responsabilidad de la televisión en el desarrollo educativo y cultural de la nación.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez Muro, Alexandra y Alvaro Barros-Lemez. "Los usos del futuro en las telenovelas". *Video-Forum*. Nº 10. Abril 1981.
- Elizacín, Adolfo. "Métodos en sociodialectología", *Estudios filológicos*, 14, 1979.
- Jensen, John B. "Investigación sobre las formas de tratamiento personal en la telenovela A Escalada", *Video-Forum*. Nº 4. Noviembre 1979.
- Marie, Michel. "El film, el habla y la lengua", *Video-Forum*. Nº B. Octubre 1980.
- Martí, Diana. "Exploración prosódico-gramatical de la telenovela Rosalinda y su referente", *Video-Forum*. Nº 14. Diciembre 1981.
- Moraña, Oscar. "Relaciones audio-visuales en el discurso didáctico televisivo. El caso de Plaza Sésamo. 1, *Video-Forum*. Nº 8.
- . "Para una aproximación semiológica a la telenovela" (2ª parte). *Video-Forum*, Nº 2. Mayo 1979.
- Obregón, Hugo. *Hacia el establecimiento de la norma culta del español de Venezuela*. (En prensa).
- . *Hacia el estudio de la entonación dialectal del español de Venezuela*. IUPEMAR. 1981.
- . *Posibilidades diferenciales de sentido de la entonación española*. Cardenal Cardenal Ediciones. Caracas, 1981.
- Páez Urdaneta, Ireset. "Estratificación social del uso de "tú" y "usted". Ponencia al V Simposio de Dialectología del Caribe Hispánico. Caracas, 1980.

EL POSITIVISMO EN LA NARRATIVA DE GIL FORTOUL

ARGENIS PEREZ HUGGINS

I.—*El positivismo y el autor.*

Es innecesario, de paso, entrar a caracterizar al positivismo como corriente filosófica, no sólo porque parecería como una intolerable pedantería sino porque su influencia en la vida intelectual de Venezuela es tan evidente que se prolonga hasta nuestros días. Nos interesa, al contrario, señalar qué representó para Gil Fortoul ese caudal ideológico en la confección de las tres novelas que integran su narrativa: *IDILIO*, *JULIAN Y PASIONES*¹

El positivismo surge en Venezuela como un movimiento radical, muy contestatario que enarbolaba banderas como "ciencia y verdad", "eficacia práctica" y solución pragmática de los problemas que aquejaban al país. Frente a este polo conceptual se hallaban la tradición colo-

* Ponencia presentada en el VII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Barquisimeto, noviembre de 1981.

nial, el clericalismo y el atraso. De esta manera las ideas positivistas inician su marcha por los años sesenta del siglo pasado con las lecciones acerca de transformismo darwiniano dictadas en la Universidad por Adolfo Ernst, y con las exposiciones en torno a la filosofía de Augusto Comte, en la voz autorizada del doctor Rafael Villavicencio. Sin embargo, la corriente de ideas es muy compleja ya que, para la época, una de las corrientes de pensamiento que nutría a las generaciones era el romanticismo; de allí que el positivismo se mezclara con aquél para constituir una amalgama que va a signar todo el pensamiento intelectual venezolano hasta las primeras décadas del presente siglo. Tal mezcla va a constituir, como veremos, un ingrediente básico en las novelas de Gil Fortoul.

Es importante destacar que nuestro autor residió en Europa desde 1886 hasta 1909. Indudablemente, la atmósfera intelectual que lo rodeó fue la del positivismo. Pero, por igual causa, en esos mismos momentos ya Europa se hallaba convulsionada por la concreción militante de las luchas socialistas, del marxismo en particular; de manera que es fácil deducir el mundo de ideas, la heterogeneidad semántica que circula por JULIAN, publicada en 1888, IDILIO, aparecida en 1892 y PASIONES, de 1895. No obstante, el núcleo semántico se construye a partir de las ideas positivistas. En efecto, para Gil Fortoul, "la historia la constituyen las costumbres, las cuales están condicionadas etnográficamente"². De ellas surgen los problemas sociales; pero el mejor instrumento para conquistar el futuro es "el legado de las generaciones... para armonizar el medio con las necesidades sociales; hecho a lograr a través de la herencia, tanto orgánica como mental que transmite 'las fuerzas y los ideales, los sentimientos y las aspiraciones' ". Como vemos, son tesis positivistas muy sólidas presentes en la obra de nuestro autor. Sin embargo, considerar el peso de las generaciones y el legado histórico, integra un ingrediente importante de romanticismo. Así mismo, en Gil Fortoul hay resonancias de las tesis de Hipólito Taine en torno al concurso de tres factores que explican la historia: la raza, el medio y el momento. Este último factor, dice el profesor Mieres, "que se sustenta en ideas sucesivas, convierte a la historia en un problema de psicología. Es aquí donde se mezclan los elementos románticos que Taine suma a su concepción".

Otro elemento sustancial en el orden de las ideas positivistas del autor larense reside en la noción del "libre albedrío". A tal efecto, frente a los condicionadores de la actividad humana: medio físico, medio social y medio orgánico, Gil Fortoul opone "la inteligencia y la voluntad humanas", las cuales pueden modificarlos favorablemente a través de la acción promotora del libre albedrío. "Predominaría en él (dice Mieres), la convicción de que el paisaje interno, la idea del paisaje, llevaría a los hombres a luchar por su transformación, en lo que les ayudaría la ac-

ción del medio social". Tal capacidad modificadora implícita en la voluntad humana tiene sus complementos en dos factores muy importantes dentro de lo que pudiera llamarse la actividad gnoseológica de Gil Fortoul: Lo Instintivo y La Acción individual. En tal sentido, y arrancando de Gustavo Le Bon y del mismo Taine, nuestro autor parte de una consideración del instinto como fuerza propulsora, opuesta a la razón, y permite exaltar al hombre instintivo, al caudillo analfabeta ante el hombre cultivado. Este recurrir a fuerzas irracionales para explicar muchos aspectos del desarrollo histórico conduce al hecho de que el devenir histórico está signado "por el juego de ambiciones de las personalidades en conflicto", ya que los sectores populares eran "actores de la historia sólo a través de las individualidades más representativas". Por ello, en Gil Fortoul ocupa lugar privilegiado la Acción individual. Tal acción se halla "condicionada por circunstancias que matizan su acción: otros individuos, partido, clase social u oligarquía local". Su determinismo no priva, pues, de la libertad a la acción individual. Como se ve, su positivismo está contaminado por las concepciones de la historiografía romántica: el individuo es capaz de cambiar todo el curso de la historia. Pero también es capaz de interpretar el sentimiento de "las turbas", de la masa anónima que constituye "el alma del organismo nacional"; en tal sentido, las manifestaciones de ese espíritu nacional pueden oponerse, en un momento dado, a la decadencia de las personalidades privilegiadas, o del conductor mesiánico, considerado en Gil Fortoul como "genio", o "caudillo bárbaro". Es indudable a la luz de estas ideas, la mezcla de irracionalismo y espíritu científico presentes en la actividad de Gil Fortoul como pensador histórico.

A las nociones tópicas de "Orden y Progreso", importantes en la gnoseología positivista y demasiado claras para incursionar de nuevo en ellas, se une, en Gil Fortoul la tesis de que las ideas gobiernan el mundo. Por supuesto que tal noción viene de Comte y de Lebon, pero arranca, como ha demostrado Mieres, del "gran teorizador del romanticismo, Edmundo Burke". Es importante destacar en Gil Fortoul la toma de posición ideológica mediante la cual las ideas preceden a los hechos, ya que, no son sólo una constante positivista contaminada por el idealismo subjetivo, sino, de igual manera, porque esta concepción signará gran parte de la actividad de los actantes fundamentales de sus novelas.

Finalmente, necesitamos destacar como síntesis de los presupuestos doctrinarios que sustentan la actividad intelectual de nuestro autor, su intento de buscar en los opositores políticos o en las contiendas de clases lo que hay de bueno y generoso, a manera de la conjunción de los opuestos", tópico muy del romanticismo; su agnosticismo como su rechazo a las fantasías, su desdén por el pensamiento religioso, su apego a los datos concretos y suficientes, la indagación de causas y efectos,

el apego a lo científico, y, en muchas oportunidades, la necesidad del azar pero no como algo absoluto sino contaminado por la acción de las circunstancias "que no es dable a la voluntad humana crear de súbito". Todo esto, unido a su consideración del estilo "como única condición creadora", y a la presencia de las tesis del naturalismo literario procedentes de Stenhal y de Zolá, así como algunas ideas tomadas del decadentismo a lo Huysman o del sicologismo a lo Paul Bourget, nos da un panorama teórico multiforme y rico como para entrar a estudiar la estructura de las novelas de Gil Fortoul.

II.—*El nivel semántico.*

Vamos a estudiar las correlaciones conceptuales de las tres novelas. Con relación a JULIAN, éste aparece diseñado por el emisor como un ser "muy delgado y muy pálido; los cabellos en desorden; grandes ojos negros, habitualmente tranquilos y tristes, pero apasionados... vestido con cierto abandono de poeta romántico". En realidad éstos son sus atributos definidoras, puesto que gran parte del tiempo se hallaba "en comercio con las musas, muy lejos de las realidades de la vida, con la cabeza perdida en las auroras del ideal y el corazón besado por dulces esperanzas". Simultáneo a este diseño de los predicados funcionales de Julián, se halla su poderosa atracción por los estratos miserables de la sociedad "marginal" de la época, del mendigo harapiento a los truhanes, los grupos de obreros, los niños hambrientos, descritos en la novela con toda la crudeza del realismo del siglo diecinueve. En tal sentido, el sueño de Julián era plasmar esos elementos de la realidad social a través de un discurso que reflejara "la vida desnuda, sin ropajes hipócritas... cuajada de tipos reales, de pasiones violentas. Los personajes... hablarían esa lengua pintoresca e intencionada del mercado... no serían enfermizas creaciones de la fantasía". Es decir, sus visiones, su percepción de la realidad oscilaba entre la ensoñación que le permitía trascender a la mujer más humilde, hasta el descenso a la "fealdad del vicio o la brutalidad de la ignorancia". De esta manera, intentaba o soñaba llegar al éxito intelectual. De allí que su discurso en el Ateneo de Madrid, receptáculo de todas las ideas que circulaban en la época, fue el dispositivo inicial de ese triunfo. Allí abogó por la "supresión de todos los despotismos políticos al mismo tiempo que de todos los despotismos sociales e históricos"; así mismo, combatió contra todos "los altares... los templos, panteones", es decir, "la obra del presente consiste en preparar el pronto advenimiento de estos ideales"; ideales que configuran el escenario moral donde el positivismo había comenzado a ejercer autonomía. Esto explica, en igual forma, un aspecto de su concepción acerca del amor: "la exterioridad, la parte material, era lo único serio: satisfacer el deseo, contentar la vanidad, mantener los nervios en deliciosas vibraciones...", lo cual acerca la novela al Stendhal de ROJO y NEGRO, con la que

tiene muchos puntos de contacto, en especial en las relaciones eróticas con Amparo. Lo propio acontece con el parangón que se establece en la novela entre lo moral y lo orgánico: "En la biología moral sucede algo análogo a lo que sucede en la biología orgánica", o con el psicologismo a lo Paul Bourget que es una constante semántica de todas estas novelas, y que responde a las preocupaciones fisiológicas de Claude Bernard, al naturalismo zolaico que las codifica literalmente, y al positivismo spenceriano. A esto se une la consideración del azar o de "la suerte" como elemento determinista, "resultante última de todas las circunstancias que rodean al individuo, de todas las fuerzas que en cada momento obran en todas las manifestaciones de la vida". Es el azar, o "diosa invisible", el que signará a Julián en sus relaciones actanciales. Julián tuvo temor a esta diosa; y es que su trasfondo nitzcheano es evidente: "Alma profundamente artista, no sabía apreciar más que las complicaciones del mundo moral. En las realidades de la existencia, tropezaba con la primera pedrezuela del camino". Tal alternancia entre el mundo de las ideas y la cotidianidad del vivir, opuestos de forma antagonica, marcan el trágico final de Julián. Es decir, epistemológicamente, un drama que oscila entre un idealismo romántico y las posiciones positivistas que arrancan de una realidad concreta. Pero, en Julián, hay un romanticismo contaminado de agnosticismo; de allí que mientras su corazón se halla "envuelto siempre en las nieblas de lo ideal", su cerebro está preocupado en descubrir verdades, sin arredrarse nunca ante la crueldad de sus descubrimientos"; esto explica las relaciones con Consuelo, suerte de oxímoron perturbador: "Un sentimiento más profundo y estrecho que el amor sensual los unió siempre: el afecto nacido de las afinidades del cerebro y del mutuo comercio de las sensaciones morales". En él se mezclan las aficiones heredadas del romanticismo hacia la redención de la prostituta, con el tópicos de la "bestia hermosa", la carne impúdica" y al reconocimiento del "noble aislamiento del alma".

Es importante considerar las ideas que Julián enuncia con relación al estilo. En principio, al igual que en Zolá, considera el temperamento como constante básica de aquél. Pero, además, debe ser reflejo "de la manera de pensar y sentir en un momento dado, y el carácter de la frase del carácter de la idea que traduce". De esta forma, "Las lenguas no deben quedarse nunca inmóviles... Si la lengua no es más que el medio de traducir al exterior las ideas, el estilo debe plegarse a los caprichos del pensamiento", pero... "Libertad absoluta para el pensamiento, bridas fuertes para la imaginación loca". En esto coincide con su amigo Enrique Aracil, para quien los "delirios de la juventud pueden sujetarse a reglas". De allí que Julián exclame: "La voluntad sólo llegó a formar parte de las abstracciones en que vivía, por eso intentó buscar sustituto a sus pasiones a través de la "meditación de los pro-

blemas más abstrusos"; a diferencia de Aracil, para quien el hombre es producto del medio, del contexto social y cultural", de la multiplicidad de influencias naturales que van preparando. . . lo mismo el más vulgar de nuestros actos que los más complejos fenómenos de la existencia"; "debe haber un equilibrio entre los instintos de la bestia, entre los impulsos inconscientes del salvaje, los cuales no han desaparecido todavía en nosotros, y las convenciones y leyes sociales". Si ese equilibrio se rompe, el hombre cae al abismo; si se restablece, "el alma se transforma, cambia la vestidura hedionda por otra inmaculada". Pero Julián no supo mantener esa estabilidad porque "sus tormentos venían ante todo de desequilibrios orgánicos"; sus enfermedades eran del alma; un desequilibrio biológico y espiritual que el naturalismo y el positivismo pusieron de moda. Julián sólo halló consuelo en el mundo de lo abstracto; de allí que no soportó la frustración de los amores con Laura, ni la espiritualidad del amor melancólico de Isabel. Y es que tales seres, cuando "los accidentes de la vida les arrojan contra un obstáculo, no saben saltar sobre él y se estrellan". Esta frase constituye todo un operador semántico que explica la solución trágica en la estructura narrativa: el suicidio de Julián. No obstante, muy hábilmente, el narrador deja abierta otra lectura del nivel histórico, a través de un componente semántico que arranca de las primeras escenas de la novela, el azar: "Y creyendo subir a su cama, se precipitó en la calle"; puesto que "Julián bebía siempre, sin medida y sin conciencia, hasta olvidar todas las sensaciones que le atormentaban y sumirse en el mundo de los delirios provocados".

IDILIO?: Esta novela se desarrolla en Baroa, pueblo de Los Andes. El emisor se complace en delinear el paisaje nativista y las costumbres del pueblo en forma minuciosa y detallada. La obra fue publicada en 1892, pero terminada de escribir en 1887. Es decir, anterior a *Julfan*. Esto es importante por las deficiencias estructurales que guarda en relación con aquella.

En esta novela, Gil Fortoul comienza por desarrollar el tema positivista de la influencia de las costumbres y del medio social en el individuo, así como el factor determinante tanto de los bienes y hábitos culturales heredados, como del "instinto hereditario" que "paraliza las fuerzas creadoras del espíritu". Es una atmósfera rutinaria e idílica, perturbada solamente por Enrique Aracil, un "filósofo admirado ya por el radicalismo de sus pensamientos y casi odiado por la soberbia sinceridad con que confiesa sus ruidosas pasiones". El complemento sintáctico de Aracil es Isabel, descrita por el emisor como una heroína romántica "Delgada y pálida. . . las manos largas y finas", con una "sensación de aristocrática fragilidad". En cambio, su opositor sintáctico y semántico es el Padre Roque. En efecto, lo atormentaba de las prédi-

cas del sacerdote "la contradicción irreductible entre la lección y la plática". Enrique tenía una confusión entre sus lecturas científicas en torno a la creación del mundo, o las nociones sobre astronomía y física que le proporcionaba en la escuela el maestro Don José, y lo que decía el sacerdote. Estas preocupaciones indician, en la novela, todo el soporte ideológico del positivismo en cuanto a materia religiosa se refiere. Simultáneamente, las inquisiciones científicas de Enrique se hallan contaminadas por el amor cada vez más apasionado de Isabel. El narrador lo sustancia a nivel de situaciones románticas, casi al borde de la delicuescencia estereotipada que signó al peor romanticismo.

Esta ambivalencia cognoscitiva de Aracil se va profundizando a medida que va adquiriendo datos objetivos acerca de la electricidad de los cuerpos, la producción del relámpago, los estragos del rayo: "Aquellos fenómenos eran naturales, obedecían a leyes descubiertas por los sabios, se producían en determinadas circunstancias", de allí que despreciara tanto los temores de sus compañeros como "los rezos de las mujeres ignorantes". A veces, "el filósofo desaparecería y el corazón tomaba la revancha". De todos modos, las autoreflexiones de Enrique, las disquisiciones del narrador en torno al "primer amor", la mezcla de puteza espiritual y ambición carnal, por decirlo de alguna manera, responden ya a los lineamientos de la novela psicológica que, como en *JULIAN* o *PASIONES*, el autor asimila y enuncia como herencia de sus lecturas de Bourget o del naturalismo de Stendahl y de Zolá. En esta atmósfera de intelectualismo, muy artificial para la madurez de un niño como Aracil, se entra a discutir el Génesis y la formación del mundo sin la intervención de Dios; Aracil se pone en contacto con Laplace y Kant y, como buena encarnación del positivismo de la época, llega a la siguiente conclusión "La verdad es un sol: ante sus resplandores, todas las sombras se desvanecen para siempre". Tal intelectualismo lo lleva a rechazar la vida cotidiana, la ritualidad de la ceremonias religiosas; en cambio, como matriz romántica, Aracil se conmovía ante el espectáculo de la naturaleza: "Tuvo deseos de correr, mojarse las manos con el rocío de la yerba. . . pegar sus labios contra los ramilletes de rosas y claveles". Incluso, la impavidez de la naturaleza frente al dolor humano se halla presente en esta novela como reafirmación de la soledad del hombre ante el cosmos. Esta indiferencia cósmica permite introducir en la novela un tópico muy del gusto positivista: el azar. Es precisamente un rayo el que mata a Isabel. Esto acabó con los restos de fe que le quedaban a Enrique. Pero no procede a solucionar su problema mediante la autopunición. Al contrario, "ni un sólo grito salió de su garganta". El dolor y el recuerdo terminaron por purificarlo y, años más tarde, el autor-narrador se lo encuentra en París defendiendo con convicción, en una conferencia sobre darwinismo, la pluralidad de la especie, acumulando citas, y "haciendos recordar los esqueletos estudiados, reconstruyendo

genealogías... y describiendo con la mano líneas en el aire, como si tuviese por delante un mapamundi". Es decir, la pasión de sus primeros años había sido compensada por el estudio y profundización de los problemas que atañen a la estructura del ser humano. Es decir, por la objetividad científica.

PASIONES: Esta novela gira, también, en torno a la existencia de Enrique Aracil. Hay un predominio de lo conceptual sobre el componente narrativo. Se trata de una contienda, por decirlo así, alrededor de concepciones doctrinarias en torno a la filosofía, la estética, la política nacional, la creación artística, entre los integrantes de una generación que acude a la controversia de la SOCIEDAD AMIGOS DE LA CIENCIA, cuyo referente histórico es la SOCIEDAD AMIGOS DEL SABER que funcionó en Caracas en las últimas décadas del siglo pasado y donde Gil Fortoul hizo sus primeras armas intelectuales. De esta manera, se entablan polémicas en relación con los últimos acontecimientos de la vida intelectual. Pero, en el trasfondo, hay una intención social que arranca de las visiones acerca de la realidad del país. De forma que los amores frustrados entre Aracil y Angelina, constituyen un componente semántico residual importante, pero subordinado a la solución intelectualista final con que concluye la novela.

En efecto, Aracil desarrolla su teoría en torno a la creación artística haciéndose partidario de que la vida real es materia de estudios, fuente de sensaciones para la vida del espíritu; el goce o el odio tienen un límite, perderlo es perder el dominio sobre sí mismo. Es decir, hay que ir del caso concreto a la ley; en cambio Mérida perdió el equilibrio y cayó. Así mismo, Aracil elucubra acerca de los estados patológicos del artista, de su sonambulismo creador, del efecto que cualquier dato de la realidad pueda ejercer sobre el equilibrio del individuo y genera el mundo de los sueños; pero la inteligencia debe luchar con las dificultades de la forma. Es, sin duda, una concepción modernísima si se piensa en la estética simbolista, y en el naturalismo artístico. Para Arnould, el estado normal es aquel en que la fiebre creadora consume el organismo del artista. "El estado normal es el estado enfermo". En cambio Lodi considera que el acto creador debe consistir en tomar de la vida lo mejor que ella tiene, en pensar y sentir sin exaltar demasiado el cerebro. El curso de estas discusiones deriva hacia la situación política y cultural de la nación durante la autocracia guzmancista. Para Lodi, es necesaria la dominación absoluta de un hombre, es un "bien relativo"; tesis que el positivismo venezolano adoptará luego para justificar a Gómez.

Hay un diagnóstico del momento histórico, sustanciado por una preocupación social, política y moral que indicia las debilidades y tormentos de una generación; incluso, se enuncia la necesidad de una perturbación

revolucionaria en todos los órdenes, porque "el mal está en la sangre"; formulación de una sociología pesimista que el positivismo cultivó en nuestros países.

Podría decirse que esta primera parte de la novela se disuelve en disquisiciones filosóficas, contradicciones, variantes y matices ideológicos que remiten a autoreflexiones del autor. En tal forma, mientras Lodi es pesimista en su diseño de la realidad nacional, Aracil, sin dejar de serlo, propone una "fórmula para armonizar voluntades" ya que "es preciso descubrir la fuerza que nos distraiga del pesimismo que nos atrae"; concibe a la patria "como organismo social con todas sus fuerzas de conservación y progreso", pues la única solución está en actuar. Como se ve, el discurso de Aracil define toda una retórica pragmática que tendrá consecuencias importantes en la literatura de corte positivista en nuestro país, incluidas las obras de Gallegos.

La segunda parte de la obra se construye, en lo esencial, a través de los amores entre Aracil y Angélica. Pero es importante subrayar la intención de Enrique en hacer una novela nutrida de los componentes históricos y raciales de nuestro país, que exprese las "almas de los antepasados", la influencia del cruzamiento de razas y "la sangre heredada a través de los siglos"; mezcla de historiografía romántica y positivismo. De la misma manera, en sus reflexiones está presente la potencia irracional del azar como factor de perturbación ante los proyectos, esperanzas y pasiones que signan "nuestra alma". Sólo la brusca sensación de una idea, puede motorizar la "máquina orgánica" asumida en el desaliento.

Este intelectualismo de Aracil se ve amenazado por el poder de seducción que en él ejerce Angélica, instrumentado en la novela a través de situaciones románticas para las cuales sirve de matatexto un poema de Shelley. Podríamos asegurar que la secuencia narrativa de esta parte del texto es una lectura paragramática del poema de Shelley, EPIPSYCHIDION, donde una misma pasión hace gemelos espirituales a dos seres que se aman. Pero Aracil no es capaz de sucumbir, en su racionalismo casi absoluto, a "equivocos sentimentales". Además, y he allí la dialéctica romántica interna del actante, su felicidad absoluta sigue pendiente de la unión íntima que perdura, "a pesar del tiempo y de la muerte, entre un alma de niña que se apagó pensando en mí, y mi alma de hombre que se morirá pensando en ella". Esta no es otra que Isabel, la de IDILIOS? Con este amor sí se cumplen las trascodificaciones sentimentales de la obra de Shelley, ya que, con relación a Angelina, Aracil transforma esa experiencia en base para completar su teoría de la novela, a través de una tipología narrativa Angélica-Castel. En aquella resumiría la parte poética y soñadora de nuestra raza, en éste lo impulsivo de nuestra juventud. Era una manera de sustituir una pasión por otra,

como se enuncia en JULIAN, una forma de armonizar ficción y realidad en el análisis de sí mismo. Y es que, como dice Aracil, "entre lo que se ve y se palpa, y lo que se crea o se sueña, no hay diferencia alguna". Este idealismo, de raíz diltheyana³, enunciado por Enrique, constituye una de las bases epistemológicas del arte y la novela contemporáneos.

Finalmente, y en su conocido intento de sustituir una pasión por otra, la obra concluye con el comienzo del segundo canto del poema filosófico de Aracil. Estamos aquí ante el redentor social para quien el porvenir del mundo se anuncia ya "en los senos de la turba miserable que sufre y llora abajo", enfrentada a los privilegiados de la riqueza. Es un reflejo de las teorías socialistas de la época que, en el autor, estaban ya presentes. Gil Fortoul, en cita de Mieres, dice:

el único socialismo lógico es el socialismo popular que se confunde con la aspiración de las clases oprimidas a un estado social mejor. De aquí la perpetuidad del socialismo.

CONCLUSIONES

- I.—Existe una correspondencia semántica entre las teorías positivistas como concepción del mundo en Gil Fortoul, y la praxis novelesca. Junto al ropaje romántico y el idealismo subjetivo, las ideas positivistas conforman el diseño ideológico fundamental de sus novelas. El universo de oposiciones que integra las estructuras, parte de allí.
- II.—Las tres novelas tiene un eje actancial que les suministra coherencia semántica y sintáctica: ENRIQUE ARACIL. En tal sentido, no es aventurado decir que las tres integran una sola, pues podrían considerarse como la biografía de Aracil. Esto es novedoso, desde el punto de vista técnico narrativo en la novelística venezolana.
- III.—Hay una isotopía esencial que circula por los tres textos: la posibilidad de sustituir una pasión por otra, más o igualmente enérgica. Esta isotopía, como manifestación de la capacidad del hombre para actuar frente a las presiones del contexto, es de suma importancia: Julián sucumbe, entre otras cosas, por no saber asumir esta capacidad de sustitución. Pero es también interesante por la proyección que tiene, como ejercicio de la voluntad, en la narrativa nacional. Aracil es el paradigma de este rasgo anímico.
- IV.—El conjunto narrativo presenta fallas esenciales. Entre ellas, el predominio del discurso reflexivo sobre el componente fáctico; en este nivel, JULIAN es la más lograda como arquitectura novelesca. IDILIO?, es demasiado artificial como lenguaje y como

acto de contar. PASIONES, es la más densa como discurso conceptual, más exhuberante en cuanto a proposiciones estéticas, y muy débil en el diseño.

- V.—Aunque trabajamos únicamente el nivel semántico de los textos, nos permitimos hacer los siguientes señalamientos: A) Gil Fortoul se nos aparece como uno de los iniciadores de una nueva orientación de la novela social en Venezuela: B) también lo es desde el punto de vista técnico puesto que emplea estilo indirecto libre, monólogo interior, narración en primera persona, penetración psicológica; así como también hay conciencia del acto de escribir e incorporación del narrador como testigo en el proceso del enunciado, el cual lo integra al mundo imaginario donde funciona como factor de su estructura. Ahora bien, como quiera que Enrique es el núcleo coherente de los textos, a nivel actancial, y resume, en situaciones y discurso, muchos referenciales atribuibles al autor, es indudable la contaminación autobiográfica de las novelas, a través del personaje.

Finalmente, es también precursor Gil Fortoul en la ruptura entre ficción y realidad que se detecta en el discurso de Enrique. Esta ruptura responde a las bases epistemológicas, de origen diltheyano, presentes en el arte y la novela contemporáneos.

BIBLIOGRAFIA

- 1 Gil Fortoul, José. *Obras Completas* (T. VI). "Tres Novelas". Caracas. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes. 1956.
- 2 Mieres, Antonio. *Ideas Positivistas en Gil Fortoul y su historia*. Caracas: Edics. de la Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Estudios Hispanoamericanos (U.C.V.). 1981.
- 3 Dilthey, W. *Psicología y Teoría del Conocimiento*. Trad.: E. Imaz. México: F.C.E. 1951 (Vid el aparte: *La Imaginación del poeta*, pp. 3 y ss.)

GRAMÁTICA GENERATIVA Y ENSEÑANZA EN ESPAÑOL

EDITO J. CAMPOS

1.—INTRODUCCION:

Pocos son los intentos de aplicar la gramática generativa a la enseñanza de la lengua en nuestro país. Posiblemente, esto se debe a la poca difusión de la gramática generativa entre los colegas que laboran en educación media. En este trabajo nos proponemos presentar, sin evaluar la funcionalidad de los programas vigentes, las posibilidades de aplicación del análisis transformacional a dos problemas sintácticos del español. El análisis presentado va dirigido, fundamentalmente, a profesores de educación secundaria y pretende demostrar dos cosas:

- a) Que la formulación de una estructura profunda y una superficial para cada oración de la gramática tiene su justificación pedagógica.
- b) Que el análisis transformacional propone una explicación más simple y didácticamente más adecuada que los análisis tradicionales.

Vale la pena señalar, además, que el análisis propuesto se inscribe dentro del modelo estándar extendido y que en los casos donde existen posiciones teóricas contrapuestas dentro de la gramática generativa, seleccionamos la más productiva desde el punto de vista didáctico.

2.—PROBLEMAS SINTACTICOS EN LA ENSEÑANZA DE LA GRAMÁTICA:

Quizá el problema fundamental que confrontan alumnos y profesores en la enseñanza de la gramática a nivel de educación media es el relacionado con el estudio de las oraciones subordinadas, su clasificación y la identificación de la función sintáctica de sus encabezadores. Por esta razón hemos seleccionado dos temas que de alguna manera tocan la subordinación: El 'que' relativo y el 'que' anunciativo, por un lado, y la oración interrogativa, por otro.

2.1. El 'que' relativo y el 'que' anunciativo:

Tradicionalmente nuestros alumnos de media tienen serias dificultades en distinguir con poco margen de error un 'que' relativo de un 'que' anunciativo. El problema se agrava cuando, una vez identificado el relativo, se intenta asignarle una función sintáctica dentro de la subordinada.

Tratemos ahora de analizar el 'que' relativo desde un punto de vista generativo:

En primer lugar, la gramática generativa postula que todo adjetivo implica una oración en estructura profunda. Esto quiere decir que, como también han dicho algunos gramáticos tradicionales, el adjetivo "predica" algo sobre el nombre al que acompaña. Además, si analizamos oraciones como (1) y (2).

(1) El alumno inteligente aprobará el examen.

(2) El alumno que es inteligente aprobaba el examen.

cuya interpretación semántica es esencialmente idéntica, nos veríamos en la necesidad de proponer una estructura profunda como (3), para ambas:

(3) El alumno (el alumno es inteligente) aprobará el examen. la cual se grafica en la figura 1.

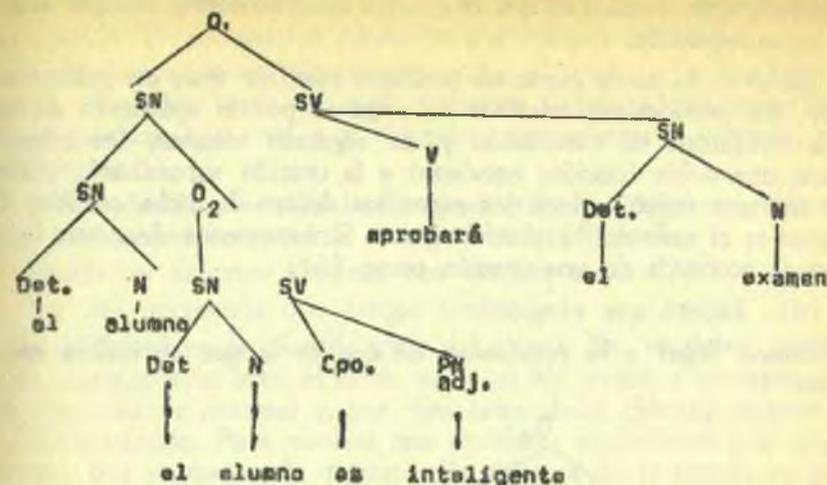


FIGURA 1

Es decir, (1) y (2) provendrían de una misma estructura profunda sometida a diferentes procesos de derivación. Para derivar la oración (2) se aplica una transformación obligatoria llamada *Relativización*, cuyo efecto es convertir el SN que repite a su antecedente en el relativo correspondiente. Luego, para obtener la oración (1) a partir de (2) se aplica la regla de *Reducción de Cláusula de Relativo*, que elide tanto al relativo como a la cópula. Asignar una misma estructura profunda a oraciones como (1) y (2) nos permite:

- Explicar la sinonimia entre ambas oraciones dentro de la gramática.
- Explicar por qué el 'que' relativo repite siempre a su antecedente.
- Predecir, con poco margen de error por parte de los alumnos, la función del relativo dentro de la subordinada.

La identificación de la función del relativo en un ejemplo como (3) es relativamente sencilla. Pero si analizamos una oración como (4):

(4) Los mangos que me trajiste son dulces.

cuya estructura profunda sería (5):

(5) Los mangos (tú trajiste los mangos a mí) son dulces.

probablemente los alumnos tengan dificultad en identificar la función del relativo, debido, entre otras cosas, a que en (4) el sujeto está elidido. Para derivar esta oración a partir de su estructura profunda se aplicaría, primeramente, la regla ya conocida de *Relativización* y, luego, habría que aplicar una transformación que llamaríamos *Movimiento de*

relativo y que consiste en que el relativo debe colocarse siempre al lado de su antecedente.

De todo lo antes expuesto podemos concluir que, en primer término, los pronombres relativos se originan por la aplicación de una regla obligatoria de sustitución y, en segundo término, los relativos tienen una doble función: encabezar a la oración subordinada y cumplir con una función sintáctica específica dentro de dicha oración. Diferente es el caso del 'que' anunciativo. Si intentamos descubrir la estructura profunda de una oración como (6):

(6) Espero que vengas.

podríamos llegar a la conclusión de que es la que se refleja en la figura 2.

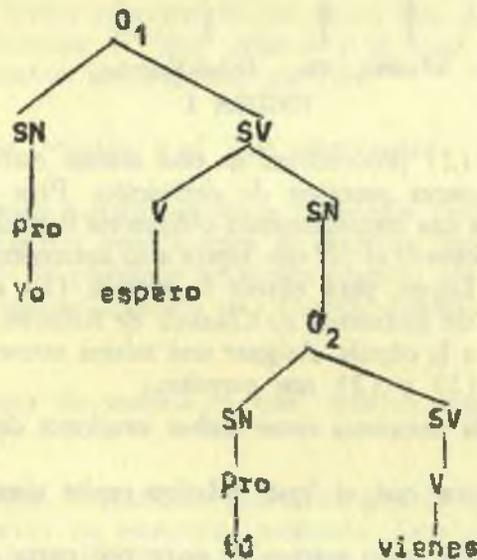


FIGURA 2

Observemos dos cosas importantes en la figura 2. Primero, el 'que' anunciativo no aparece por ningún lado; y segundo, la cláusula no es una relativa sino una cláusula nominal. Ahora bien, ¿cómo podríamos derivar a (6) a partir del diagrama de la figura 2? Veamos: una vez que se hayan aplicado las transformaciones que asignan la terminación morfológica del verbo (afijo y concordancia), se aplicaría una regla que elide el *Pronombre Sujeto* de O₂ y luego, en nuestra gramática debería existir una regla que inserte el 'que', la cual diría, aproximadamente, así: insértese un 'que' anunciativo antes de toda cláusula nominal. Finalmente, se aplicaría la *Elisión del Pronombre Sujeto* a O₁, y obtendríamos (6). Notemos que en nuestro análisis, el 'que' anunciativo no aparece en la estructura profunda ni sustituye a nada. Obser-

vemos también que la función del 'que' anunciativo es única y exclusivamente la de 'anunciar' o encabezar una cláusula nominal.

Si nuestros alumnos logran comprender el origen y la función diferentes de ambos tipos de 'que', entonces podrán identificarlos con éxito y clasificar a su vez, a la cláusula como relativa o nominal, respectivamente.

En el análisis de las cláusulas nominales (tradicionalmente, subordinadas sustantivas) se presenta un problema adicional.

Cuando los alumnos analizan una oración como (7).

(7) Me sorprende que tengas novia.

tienen dificultad en la identificación del sujeto. Eso se debe, posiblemente, a que, por un lado, el sujeto no es un SN común y corriente sino toda una cláusula nominal y, por otro lado, dicha cláusula aparece al final de la oración. Para resolver este problema acudiríamos a la ayuda didáctica que representa la diagramación arbórea de la estructura profunda (7). Así, la estructura profunda de (7) sería la que se refleja en la figura 3.

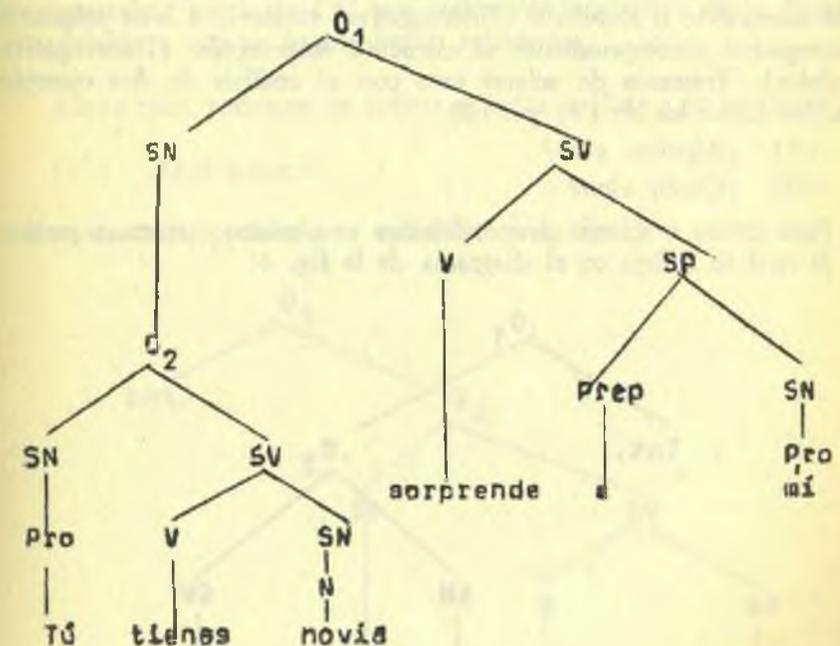


FIGURA 3

En este diagrama (Fig. 3) se observa claramente que el sujeto, es decir, el SN dominado directamente por O₁, es a su vez una oración; que el predicado es 'sorprende a mí' y que el Objeto Indirecto es 'a mí', el cual, a través de la aplicación de varias transformaciones, va a ge-

nerar el 'me' de la estructura superficial. Para derivar (6) a partir de la figura 3, tendríamos que aplicar también *Elisión de Pronombre Sujeto*, Inserción de 'que' y finalmente una regla facultativa llamada *Posposición de sujeto*, cuyo efecto es trasladar el sujeto al final de la oración.

2.2. La oración interrogativa:

Otro problema sintáctico a nivel de Educación Media es el planteado por el análisis de la oración interrogativa. El problema presenta dos vertientes: por un lado, a los alumnos se les dificulta identificar la función sintáctica de los interrogativos tanto en las interrogativas directas como en las indirectas, y por otro lado, les resulta difícil identificar a la interrogativa indirecta como una cláusula nominal.

Para toda oración interrogativa proponemos la siguientes regla de reescritura:

(8) $O \longrightarrow \text{Int.} \quad O$

Esto quiere decir que para derivar cualquier oración interrogativa habrá un elemento Int. cuya función sería o bien asignar una pausa final ascendente o sostenida (Interrogativas totales), o bien asignar el interrogativo correspondiente al elemento interrogado (Interrogativas parciales). Tratemos de aclarar esto con el análisis de dos ejemplos sencillos como los de (9) y (10).

(9) ¿Alguien vino?

(10) ¿Quién vino?

Para ambas oraciones propondríamos una misma estructura profunda, la cual se refleja en el diagrama de la fig. 4.

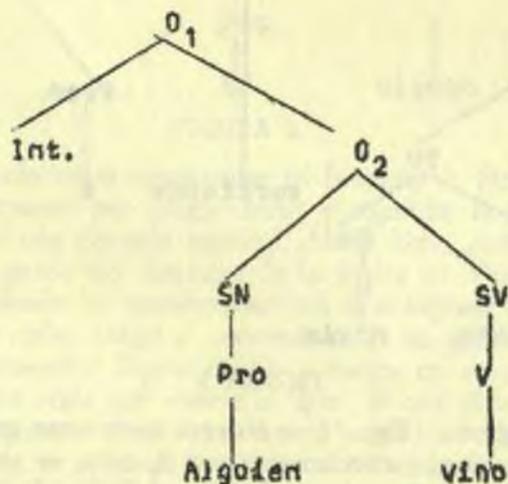


FIGURA 4

El elemento Int. (interrogativo) podría reescribirse o bien 'total' o bien 'parcial', como aparece en (11):

(11) $\text{Int.} \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{Parcial} \\ \text{Total} \end{array} \right\}$

Si se reescribe "Total", entonces su efecto es asignar una pausa final ascendente o sostenida a toda la oración y obtendríamos (9) a partir de la fig. (4). Si al contrario, se reescribe "parcial", entonces su efecto sería asignar el interrogativo correspondiente al elemento interrogado (en este caso, 'alguien'), y derivaríamos a (10) a partir de la misma figura. La sutil diferencia semántica entre (9) y (10) se debe, precisamente, al carácter 'total' o 'parcial' de la interrogación. Una tercera oración como (12):

(12) ¿Vino alguien?

se generaría a partir de (9) por aplicación facultativa de la Regla de Posposición a que ya hemos hecho referencia.

Ahora bien, tratemos de aplicar nuestro análisis a la oración (13):

(13) ¿Qué quieres?

cuya estructura profunda es reflejada en la fig. 5.

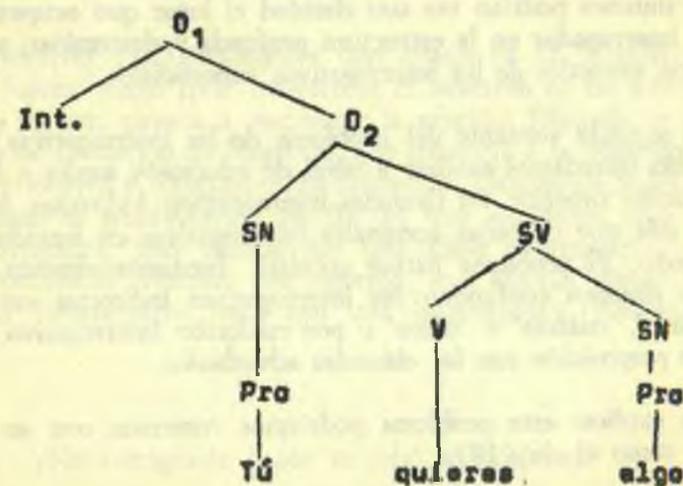


FIGURA 5

Para derivar a (13) a partir de la fig. 5 tendríamos que aplicar en O₂ la regla que elige al pronombre sujeto. Luego, Int. asigna el interrogativo al indefinido 'algo' y, posteriormente, se aplicaría una transformación llamada *Anteposición de interrogativo* que toma al interrogativo y lo coloca encabezando la oración.

Hay que señalar que el cambio de 'algo' por el interrogativo no es una transformación sino más bien un proceso morfofonológico. Así mismo ocurriría con cualquier oración interrogativa, sólo que en el caso de que el elemento interrogado esté dominado por un SP, o sea el adjetivo de un SN, Anteposición de interrogativo, no sólo movería al interrogativo sino también a todo el SP o el SN.

Esto se daría en oraciones como:

(14) ¿Con quién saliste anoche?

(15) ¿Qué carro compraste?

cuyas estructuras correspondientes serían las de (16) y (17):

(16) Int. (Tú saliste anoche con 'alguien').

(17) Int. (Tú compraste 'tal' carro).

Aplicando este tipo de análisis y realizando la diagramación arbórea, los alumnos podrían ver con claridad el lugar que ocupan los elementos interrogados en la estructura profunda y determinar, por ende, la función sintáctica de los interrogativos superficiales.

Una segunda vertiente del problema de las interrogativas se plantea cuando intentamos analizar a nivel de educación media e inclusive, en educación superior, las llamadas interrogativas indirectas, las cuales no son más que cláusulas nominales interrogativas en función de objeto directo. El problema parece consistir, fundamentalmente, en que nuestros alumnos confunden las interrogativas indirectas encabezadas por 'dónde', 'cuándo' y 'cómo' o por cualquier interrogativo acompañado de preposición con las cláusulas adverbiales.

Para explicar este problema podríamos comenzar con un ejemplo sencillo como el de (18):

(18) No sé cuándo volverás.

Cuya estructura profunda es la que se diagrama en la fig. 6.

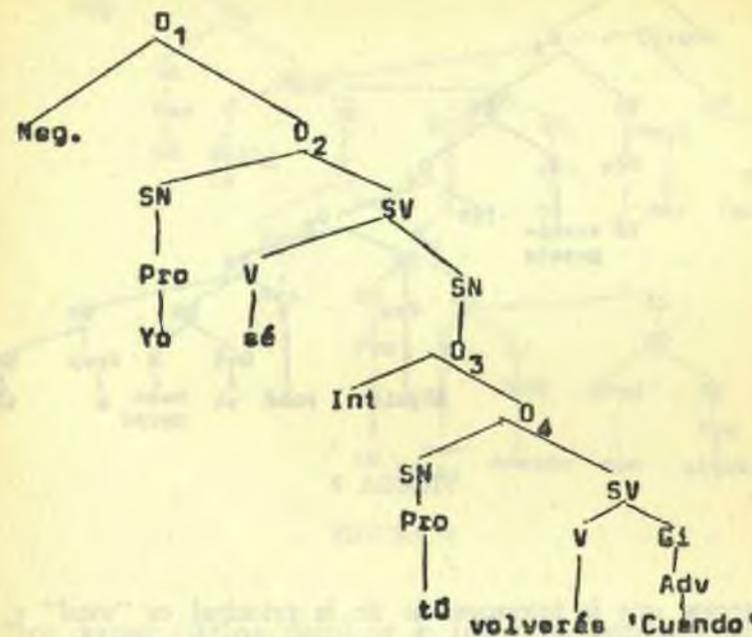


FIGURA 6

Para derivar (18) tendríamos que aplicar en O₄ Elisión de Pronombre Sujeto; luego INT. convertiría el adverbio en un interrogativo y éste, a su vez, pasaría a encabezar la oración. Después se aplicaría una regla de Ubicación de Negación, que colocaría a la negación en una posición preverbal y, finalmente, elidiríamos al Pronombre Sujeto de O₂. Este análisis es relativamente sencillo ya que solamente trata de una sola interrogativa; pero cuando hay una doble interrogación, se complica el problema. Veamos, por ejemplo, una oración donde se combina una interrogativa total con una interrogativa indirecta como en (19):

(19) ¿No averiguaste quién te robó el cuaderno?

cuya estructura profunda sería la de la fig. 7.

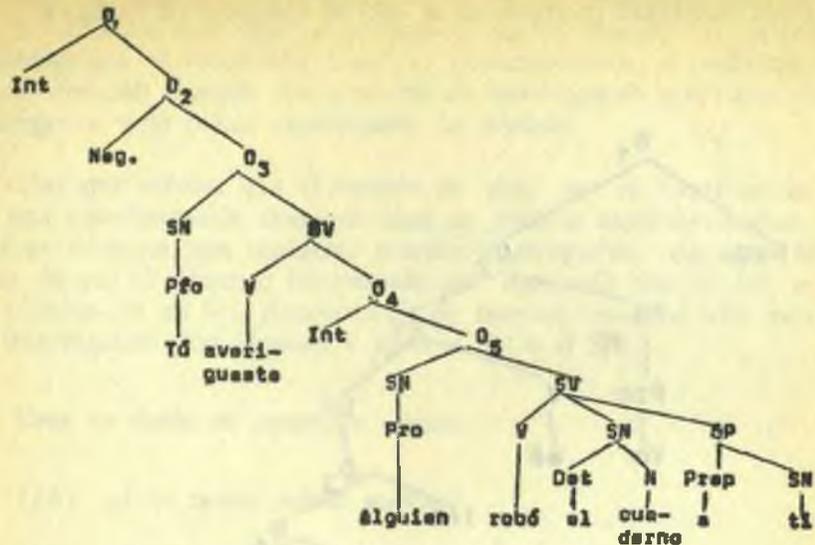


FIGURA 7

Notemos que la interrogación de la principal es "total" y, por tanto, se manifiesta por medio de una pausa final sostenida.

Observemos también que en la interrogativa indirecta no se aplica *Anteposición de Interrogativo* porque el elemento interrogativo está encabezando la oración.

Otra variante donde hay una doble interrogación es en ejemplos como el de (20):

(20) ¿Por qué no me dijiste con quién saliste anoche?

donde ambas interrogaciones son parciales y cuya representación arbórea es la que aparece en la fig. 8.

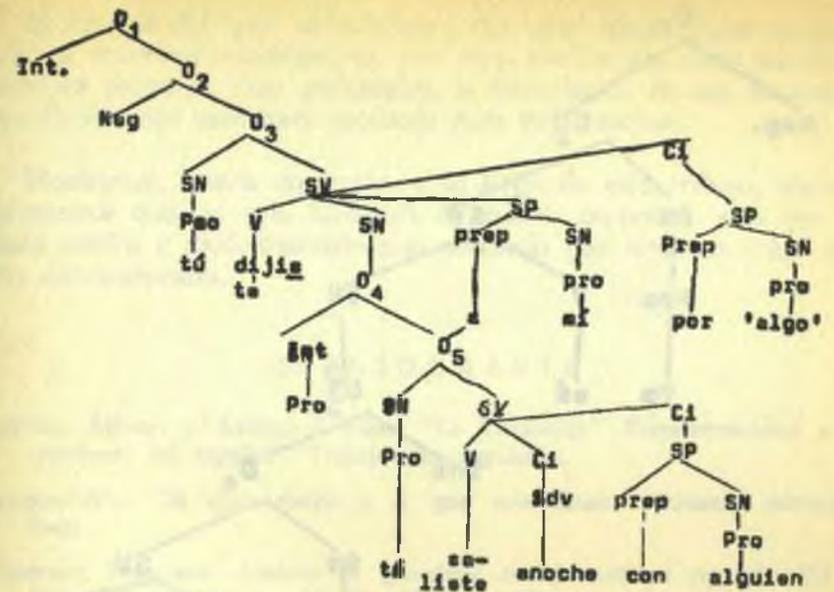


FIGURA 8

Para derivar (20) a partir de la fig. 8, es necesario aplicar las mismas reglas que hasta ahora hemos manejado, pero en forma cíclica, es decir, comenzando con la oración más baja del árbol sintagmático (O_5).

Finalmente, hay cierto tipo de interrogativa indirecta poco estudiada y donde, generalmente, se cometen errores de análisis. Se trata de oraciones como (21):

(21) No sé si tendré clases.

donde algunas veces el 'si' se considera como un condicional, y por ende, se clasifica como una subordinada condicional. La estructura profunda que proponemos para (21) es la de la fig. 9.

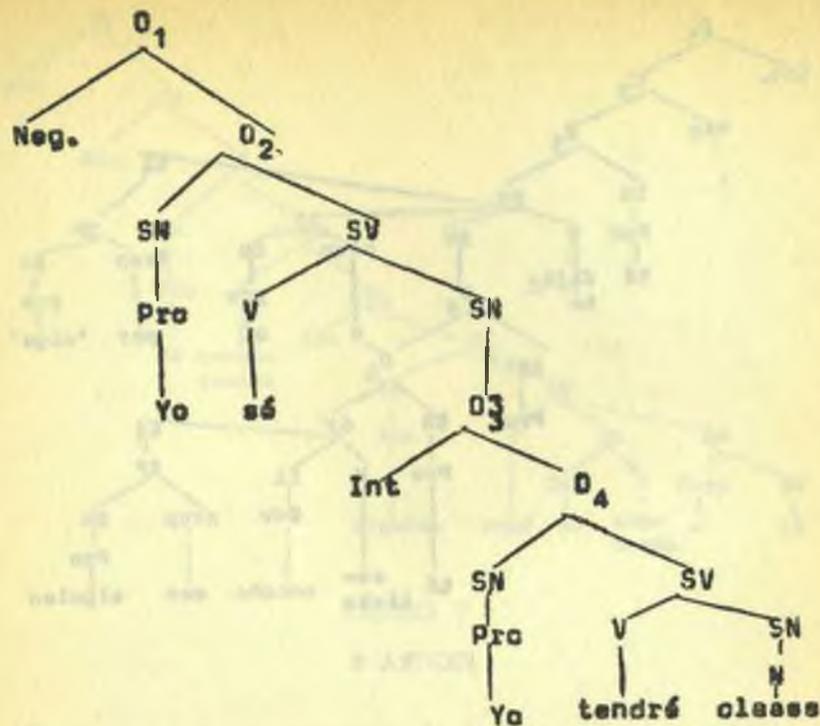


FIGURA 9

En esta oración la interrogativa indirecta no es 'parcial' sino 'total' y lo que hace Int. total en este caso no es asignar una pausa ascendente, lo cual es imposible, sino introducir un 'si' como marcador morfológico de interrogación.

Si logramos que los alumnos descubran con cierta facilidad las estructuras profundas de las oraciones y puedan luego ensamblar las estructuras superficiales aplicando un número limitado de reglas, no sólo las estaremos enseñando gramática sino que también les estaremos enseñando a pensar.

3.—CONCLUSION:

Hemos planteado en forma sencilla y coherente algunas de las posibilidades de aplicación de la gramática generativa a la enseñanza de la lengua a nivel de educación media.

El Análisis del 'que' anunciativo y del 'que' relativo, por un lado, y de las oraciones interrogativas, por otro, nos ha permitido justificar, desde un punto de vista pedagógico, la formulación de una estructura superficial y una estructura profunda para cada oración.

Finalmente, hemos esgrimido, a lo largo de este trabajo, algunos argumentos que no sólo justifican el análisis propuesto sino que lo hacen teórica y didácticamente más adecuado con respecto a los análisis convencionales.

BIBLIOGRAFIA

- Bastidas, Alfonso y Antonio Caicedo: "La Gramática" Transformacional y la enseñanza del español". Trabajo mimeografiado.
- Campos, Edito: "El 'que' relativo y el 'que' subordinante". Material mimeografiado.
- D'Introno, Francesco: *Apuntes de gramática transformacional española*. U.L.A. Serie Puertas Abiertas, Nº 10. Mérida, 1973.
- . *Sintaxis Transformacional del Español*. Ediciones Cátedra: Madrid, 1979.
- Quiroga Torrealba, Luis: "La oración esquema didáctico generativo-estructural", *Revista del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas*. (Caracas). Nº 8 (1976), pp. 41-54.

MIGUEL DE UNAMUNO TEORICO Y CREADOR NARRATIVO

LUISA VERACOECHEA DE CASTILLO

1.—INTRODUCCION

Penetrar en el sentido de la obra de Don Miguel de Unamuno no es tarea fácil. La complejidad y profundidad de su pensamiento requieren un estudio meduloso y detenido. Con su sólida formación se mueve en el ámbito de los problemas intelectuales europeos, y por ello se encuentra inmerso en la totalidad de esa cultura. Le es familiar todo el pensamiento filosófico, científico y tecnológico anterior a su época y contemporáneo. En su obra es también evidente la influencia de los poetas y pensadores escandinavos, ingleses, franceses, alemanes y portugueses, así como su sólida cultura grecolatina. Su figura intelectual se nutre de diferentes influencias que convergen en él y que instauran una de las figuras más originales del pensamiento español. Su intelecto vivía en una constante renovación, en un continuo hacerse, realizarse. En su ensayo *Civilización y Cultura* afirma:

Del ambiente exterior se forma el interior por una especie de condensación orgánica; del mundo de los fenómenos externos, el de

la conciencia, que reacciona sobre aquél y en él se expansiona. Hay un continuo flujo y reflujo difusivo entre mi conciencia y la naturaleza que me rodea, que es mía, también mi naturaleza; a medida que se naturaliza mi espíritu, saturándose de realidad externa, espiritua-lizo la Naturaleza saturándola de idealidad interna. Yo y el mundo nos hacemos mutuamente. Y de ese juego de acciones mutuas brota en mí la conciencia del yo, mi yo antes de llegar a ser seca y limpia-mente yo, yo puro. Es la conciencia de mí mismo el núcleo de recí-proco juego entre mi mundo exterior y mi mundo interior. Del posesivo sale el personal.¹

El conocido escritor Angel del Río afirma:

Sus normas fueron la lucha, la negación y la duda. Y ellas, como de sus maestros Pascal y Kierkegard, sacó él su metáfora de la deses-peración, de la angustia y la agonía que expone con insistencia agre-siva en sus ensayos; que hace encarnar con tremenda desnudez en los personajes de sus novelas y dramas.²

El filósofo, el ensayista, el novelista, el poeta, y el dramaturgo se complementan y se amalgaman en una de las personalidades más complejas y representativas del pensamiento español de todos los tiempos. Aunque sin pertenecer a la misma generación, es contemporáneo de fi-guras europeas como Sigmund Freud, Menéndez y Pelayo, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Paul Bourget, Henry Poincaré, Angel Ganivet. Las figu-ras de Taine, Renan, Spencer William James, Nietzsche, Pascal y Kierkegard gozan de gran vigencia en su época y en su obra se reco-noce plenamente la profunda influencia de estos dos últimos.

El presente trabajo se limita a estudiar a Don Miguel de Unamu-no como teórico y como creador narrativo, y consiste principalmente en una confrontación de su teoría novelesca y la praxis. En su elabora-ción he preferido ir a fuentes propias, es decir, a la obra del mismo Don Miguel, para tratar de comprender directamente sus ideas sobre literatura y arte, y su interpretación personal del mundo de la cultura.

Una vez compiladas las ideas más importantes de ese corpus teórico, he tratado de extraer los conceptos que me permitieron desarrollar los siguientes aspectos que considero necesarios para las finalidades del presente trabajo:

Ubicación ideológica dentro de su época.

El escritor según Unamuno y su propia realización.

Su teoría sobre la novela.

1 Miguel de Unamuno, "Civilización y Cultura", *Obras Selectas*, p. 157.

2 Angel del Río, *Historia de la Literatura Española*, Vol. II, p. 179.

Confrontación del corpus teórico con el práctico.

Conclusiones.

2.—UBICACION IDEOLOGICA DENTRO DEL MOVIMIENTO LITERARIO

El movimiento filosófico de Augusto Comte llamado Positivismo, adquiere gran vigencia en Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Su propósito era utilizar, para fines de investigación filosófica, los mé-todos y resultados de las ciencias positivas. Con este movimiento ad-quieren gran valor las ciencias empírico-experimentales, en oposición a las construcciones metafísicas de la filosofía romántica. Para los positi-vistas la ciencia era el único instrumento capaz de garantizar el pro-greso. Lo no verificable experimentalmente era rechazado por la cien-cia. Los juicios universales de la lógica tradicional no tenían ningún valor. Los productos del arte y de la inteligencia eran explicados como resultados de leyes psicológicas.

En el campo de las letras domina la novela realista y empiezan a escribirse novelas naturalistas. La novela pretende convertirse en cien-cia experimental y positiva, y, abandonando la imaginación, igualmente pretende observar los hechos psicopatológicos y sociales.

Don Miguel se familiariza con el movimiento y toma una actitud polémica frente a él:

Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario porque, ¿qué realidad es la de ese realismo?

Verdad es que llamado realismo, cosa puramente externa, apare-cial, cortical y anecdótica, se refiere al arte literario y no al poético o creativo. En un poema —y las mejores novelas son poemas— en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. Un poeta no saca sus criaturas —criaturas vivas— por los modos del llamado realismo. Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos que se mueven por cuerdas y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera.

¿Cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? Sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos ficción, que es igual. Porque Don Quijote es tan real como Cervantes; Hamlet o Macbeth tanto como Shakespeare, y mi Augusto Pérez tenía acaso sus razones al decirme, como me dijo, que tal vez no fuese yo sino un pretexto para que su historia y las de otros, incluso la mía misma, lleguen al mundo.³

3 Miguel de Unamuno, *Tres Novelas Ejemplares y un Prólogo*, p. 12.

De la cita anterior se desprende el concepto de Don Miguel sobre el realismo, tan diferente del realismo de escuela. El escritor realista observa la realidad externa de los personajes, acumulando detalles, a veces innecesarios, anecdóticos; y llega a descuidar la parte más íntima del ser humano, a la que da Don Miguel un valor extraordinario. Lo novedoso de su realismo es que para él son tan reales los personajes de carne y hueso como los de ficción. Por eso afirma que Don Quijote es tan real como Cervantes, y su Augusto Pérez, como él mismo.

La realidad verdadera es la realidad íntima del ser, lo que llevamos en el alma, lo que tenemos en la mente. Por eso cada persona tiene su propia realidad interior. La realidad mía es diferente de la de los otros. Como son tan reales los personajes de ficción como los de carne y hueso, dice Don Miguel⁴ que lo verdadero y real en Don Quijote no son los molinos sino los gigantes que viven en su realidad íntima, pues los molinos eran fenoménicos, aparentes y los gigantes eran numéricos, substanciales.

Por otra parte, el afán de conocimiento científico, propio de la novela naturalista, no pasa inadvertido para Don Miguel, sino que lo toma para sí y lo desarrolla a su manera en sus personajes, en cuya psiquis penetra profundamente hasta descubrir los estratos más recónditos de la personalidad.

Si quieres crear, lector, por el arte, personas, agonistas trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles; no te dediques a observar exterioridades de los que contigo conviven, sino trátalos, exítalos si puedes, quiérellos sobre todo y espera a que un día —acaso nunca— saquen a luz y, desnuda el alma de su alma, el que quieren ser, en un grito, en un acto, en una frase, y entonces toma ese momento, mételo en ti y deja que como un germen se te desarrolle el personaje de verdad en el que es de veras real. Y es que todo ser humano lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales y con ellos es capaz de crear agonistas de todas clases.⁵

Estas múltiples facetas de la personalidad son puestas al descubierto en todos los personajes de sus novelas. El mismo afirma haber puesto en sus obras el drama trágico de la vida cotidiana. Ese realismo íntimo propio de Unamuno no es el realismo externo de Zola, el de la novela experimental y científica cargada de detalles. Por eso era gran admirador de Flaubert, de quien nos dice en un ensayo:

Pero este Flaubert, este enorme Flaubert, este puro artista, está henchido de entusiasmo por el arte y a la vez de excepticismo, de

íntima desesperación...⁶ Aquí está el hombre, ese hombre, que dicen —lo que decía él mismo— que no aparece en sus obras, lo cual no es cierto ni puede serlo tratándose de un gran artista.

Sólo en hombres mediocres no se nota la personalidad de ellos, pero es porque no la tienen. El que la tiene la pone donde quiera que pone la mano, y acaso más cuanto más quiere velarse... Y yo aseguro ver a Flaubert, al Flaubert de la correspondencia íntima, en muchos personajes de su obra.⁷

Y aquí observamos una identificación con Flaubert, porque también éste tenía su propia concepción del realismo. En sus personajes también se traslucen la angustia existencial y la desesperación, las vicisitudes sentimentales del hombre con sus altos y bajos, sus entusiasmos y abatimiento, sus decepciones y desencantos. Es el mismo "sentimiento trágico" de Don Miguel. Es su realismo íntimo.

Una de las obras de mayor profundidad psicológica es *Abel Sánchez*, en la que logra la más profunda penetración en los estratos de la personalidad. Joaquín Monegro, el personaje torturado y atormentado de la novela, es presentado con una maestría inigualable. Estaba casado con Antonia, a quien no quería, y su tortura interior era el amor que sentía por su prima Elena, casada con Abel. Lo torturaba el fantasma de los celos.

Entró mustio y sombrío en el puerto de su hogar.

—Vienes de casa de Abel, ¿no? —le preguntó su mujer.

—Sí. ¿En qué lo has conocido?

—En tu cara. Esa cara es tu tormento. No debías ir allí...

—¿Y qué voy a hacer?

—¡Excusarte! Lo primero es tu salud y tu tranquilidad...

—Aprensiones tuyas...

—No, Joaquín, no quieras ocultármelo... —y no pudo continuar, porque las lágrimas le ahogaron la voz.

Sentóse la pobre Antonia. Los sollozos se le arrancaban de cuajo.

—Pero ¿qué te pasa, mujer, qué es eso?...

—Dime tú lo que a ti te pasa, Joaquín; confíamelo todo, confíate conmigo...⁸

El diálogo entre Joaquín y Antonia tiene un gran dramatismo, acen-

⁴ *Ibid*, p. 17.

⁵ *Ibid*, p. 21.

⁶ El subrayado es mío.

⁷ *Idem*, "Leyendo a Flaubert", *Ensayos*, p. 1039.

⁸ *Idem*, *Abel Sánchez*, p. 48.

tuado por los sollozos, reticencias, lágrimas, palabras entrecortadas de ambos. La intensidad de la pasión de Joaquín y la hondura de sus sentimientos hacen recordar el drama de los celos de Otelo, personaje de Shakespeare. En la obra del mismo nombre, Otelo se deja llevar por las intrigas de Yago y asesina a su esposa, pero Don Miguel hace triunfar en Joaquín el bien sobre el mal. Como un trágico agonista, se debate entre la envidia, los celos, la ira, el rencor, por una parte, y el amor, la bondad y la nobleza, por la otra. En la praxis Don Miguel sigue fielmente su teoría sobre el realismo íntimo y los personajes, penetra en el fondo de su psiquis y desnuda el alma de su alma a través de un diálogo entrecortado, de una palabra, de un sollozo o de un grito.

3.—EL ESCRITOR SEGUN UNAMUNO Y SU PROPIA REALIZACION

Don Miguel pensaba que el literato debe tener una personalidad integral, debe interesarse por todos los problemas del hombre como ser humano, debe hacer un trabajo de integración, de ahí su concepción de la vida como lucha en todos los campos de la cultura y del saber: ciencia, política, religión, filosofía. Y esta concepción se refleja en todos los géneros literarios que cultivó, tanto en sus ensayos como en su obra dramática, novelística y poética:

Literato que sólo de literatura se ocupa, poco de grande hará, porque la literatura no es una especialidad. Reducida a especialidad cae en artificio. Debíamos meditar la vida del gran Goethe, atento a todo, abierto a todas las grandes corrientes del pensamiento humano, interesándose por la ciencia, la religión y la vida.⁹

Concibe la vida como una participación activa en todas las actividades del hombre, vivir es luchar, luchar en todos los campos del quehacer humano. Y Don Miguel vivió personalmente el drama político de su país. Sin pertenecer a ningún partido, luchó activamente por sus ideas de libertad y por una democracia cristiana. Condenaba en todas las ocasiones que se le brindaban, la actitud de los intelectuales que olvidaban el deber de vivir la vida civil. Acusaba a los políticos de una servil y cobarde sumisión ante el poder.

Como intelectual protesta airadamente a través de artículos periodísticos y panfletos, contra el militarismo germano de 1914, al que oficialmente se adhirió el gobierno español. Los gobernantes a la sazón eran Alfonso XIII, el dictador Primo de Rivera y el general Martínez Anido. Frente a éstos la actitud de Unamuno fue de rebeldía, de res-

⁹ Idem, "Literatismo, Preciosismo, Turrieturnismo", *Ensayos*, vol. II, p. 34.

peto a la libertad, y de justicia social, por lo cual fue confinado a la isla de Fuerteventura (1924). Don Miguel no admitía la indiferencia política. Al efecto afirma:

Lo primero que un ciudadano necesita es tener civismo, y no puede haber patria, verdadera patria, donde los ciudadanos no se preocupan de los problemas políticos.¹⁰

Y más adelante afirma:

Es torpeza, y torpeza insigne la de querer trazar a la política un campo restringido. La política no es una especialidad; la política es una forma de concebir, plantear y resolver todo problema. La política es una envolvente de todo problema público. Hay política económica, política religiosa, política sanitaria, política cultural, las grandes cuestiones humanas en una democracia.

Puede sostenerse que fue la política lo que hizo la eterna grandeza de Atenas y de toda Grecia, y que la filosofía de Platón, la lírica de Píndaro, la trágica de Esquilo, la historia de Tucídides, por no decir nada de la elocuencia de Demóstenes se debió a la política. Las democracias griegas fueron ante todo y sobre todo, escuelas de política como lo fueron las repúblicas italianas. Donde el pueblo se desintereza por la política, decaen ciencias, artes y hasta industrias.¹¹

Es de gran importancia destacar el amplio concepto de Unamuno sobre la política como actividad fundamental en la vida del hombre, porque ello constituye una premisa para la comprensión de toda su obra. Esta concepción del escritor como hombre integral se realiza en Don Miguel, tanto en su vida activa como en toda su producción literaria.

Sus ensayos representan también una posición completamente personal y original de los temas que trata. Las abundantes citas de diferentes autores que se encuentran en ellos, sólo sirven para adoptar una posición personal: para compartir sus puntos de vista y argumentar sus propias ideas, o para disentir de ellos. Los temas los trata de una manera completamente personal y por ello su gran originalidad. Su temática es inagotable: política —en el amplio sentido que le da Don Miguel—, religión, literatura, cultura, arte, educación. En todas las ramas del saber incurre su intelecto de agonista, nada de lo humano le es ajeno. Y en todos ellos hay creación y una posición ante la vida, ante los problemas del hombre, del hombre que piensa y siente la trágica lucha del ser humano, lo que constituye el núcleo fundamental de su obra. Al efecto afirma Julián Marías:

¹⁰ Idem, "Los Antipolicistas", p. 712.

¹¹ *Ibid*, p. 714.

Los ensayos doctrinales de Unamuno son desde luego creación en el sentido preciso de que crean —o recrean— el tema mismo, sacado de la propia personalidad de su autor, como la trama de una novela o la lírica de un poema... porque en efecto, no interesa primariamente lo dicho, sino el decir, lo que más importa es el espectáculo dramático, novelesco, de un protagonista —Miguel de Unamuno— con un coro histórico de espíritus agónicos semejantes, pugnando con un tema. Este espectáculo es el que había de producir en el lector una emoción o conmoción —análoga a la Katharsis trágica en Aristóteles— que lo haga sentirse personalmente incorporado a esa lucha, que lo haga revivirla y así vivir inquieto y anhelante.¹²

En poesía Don Miguel no aceptaba la poesía esteticista, la de la “torre de marfil”, tan en boga en la intelectualidad joven de España. Condenaba su indiferencia ante los problemas del hombre:

Los más grandes poetas han meditado mucho, de un modo o de otro, en el misterio de la vida y de la existencia, del principio y del fin de las cosas, o lo han sentido. Cada día siento más desvío hacia esa poesía de pura sensación —olores, colores, sonidos, ráfagas, etc.— que no llega al alma de las cosas. Claro está que no pretendo erigir en principio objetivo esta mi concepción de la poesía; pero, por mi parte, subordinó a ella mi producción.¹³

El movimiento modernista, cuyo corifeo era el poeta nicaragüense Rubén Darío, tenía gran auge en Hispanoamérica. Era un movimiento elitescos, que pretendía circunscribir a los intelectuales a un círculo de amantes del arte y de la belleza formal, indiferentes a los problemas de la existencia. Son los integrantes de la llamada “torre de marfil”, que se encierran en un mundo espiritual y pretenden crear una poesía exclusiva en la que se da gran importancia a la ampliación sensorial: imágenes visuales, acústicas, olfativas, cinestésicas. Basta recordar la “Sinfonía en Gris” de Rubén Darío, en la que hay gran variedad de tonalidades de gris. Los jóvenes poetas españoles cultivan también esta poesía esteticista de la cual se aparta Don Miguel, por considerar que la actitud del poeta y del filósofo ante la vida debe ser similar y experimentar una posición ante todos los problemas del hombre.

Las afirmaciones de Don Miguel nos demuestran claramente su concepción sobre la poesía, que se extiende también al resto de su obra literaria, tanto al drama como a la novela. No separaba el poeta, el novelista del hombre, del filósofo, del pensador que reflexiona sobre todos los problemas existenciales.

12 “Prólogo”, Miguel de Unamuno, *Obras Selectas*, p. 25.

13 *Idem*, “Literatismo, Preciosismo”... *Ensayos*, vol. II, p. 35.

Y así vemos que su poema “El Cristo de Velázquez es la expresión más genuina y profunda de sus concepciones religiosas:

¿En qué piensas Tú muerto, Cristo mío?
¿Por qué ese velo de certada noche
de tu abundosa cabellera negra
de Nazareno cae sobre tu frente?
Miras dentro de Ti, donde está el reino
de Dios; dentro de Ti donde alborea
el sol eterno de las almas vivas.¹⁴

En los últimos tres versos nos manifiesta su idea de Dios, que nos recuerda a León Tolstoy o a Mahatma Gandhi. Para estos dos últimos el cielo y Dios son palabras sinónimas por estar concebidos como un estado muy elevado de conciencia epiritual, como un renacimiento interior, un estado de paz obtenido por un alto grado de evolución. Por esto Gandhi dice: “El reino de los Cielos está dentro de ti”.¹⁵

Hemos considerado de gran importancia hablar un poco de sus concepciones sobre la poesía y el ensayo, aunque no constituyen el objetivo fundamental de esta *monografía*, porque a través de ellas llegamos a una mayor comprensión de la totalidad de su obra literaria.

4.—SU TEORIA SOBRE LA NOVELA

Para Don Miguel la novela es el producto de una posición ante la vida, una manera de concebir la realidad, y sostiene que cada ser humano, así como cada personaje, tiene su propia realidad, que debe expresarla en una forma libre. Por eso intencionalmente quiere romper con las normas académicas, que a veces impiden la libertad de expresión del artista. Entonces, con su sentido del humor, inventa su “nivola” o “nívola”, en busca de una autenticidad.

Le gustaba transformar las palabras con un sentido satírico y humorístico para expresar que, al romper con las normas de determinados géneros, creaba un nuevo vocablo, evitando así las críticas de los críticos apegados a normas clásicas. En su drama *Soledad* emplea por primera vez el vocablo “druma”, en lugar de la palabra drama, menos conocido que su “nivola”.

También de una novela, como de una epopeya o de un drama se hace un plano; pero luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. O se le imponen los agonistas, sus supuestas criaturas. Así se impusieron Luzbel y Satanás primero y

14 *Idem*, *Obras Selectas*, p. 842.

15 Mahatma Gandhi, *Autobiografía*, p. 100.

Adán y Eva después a Jehová. ¡Y ésta sí que es nivola u epopeya o trigeria!...

Esta ocurrencia de llamarle nivola fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos.¹⁶

Y posteriormente afirma:

Tal vez, pero el caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

—Pues acabará no siendo novela.

—No, será... será... nivola.

—¿Y qué es eso, qué es nivola?

—Pues le he oído contar a Antonio Machado, al poeta, hermano de Manuel, que una vez le llevó a Don Educaro Benot, para leérselo, un soneto escrito en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y dijo: "Pero ¡eso no es soneto!"... "No señor, le contestó Machado, no es soneto, es sonite". Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino, ¿cómo dije?, navilo... , nebuloso, no, no, nivola, eso ¡nivola! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo! ¿Y cuando un personaje se queda solo? Entonces... un monólogo.¹⁷

Las afirmaciones y citas anteriores resumen muy claramente la concepción de Unamuno sobre la novela, que es igual para todas las demás manifestaciones artísticas, como se observan en el ensayo y la poesía. El verdadero artista es un creador, no se encasilla en determinado género; el gran artista, el poeta, el novelista, el dramaturgo es el creador de la obra de arte que se va imponiendo y rompe con lo establecido. Los grandes artistas son los que han creado las normas académicas.

Los personajes o agonistas de Don Miguel, como él los llama, son los luchadores que a su vez van naciendo del autor, "los va soñando", —como diría Don Miguel—, pero al mismo tiempo se le van imponiendo, se van agigantando, se le escapan de las manos al autor, y así como Don Quijote, a medida que va siendo soñado por Cervantes, renace en cada uno de sus episodios, del mismo modo renacen los personajes del verdadero novelista.

16 Miguel de Unamuno, "Prólogo", *Niebla*, p. 21.

17 *Ibid.*, p. 92.

Hay novelas, en efecto, en que la novela misma, el cuento, lo que se llama el argumento es lo de menos, y lo demás son sus disertaciones. Hay en cambio, lo que se ha llamado la novela novelesca, la novela por la novela misma, el cuento por el cuento, como los de *Las Mil y Una Noches*. Estas son las populares; pero por lo general, no entran en el dominio de la elevada literatura.

La novela es un género moderno, se ha dicho, y la Historia, un género antiguo, clásico. En realidad es un género pasajero, y la historia permanente, la novela, en efecto, apenas tuvo sino indecisos ensayos en la antigüedad; la epopeya la sustituía. Junto a los nombres de Herodoto, Tucídides, Belfonte, Tito Livio, Tácito, no pueden ponerse los nombres de novelistas que les iguale.

No trato de hacer un ensayo sobre el origen y las vicisitudes de las novelas, sino de indicar que acaso el papel más hondo que a la novela ha cabido en el proceso literario ha sido el de impulsar el género histórico hacia una forma más imaginativa.¹⁸

Los novelistas pertenecientes al naturalismo desechaban la imaginación como elemento fundamental y creativo de las manifestaciones del arte, ya que ellos pretendieron llevar a la novela sólo lo que se pudiera palpar a través de la observación y la experimentación. Esta es una de las objeciones de San Miguel en contra del movimiento, pues para él la imaginación es un elemento fundamental en la creatividad, porque le permite al artista colocarse en una situación de realidad y expresarla a través de una forma artística.

Dejo a salvo, claro está, aquellas novelas en que el cuento es soporte de pensamientos más hondos, como sucede en *El Quijote*; ¿Quién lea esa obra inmortal con admiración y fervor crecientes puede soportar el *Persiles y Segismunda* del mismo Cervantes, ejemplar típico de la novela novelesca?

El gusto de la novela novelesca me parece denunciar en un individuo o en un pueblo cierto cansancio espiritual o cierta endebles de espíritu.¹⁹

Como lo señala el mismo Don Miguel, concibe la novela como soporte de pensamientos más hondos. La novela debe presentar la manera de ver, pensar y sentir del autor, y hacerle sentir también al lector la íntima tragedia del hombre como agonista.

En cuanto a la forma narrativa en sus obras una dos técnicas: algunas veces narra el autor, pero otras veces encontramos una visión

18 *Idem*, "Historia y Novela", *Ensayos*, vol. II, pp. 1207-1208.

19 *Ibid.*, p. 1209.

novelesca diferente cuando en el relato narrado por el autor desde fuera, se mezcla la transcripción directa de la conciencia del actante, es decir, multiplica las perspectivas: el relato es vivido por los actantes, quienes se alternan actuando como narradores.

En este aspecto se adelanta a las técnicas de la novela contemporánea. Uno de los rasgos que caracteriza a la novela contemporánea es la transcripción directa de la conciencia del personaje bajo la forma de un lenguaje interior. Numerosas obras, consideradas dentro de la literatura de la corriente de la conciencia, analizan la naturaleza del hombre a través del flujo incoherente y dinámico que surge de la vida emotiva profunda.

Este tipo de literatura deja a un lado la intriga, la historia de la obra para dar paso a la experiencia mental y espiritual. El autor que juzga o comenta los personajes, desaparece. Se transcribe directamente la conciencia del personaje, ya no en forma de análisis, sino bajo la forma de un lenguaje interior. Surge entonces un nuevo elemento dentro del discurso narrativo: el contenido mental y los procesos psíquicos de los personajes.

En consecuencia, cuando Unamuno indica que el novelista debe bajar a lo más íntimo del personaje, para poner al lector en contacto con su dinámica espiritual, con sus diferentes estados de conciencia, se nos está manifestando como un teórico eminentemente moderno. Hace referencia, en plena época del psicologismo, a una de las técnicas más utilizadas por los novelistas del siglo XX y que, como veremos más adelante, incorporará en algunas de sus novelas, lo cual se conoce con el nombre de monólogo interior.

La novelística de Unamuno es un producto de experiencias vitales y hace vivir en cada uno de sus personajes estas experiencias. "Sueña sus personajes, los elabora en su mente, con las características psicológicas más determinantes y profundas de que es capaz de detectar en el alma humana. Vive sus personajes, los siente, los sigue paso a paso, momento a momento, se compadece con ellos, como los espectadores de las antiguas tragedias griegas. Es importante aclarar que cuando Don Miguel observa los pormenores en la conducta de las personas de la vida real, se refiere a elementos que, unidos, entrelazados y armonizados, llegan a configurar una personalidad. En este caso se refiere a actitudes, gestos, manera de hablar, de sentir, miradas, sollozos.

Estos pormenores psicológicos han sido estudiados dentro de la narrativa contemporánea. Críticos como Roland Barthes los llaman in-

dicios que "remite a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía"²⁰ y que "tienen un significado implícito"²¹.

Don Miguel estaba plenamente consciente de que los personajes novelescos no son exclusivamente del autor, no son del autor que los sueña; es decir, no son algo estático, que está allí inmodificable, sino que cada uno los hace revivir. En otras palabras, cada lector hace una decodificación del texto, de acuerdo a la cultura y vivencias personales. Una persona, cuanto más literatura ha leído, más decodifica al autor. Cuanto más amplio es el mundo referencial de receptor, más captará de la obra. Por eso el lector también es un creador. Continuamente la literatura está reactualizando modos de codificación. Hay también el fenómeno de la empatía: identificación del lector con determinado personaje, entonces el mundo referencial respecto a ese actante se amplía considerablemente.

Consecuentemente, el marco referencial tiene tanta importancia desde el punto de vista del narrador como del receptor, implica la concepción del mundo que ambos tienen: conceptos éticos, religiosos, filosóficos, cultura, historia, tradición, ambiente social. Hay también un mecanismo de selección de parte de ambos, emisor y receptor. Don Miguel expresa las anteriores ideas en la siguiente forma:

¿Que mi Don Quijote y mi Sancho no son los de Cervantes? ¿Y qué? Los Don Quijote y los Sanchos vivos en la eternidad —que está dentro del tiempo y no fuera de él... no son exclusivamente de Cervantes ni míos, ni de ningún soñador que los sueña sino que cada uno los hace revivir. Y creo que Don Quijote me ha revelado íntimos secretos suyos que no reveló a Cervantes.²²

A veces los personajes se le revelan al autor como es el caso de Don Quijote, que se le escapa de las manos a Cervantes; también es el caso de Augusto Pérez, el personaje nebuloso de *Niebla*. Don Miguel rompe así con el código novelístico tradicional del narrador omnisciente, y en esto se adelanta a la novela contemporánea, constituyéndose así en un innovador.

Don Miguel se enfrenta con los personajes cara a cara, los desnuda del ropaje de la hipocresía y del convencionalismo, penetra con su "escalpelo" en las capas más profundas de la personalidad, haciéndoles perder el pudor, y vive junto a ellos la angustia existencial del ser humano. Por eso expresa, refiriéndose a sus personajes:

20 Roland Barthes *et al.*, "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis Estructural del Relato*, p. 21.

21 *Ibid.*, p. 22.

22 Miguel de Unamuno, "Prólogo", *Niebla*, p. 21.

... Todo este mundo me es más real que el de Camoens y Sa-gasta, de Alfonso XIII, de Primo de Rivera, de Galdós, Pereda, Me-néndez y Pelayo... porque los personajes son de carne de su carne y sangre de sangre. 23

Unamuno como novelista planea sus personajes y luego los realiza:

Antes de haberme puesto a soñar a Augusto Pérez y su nivola, había resonado la guerra carlista de que fui en parte testigo en mi niñez, y escribí mi *Paz en la Guerra*, una novela histórica o mejor una historia novelada, conforme a los preceptos académicos del gé-nero, a lo que se llama realismo. Lo que viví a mis diez años lo volví a vivir, lo reviví a mis treinta, al escribir esa novela. Y lo sigo reviviendo al vivir la historia actual, la que está de paso. Soñé a mi *Amor y Pedagogía*, otra tragedia torturadora. A mí me torturó, por lo menos. Escribiéndola creía librarme de su tortura y trasladarse al lector. En esta *Niebla* volvió a aparecer aquel trágicómico y nebuloso Don Abito Carrascal, que le decía a Augusto que sólo se aprende a vivir viviendo. Como a soñar soñando. 24

Don Miguel considera que toda biografía es una autobiografía por-que el biógrafo de un personaje distinto a sí mismo, está expresando a través del otro, sus propias vivencias y que toda biografía es en el fondo una novela.

Sabido es por lo demás, que toda biografía, histórica o novelesca —que para el caso es igual—, es siempre autobiográfica, que todo autor que se pone a hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo sea del propio, y tal cual se cree ser. Los más grandes his-toriadores son los novelistas, los que más se meten a sí mismos en sus historias, en las historias que inventaron.

Y por otra parte, toda autobiografía es nada menos que una novela. Novela las Confesiones de San Agustín, y novela las Juan Joacobo Rousseau y novela el Poesía y Verdad de Goethe, aunque éste, ya al darle el título que les dio, a sus Memorias vio con toda su olímpica clarividencia que no hay más verdad verdadera que la poética, que no hay más verdadera historia que la novela. 25

Unamuno concebía la novela como una psicología viviente. En efec-to, al describir sus personajes aporta todos los elementos necesarios para entenderlos desde el punto de vista psicológico. Para ello se vale de diferentes recursos, de los cuales quizás el más significativo sea el monólogo interior.

23 *Ibid.*, p. 23.

24 *Ibid.*, p. 21.

25 *Idem*, "Epílogo", *La Novela de Don Sandalio*, p. 95.

5.—CONFRONTACION ENTRE LA TEORIA Y LA PRAXIS

En la segunda parte de esta monografía trataremos de precisar los aspectos de la teoría de Don Miguel de Unamuno que se realizan en su novela *San Manuel Bueno, Mártir*, es decir, señalaremos las coincidencias entre la teoría y la praxis. Esta confrontación nos permitirá, al mismo tiempo, indicar los elementos innovadores presentes en dicha novela.

Como ya hemos señalado dentro del corpus teórico, Don Miguel se aparta del realismo de escuela y tiene una concepción muy personal sobre el realismo. Para él el realismo es un realismo íntimo que consiste en desnudar sus personajes hasta las capas más profundas de la personalidad.

Vemos que en *San Manuel Bueno Mártir* se da la verdadera e íntima realidad. Los tres actantes más importantes de la obra son concebidos a la manera de Don Miguel: como agonistas o luchadores, con la angustia existencial.

La novela empieza con la narración de la historia por Angela Carballino, cuando ésta es ya una mujer adulta que cuenta sus memorias cuando la diócesis de Renada está promoviendo el proceso para la beatificación de Don Manuel, el cura del pueblo. Luego vuelve al tiempo de su infancia alternando los episodios de su propia vida con la de Don Manuel y los habitantes de la aldea.

La narradora va entretejiendo su autobiografía con la de Don Manuel: "tendría yo diez años", tendría él, nuestro santo, treinta y siete años". "Mi hermano Lázaro, que estaba en América, me hizo entrar al colegio de religiosas". Continúa su narración: "hasta el colegio llegaba la fama de nuestro pátroco", y vuelve a hablar de sí misma: "Desde muy niña alimenté no sé bien cómo, curiosidades, preocupaciones, inquietudes"... "Aquí comienza la introspección, el descubrimiento de su propia alma y la de Don Manuel". 26

En ella no hay continuidad temporal. Después de narrar una serie de vivencias, la narradora vuelve al pasado para contar el episodio de su hermano Lázaro, en el momento en que Don Manuel le revela su terrible falta de fe:

¿La verdad? La verdad, Lázaro es acaso algo terrible, algo intole-rable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella. ¿Y por qué me la deja entrever ahora aquí, como en confesión?, le dije. Y él: "Porque si no, me atormentaría tanto, tanto, que acabaría gritándola en medio de la plaza, y eso jamás, jamás, jamás. Yo estoy para hacer

26 Las comillas son mías.

vivir a las almas de mis feligreses, para hacerles felices, para hacerles que se sientan inmortales y no para matarles. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirán. Que vivan. Y esto hace la iglesia, hacerlas vivir. ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que hacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho. ¿Y la mía? La mía es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío. Jamás olvidaré sus palabras.²⁷

En el episodio anterior aparecen dos nuevos actantes: el mismo Don Manuel, que es tan real como el mismo Don Miguel, según su propio decir, y que encarna el conflicto espiritual entre la razón y la fe, núcleo fundamental de la obra. Pero este conflicto no es privativo del cura, sino que también Lázaro se plantea el mismo problema religioso, y al final de la obra, también Angela Carballino se hace la misma pregunta: ¿es que sé algo? ¿es que creo algo? ¿es que lo que estoy contando aquí ha pasado tal y como lo cuento?²⁸

En la obra Don Miguel introduce en su novela su concepción sobre los personajes o actantes: en ellos aparece el autor, en una u otra forma, como luchadores o agonistas que viven y sufren un drama interior muy intenso, elimina los detalles externos, como él mismo lo afirma, sino que les desnuda el alma, en un acto, una frase. Es el mismo realismo íntimo que tanto elogia en Flaubert, el realismo de la íntima desesperación.

Con respecto al diálogo, desartolla en una forma muy clara y muy moderna sus ideas sobre la comunicación. Nos hace un enfoque tanto desde el punto de vista del emisor, como del receptor, explicando que en una conversación hay en realidad tres emisores y tres receptores que a su vez pueden multiplicarse otros personajes, es decir, que también pueden actuar sus diferentes "yo".

Aquí tengo que referirme, una vez más a aquella ingeniosísima teoría de Oliver Wendell Holmes —en su *The autocrat of the bres fast table III*— sobre los tres Juanes y los tres Tomases, y es que nos dice que cuando conversan dos, Juan y Tomás, hay seis en conversación que son:

27 *Idem. San Manuel Bueno Mártir*, p. 43.

28 *Ibid.*, p. 58.

JUANES:

- 1) El Juan real, conocido sólo para su hacedor.
- 2) El Juan ideal de Juan, nunca real, y a menudo muy desemejante a él.
- 3) El Juan ideal de Tomás; nunca real, ni el de Juan, sino a menudo muy desemejante a ambos.

TOMASES:

- 1) El Tomás real.
- 2) El Tomás ideal de Tomás.
- 3) El Tomás ideal de Juan.

Es decir, que el uno es, el que se cree ser y el que le cree otro.²⁹

En cuanto a la comunicación lingüística, Don Miguel quiere expresar lo siguiente: 1) Lo que se quiere comunicar, que la mayoría de las veces no se logra hacer; 2) Lo que se comunica de verdad, que también es diferente de lo que se quiso decir; 3) Lo que interpreta el oyente, que depende en gran parte también de su marco conceptual. En otras palabras, el marco referencial del emisor implica una concepción del mundo que depende de sus conceptos éticos, filosóficos, religiosos, culturales, expresados a través de su propio idiolecto. El marco referencial del receptor es también muy importante y muchas veces no coincide con el mundo conceptual del emisor. A través de diferentes diálogos se observa esta diferencia de interpretación. En la práctica veremos cómo se multiplican los narradores. A veces Unamudo dialoga con sus personajes, otras se esconde detrás de un personaje, en otras ocasiones los personajes se le rebelan como en el caso de Augusto Pérez, el personaje de su novela *Niebla*. En algunos casos, como en el caso de Don Manuel, el emisor expresa algo totalmente diferente de lo que intrpretan sus receptores-feligreses, por la diferencia de su mundo conceptual y de su idiolecto.

Y cuando en el Sermón del Viernes Santo clamaba aquello de: "¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?", pasaba por el pueblo todo un temblor hondo como por sobre las aguas del lago en días de cierzo y hostigo. Y era como si oyesen a Nuestro Señor Jesucristo mismo, como si la voz brotara de aquel viejo crucifijo a cuyos pies tantas generaciones de madres habían depositado sus congojas. Como que una vez al oírlo su madre, la de Don Manuel, no pudo contenerse, y desde el suelo del templo en que se sentaba, gritó: ¡Hijo mío! Y fue un chaparrón de lágrimas entre todos. Creeríase que el grito maternal había brotado de la boca entreabierta de aquella Dolorosa —el corazón traspasado por siete espadas— que había en una de las capillas del templo. Luego Basilio, el tonto, iba repitiendo por las callejas, y como en eco, el Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?, y de tal manera que al ofrecerlo se

29 *Idem, Tres Novelas Ejemplares y un Prólogo*, p. 13.

les saltaban a todos las lágrimas, con gran regocijo del bobo por su triunfo imitativo.³⁰

En las patéticas palabras de Don Miguel lo que se expresa es su lucha de agonista consigo mismo, su drama íntimo, el dolor que le produce su duda y el hecho de tener que fingir y enseñar algo en que él mismo no cree. Al pronunciar el lamento de Cristo en la cruz, realmente está expresando su conflicto interior, pero los receptores-feligreses interpretan ese lamento como una manifestación de la santidad de Don Manuel y llegan hasta las lágrimas, precisamente por la diferencia de su mundo conceptual y de su idiolecto. La misma Angela en su juventud lo interpretó igual al pueblo, solamente cuando llegó a ser una mujer adulta, comprendió el verdadero sentido de las palabras del cura y su verdadero dolor.

Don Miguel trata de actualizar el relato y darle expresión de realidad a través de diferentes recursos expresivos como el presente de indicativo y el imperativo que contrastan con el pretérito simple y el copretérito usados por la narradora. Observemos el siguiente trozo:

... ¿cree usted que al morimos no nos morimos del todo?, ¿cree que volveremos a vernos, a querernos en otro mundo venidero?, ¿cree en la otra vida?

El pobre santo sollozaba.

—Mira, hija, ¡dejemos eso!

—Y ahora, al escribir esta memoria, me digo: ¿Por qué no me engañó? ¿Por qué no me engañó entonces como engañaba a los demás? ¿Por qué se acongojó? Porque no podía engañarse a sí mismo, o porque no podía engañarme? Y quiero creer que se acongojaba porque no podía engañarse para engañarme.³¹

Más no sólo es la parte estilística la que se ilustra en las líneas anteriores, por cuanto atañe a la concordancia de tiempos verbales, sino también en el aspecto psicológico, la introspección que demuestra la actante, cuando se interroga a sí misma. Es ese otro de los recursos más constantes y evidentes en la obra de Don Miguel y que ya destacamos cuando nos hemos referido al diálogo-monólogo o al monodialogo, como los llama nuestro autor.

Y en este mecanismo introspectivo aparecen varios Yos en un mismo actante: el yo de Angela —entendemos por “yo” el núcleo funcional de la personalidad, que establece la identidad y controla la conducta— y dicho yo dialogando con el superyo de la misma actante, y

30 *Idem*, San Manuel Bueno Mártir, p. 29.

31 *Ibid.*, p. 45.

que es el producto psíquico de la herencia, el ambiente, la educación y la cultura.

El episodio de los titiriteros es uno de los más representativos de lo que entiende Don Miguel por realismo íntimo. Poniendo en práctica su teoría nos pinta con gran maestría la escena en que el payaso sigue actuando ante su público mientras su mujer moribunda se aleja con Don Manuel. Dice así:

Una vez pasó por el pueblo una banda de pobres titiriteros. El jefe de ella, que llegó con la mujer gravemente enferma y embarazada, y con tres hijos que le ayudaban, hacía de payaso. Mientras él estaba en la plaza del pueblo haciendo reír a los niños y aun a los grandes, ella sintiéndose de pronto gravemente indispuesta, se tuvo que retirar, y se retiró escoltada por una mirada de congoja del payaso y una risotada de los niños. Y escoltada por Don Manuel, que luego en un rincón de la cuadra de la posada, la ayudó a bien morir. Y cuando, acabada la fiesta, supo el pueblo y supo el payaso la tragedia, fuéronse todos a la posada y el pobre hombre, diciendo con llanto en la voz: “Bien se dice, señor cura, que es usted todo un santo”, se acercó a éste queriendo tomarle la mano para besársela, pero Don Manuel se adelantó y tomándosela al payaso pronunció ante todos:

El santo eres tú, honrado payaso; te vi trabajar y comprendí que no sólo lo haces para dar pan a tus hijos, sino también para dar alegría a los de los otros, y yo te digo que tu mujer, la madre de tus hijos, a quien he despedido a Dios mientras trabajabas, descansa en el Señor, y tú irás a juntarte con ella y a que paguen riendo los ángeles a los que haces reír en el cielo de contento.

Y todos, niños y grandes, lloraban y lloraban tanto de pena.³²

El payaso y su mujer, humildes personajes, están concebidos como trágicos agonistas, que a diario se enfrentan con la vida, con la agonía de vivir, y agonía quiere decir lucha. Sus vidas individuales son íntimas e intensas, con la intensidad y el dolor que veía en todos los seres humanos y que refleja fielmente en su novela. Cuando el payaso está representando su papel ante el pueblo, interrumpe el hilo de sus pensamientos y lanza una mirada de congoja a la esposa. La narradora no explica más sino que sugiere, es decir, “el novelista cede la palabra a su personaje y le hace expresar sus sensaciones”.³³

Hay un monólogo interior del payaso para expresar la condición de un estado de conciencia involuntario, que interrumpe el flujo de sus pensamientos y que demuestra su angustia íntima.

32 *Ibid.*, p. 33.

33 René-Marie Alberes, *Metamorfosis de la Novela*, p. 207.

La corriente de la conciencia no busca la técnica por la técnica. Se basa en la comprensión de la intensidad del drama que se desarrolla en la mente humana. El monólogo interior es, por lo tanto, la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal vez como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra... Y debe tenerse en cuenta que son parcial o totalmente inarticulados, pues representan el contenido de la conciencia en su estado incipiente, antes de que haya sido formulado oralmente. Esto es lo que diferencia radicalmente el monólogo interior del monólogo dramático y del soliloquio.³⁴

El procedimiento de callarse el novelista, de ceder la palabra a los personajes sin intervenir, sin explicar, se ha hecho muy corriente en la novela del siglo XX. Pero el monólogo interior agrega algo más: no sólo es la intervención directa del personaje, sino que se trata de explicar el fluir de la conciencia como un proceso dinámico, de hacer aflorar a la conciencia hechos, vivencias, impresiones, reacciones confusas que están en el preconscious del individuo y que no dependen de la voluntad.

Este procedimiento de sustitución de la amplia narración, conducida por el autor omnisciente, por una serie de sensaciones, de silencios, de expresiones simbólicas, de sugerencias, está representado con mucha frecuencia en *San Manuel Bueno, Mártir*: "parecía querer huir de sí mismo", "le temo a la soledad"... repetía. Así me ha hecho Dios. Yo no podría soportar las tentaciones del desierto. Yo no podría llevar solo la cruz del nacimiento".³⁵

Ahora bien, Don Miguel profundiza tanto en la psicología de sus personajes, que espiga en los sentimientos más íntimos con base a la información filosófica y psicológica tan vasta que tenía, ya que no sólo conoce a Pascal, a Kierkegaard y a Ibsen, cuyos dramas tienen una gran profundidad psicológica, sino que conoce a Freud, aunque sólo lo cita de paso cuando dice:

"En 1921 di a luz mi novela "La tía Tula", que últimamente ha hallado acogida y eco, gracias a las traducciones alemanas, holandesas y suecas en los círculos freudianos de la Europa Central".³⁶

Por ello, en la novela, hace un análisis muy profundo de la personalidad de Don Manuel. Hay partes en la obra en las que predomina la gran emotividad del santo. Lo mismo ayuda piadosamente

³⁴ *Ibid.*, p. 207.

³⁵ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, Mártir*, p. 34.

³⁶ *Idem*, *Historia de Niebla*, p. 22.

a la mujer de un humilde titiritero escoltándola hasta la cuadra de la posada donde la ayudará a bien morir, que tiembla cuando administra la comunión a Lázaro, el hermano descreído de Angela, y llora cuando la hostia cae al suelo.

Y llegó el día de su comunión, ante el pueblo todo, con el pueblo todo. Cuando llegó a la vez a mi hermano pude ver que Don Manuel, tan blanco como la nieve de enero en la montaña y temblando como tiembla el lago cuando le histiga el cierzo, se le acercó con la sagrada forma en la mano, y de tal modo le temblaba ésta al arrimarla a la boca de Lázaro que se le cayó la forma a tiempo que le daba un vahído. Y fue mi hermano mismo quien recogió la hostia y se la llevó a la boca. Y el pueblo al ver llorar a Don Manuel, lloró diciéndole: "¡Cómo le quiere!". Y entonces, pues era la madrugada, cantó un gallo.³⁷

Hay tres hechos muy simbólicos dentro de este episodio: la caída de la hostia al suelo, el llanto de Don Manuel y el canto del gallo. La caída de la hostia puede ser el símbolo de la pérdida de la fe, el canto del gallo en la madrugada nos recuerda el episodio bíblico cuando Cristo fue negado por Pedro tres veces antes de que cantara el gallo. Las lágrimas de Don Manuel representan el conflicto espiritual que aflora a la conciencia, a través de las lágrimas, cada vez que el sacerdote tiene que reafirmar su fe en algo que en realidad no cree.

Sigmon Freud, de quien Don Miguel, como ya dijimos, tenía suficiente información, establece tres instancias en la personalidad: el ello, el inconsciente reprimido —temperamento—; el yo, núcleo funcional de la personalidad y el superyo, producto de la cultura y la educación. En la escena anterior se ven claramente los rendimientos superyoicos de Don Manuel: su lucha anímica entre la fe y la duda, su voluntarioso deseo de que los feligreses crean en lo que él ya no cree, y su actitud ante Lázaro en el momento de darle la comunión, que él no puede administrar, sino que es el mismo Lázaro quien recoge la hostia y la consume. Hay en este comportamiento de Don Manuel una profunda represión freudiana.

Pero además de la represión de contenidos superyoicos en el inconsciente de Don Manuel, hay una constante racionalización que se manifiesta en hechos tan significativos como cuando en sus caminatas con Lázaro, le da las razones por las cuales éste debe proceder a tono con la fe y las creencias de sus feligreses:

Como Don Manuel le había venido trabajando, sobre todo en aquellos paseos a las ruinas de la vieja abadía cisterciense, para que no escandalizase, para que diera buen ejemplo, para que se incorpo-

³⁷ *Idem*, *San Manuel Bueno Mártir*, p. 41.

rase a la vida religiosa del pueblo, para que fingiese creer lo que no creía... 38

El conflicto espiritual de Don Manuel —su falta de fe y su actuación como profundo creyente ante el pueblo— lo lleva a decir algunas veces la verdad de sus sentimientos a Lázaro y a Angela. Pero ante el resto de la feligresía, hay una sublimación de su conducta, sublima lo que en su interior está reprimido, que se traduce en una actitud externa de bondad, generosidad y ayuda a todo el pueblo:

¡Y cómo quería a los suyos! Su vida era arreglar matrimonios desavenidos, reducir a sus padres e hijos indómitos o reducir los padres a los hijos, y sobre todo consolar a los amargados y atediados y ayudar a bien morir. 39

Por otra parte Don Miguel se da cuenta de que el pueblo no está preparado para la terrible verdad de nacer para morir, por eso piensa que hay que hacerles que se sientan inmortales y la religión debe consolar al hombre de haber tenido que nacer para morir.

... ¿pecadores?, ¿pecadores nosotros?, ¿y cuál es nuestro pecado?, ¿cuál? —me respondió—. Ya lo dioj un gran doctor de la Iglesia Católica Apostólica Española, ya lo dijo el gran doctor de *La vida es Sueño*, ya dijo que “el delito mayor del hombre es haber nacido”. Ese es, hija, nuestro pecado: el haber nacido.

—¿Y se cura, padre?

—¡Vete y vuelve a rezar! Vuelve a rezar por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte... Sí, al fin se cura el sueño... al fin se cura la vida... al fin se acaba la cruz del nacimiento... Y como dijo Calderón, el hacer bien, y el engañar bien, ni aun en sueños se pierde... 40

La intención de Unamuno de presentar en sus novelas toda la vida interior de los actantes, de penetrar en los estratos profundos de la personalidad, tanto en el campo de la vida consciente como en el inconsciente, está plenamente lograda en sus novelas.

En esta monografía nos hemos referido sólo a su San Manuel Bueno, Mártir, en la que se reflejan sus profundos conocimientos sobre las teorías psicológicas freudianas sobre la personalidad. Esta novela está concebida en su totalidad como una vivencia dentro de la conciencia de un actante, Angela Carballino, y resulta así un discurso interior, una novela vivida a retazos, episodios cotidianos y humildes de un pue-

38 *Ibid.*, p. 42.

39 *Ibid.*, p. 27.

40 *Ibid.*, p. 51.

blo, expresados a través de un monólogo —como diría Don Miguel— que sostiene la narradora consigo misma, en sus memorias.

¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodialogos, diálogos, que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo. Y ese monodialogo es la vida interior que en cierto modo niegan los llamados en América behavioristas, los filósofos de la conducta, para los que la conciencia es el misterio inasequible o inconocible. 41

El arte de Unamuno consiste en hacernos vivir esa intimidad espiritual de sus personajes, en padecer con ellos y sentir las disposiciones de su espíritu en un impresionismo sumamente cerebral que constituye una de las más hermosas realizaciones del monólogo interior y de la sensación interna: “¡Hacer! ¡Hacer! Bien comprendí yo ya desde entonces que Don Manuel huía de pensar y a solas, que algún pensamiento le perseguía”. 42

5.—CONCLUSIONES

- Literariamente Don Miguel toma una actitud polémica frente al realismo de escuela y, más aún, frente al naturalismo.
- Rompe intencionalmente con las normas académicas, tanto en poesía, como en el drama y la novela.
- Crea una forma muy personal en su novela por su concepción del realismo íntimo, al suprimir de ellas el detalle externo, el elemento innecesario, lo cual le da a su obra una gran densidad.
- Su obra literaria está concebida como un medio de expresar su posición ante la vida, concebida como una lucha o en todos los campos del quehacer humano.
- En sus novelas refleja gran originalidad al romper con las normas académicas del realismo de escuela, orientándose hacia el realismo íntimo, la introspección y el monólogo interior.
- Deja a un lado la intriga para dar paso a la experiencia mental y espiritual.
- En la narración usa varias técnicas: algunas veces narra el autor, otras veces los actantes actúan como narradores, otras se enfrentan los actantes con el autor, adelantándose así a la novela moderna.
- Las ideas del autor están representadas en varios personajes de la

41 *Ibid.*, p. 13.

42 *Ibid.*, p. 45.

novela, y no en uno sólo, como sucede en *San Miguel Bueno, Mártir*. En lo cual se adelanta también a la novela contemporánea.

- En el aspecto psicológico hace un análisis de los estratos más profundos de la personalidad hasta revelar la importancia del inconsciente reprimido en la conducta humana.
- No acepta la obra de arte por el arte mismo, la obra meramente esteticista, sino que debe ser un instrumento para disertaciones, es decir, para la expresión de pensamientos más hondos de carácter filosófico y teológico.

Después de haber concluido esta monografía circunscrita a la confrontación del corpus teórico con la praxis en la obra de Don Miguel, consideramos muy importante hacer un estudio de mayores alcances y proporciones de toda su obra narrativa tendiente a una revalorización de su novelística. Nos sentimos muy satisfechos de que esta incursión en la obra de Don Miguel y este curso sobre Teorías de la Narrativa hayan despertado en nosotros estas inquietudes intelectuales.

BIBLIOGRAFIA

- Alberes, René Marie. *Metamorfosis de la Novela*. Madrid. Taurus, 1971, 309 p.
- Barthes, Roland. *Análisis Estructural del Relato*. 3ª ed., Buenos Aires: Edit. Tiempo Contemporáneo (Comunicaciones), 1974. 208 p.
- Baquero Goyanes, Manuel. *Estructuras de la Novela Actual*. 2ª Edición., Barcelona: Edit. Planeta. 1972. 250 p.
- Del Río, Angel. *Historia de la Literatura Española*. New York: The Dryden Press, 1948. Vol. II, 355 p.
- Gandhi, Mahatma. *Autobiografía*. Buenos Aires: Edit. Guillermo Draft. 1950. 483 p.
- Serrano Poncela, Segundo. *El Pensamiento de Unamuno*. México: Fondo de Cultura Económica. (Brevarios), 1978. 265 p.
- Unamuno, Miguel. *Ensayos*. 3ª ed., Madrid: Aguilar, 1951. 1073 p.
- . *Obras Selectas*. 2ª ed., Madrid: Edit. Planeta. 1950. 1139 p.
- . *Abel Sánchez*. 9ª ed., Madrid: Espasa Calpe. (Col. Austral). 1965. 160 p.
- . *Tres Novelas Ejemplares y un Prólogo*. 9ª ed., Madrid: Espasa Calpe. (Col. Austral). 1966. 160 p.
- . *Niebla*. 12ª ed., Madrid: Espasa Calpe. (Col. Austral). 1968. 166 p.
- . *San Manuel Bueno, Mártir*. 6ª ed., Madrid: Espasa Calpe. (Col. Austral), 1966. 160 p.
- . *La Novela de Don Sandalio*. 6ª ed., Madrid: Espasa Calpe. (Col. Austral), 1966. 160 p.
- . *La Tía Tula*. 7ª Edic., Madrid: Espasa Calpe. (Col. Austral). 1967. 170 p.

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL A NIVEL FORMAL *

JOSEFINA FALCON DE OVALLES
AURA DE TOVAR

I. PROPOSITOS Y ALCANCES.

El propósito de este trabajo es, como lo indica su nombre, requerir la atención en torno al tratamiento de la Literatura en el aula, de la orientación literaria del niño y del joven en la educación formal, es decir, de la Literatura como factor de múltiples proyecciones en el ambiente escolar y/o más restringidamente como parte del currículo.

Las limitaciones de este tipo de trabajo nos obligan a prescindir de una serie de consideraciones de carácter general, muchas de las cuales han sido tratadas en reuniones anteriores de AVELIJ. La función de la Literatura en la formación del niño y del joven, los intereses y motivaciones que predeterminan las selecciones y aficiones literarias de ellos, el poder estimulante o negativo del entorno socio-cultural y otros variados elementos que conforman las inquietudes lectoras de las generaciones más jóvenes han sido consideradas ya suficiente y eficientemente.

* Ponencia presentada en el 3er. Seminario Nacional de Literatura Infantil y Juvenil.

En segundo término, las restricciones de tiempo y espacio nos obligan a delimitar con gran exactitud y ambición controlada el campo que podemos abarcar, si queremos, como es nuestro intento, que estos planteamientos contribuyan a detectar y abordar algunos puntos que consideramos de relevancia significativa en este heterogéneo problema de la enseñanza de la Literatura.

Por esta razón hemos restringido el área de nuestro análisis al Primer Ciclo de Educación Media, lo que hoy correspondería a los tres últimos años de la Educación Básica. Esta decisión se justifica porque en la actualidad se encuentra en período de planificación la Escuela Básica contemplada en la nueva Ley de Educación y el debate de algunas ideas en relación con la enseñanza de la Literatura en este nivel, podría ser una contribución oportuna.

II. ANALISIS DE LA SITUACION.

La inclusión de la Literatura en la Educación Primaria y Ciclo Básico Común es reciente. Ello se debió a las actualizaciones y modificaciones que en los últimos catorce años, se han venido haciendo a los Programas de Lengua. El nombre de Gramática que identificaba a estos programas fue sustituido en el Ciclo Básico por el de *Castellano y Literatura*.

Lo primero que es necesario examinar en estos Programas son las relaciones entre la enseñanza de la lengua nativa y la Literatura. Ha continuado predominando en estas relaciones un criterio muy tradicional: tomar la Literatura como pretexto para enseñar problemas gramaticales. De aquí la profusión de fragmentos que leídos y comentados en la clase van a desembocar irremediablemente en un acto de disección gramatical, exhaustivo muchas veces y extenuante. Por los imperativos gramaticales del programa, el disfrute del texto literario, el goce estético, la trascendencia del mensaje se limita ante las exigencias del análisis gramatical. El gran valor que la lengua literaria puede tener para la comprensión de la lengua materna y los infinitos y variados recursos que ella puede proporcionar para mejorar y afinar el uso idiomático, se ha desvirtuado totalmente y aún más, esta concepción ha incidido en cierto sentido en la actitud de rechazo ante la Literatura.

El objetivo principal del Programa de Castellano y Literatura del Ciclo Básico en lo que a Literatura se refiere, es lograr que los alumnos aprecien la obra literaria como expresión de la capacidad creadora del autor, y que conozcan que la lengua además de instrumento de comunicación, tiene una función estética, mediante la cual el autor nos hace copartícipe de múltiples situaciones y de sus propias vivencias.

La lectura contribuirá a la formación idiomática del joven y a capacitarlo para apreciar el mensaje nacionalista y/o universal contenido en la obra seleccionada.

Los programas del Ciclo Básico en el área Leer, sugieren múltiples actividades. Así, a nivel del Primer Año se incluye: "conocimiento de sencillas estructuras narrativas" y se recomienda: lectura de cuentos, relatos, estampas de carácter folklórico y culto para determinar: a) la secuencia de los hechos, b) carácter y forma de actuar de los personajes, c) ubicación espacial y temporal. No obstante, en estos programas del Ciclo Básico no se señalan determinadas obras, ni se sugieren lecturas tal como aparecen en los Programas del Ciclo Diversificado. Se deja amplia libertad, lo que trae como consecuencia que los profesores seleccionan las obras de su preferencia o las que indica el texto que recomiendan. Esto determina una gran dispersión y variados enfoques de acuerdo con la crítica literaria del día: Semiótica, Estructuralismo, Sociología de la Literatura, etc. que a veces ni siquiera el profesor ha asimilado, y que naturalmente no son compatibles con la edad y los intereses de los jóvenes lectores.

Las obras literarias que se han venido recomendando tanto de la Literatura clásica, como venezolana e hispanoamericana se caracterizan a nivel de discurso: por oraciones largas, complejas, con un vocabulario muy culto, a veces con palabras en desuso, o bien desde el punto de vista semántico por el abuso de planteamientos de tipo sociológico, de tesis que no están en relación con los intereses y las expectativas del joven lector.

Otras obras utilizan la lengua general y/o coloquial, es decir, no presentan dificultades a nivel del discurso, pero ofrecen a nivel de la historia, un relato inconexo, ilógico, propio de las narraciones desprendidas del Ulises de Joyce. Requieren de la incorporación del lector para armonizar lo que está en forma fragmentada, y entre otras características presentan ruptura de la linealidad, técnicas vanguardistas, erudición, erotismo, creación de una atmósfera plena de sugerencias.

Por último debemos considerar las oportunidades que los Institutos de Educación Media a nivel de Ciclo Básico proporcionan a los alumnos para entrar en contacto con las obras literarias: las Bibliotecas de la que carecen la mayoría de estos Institutos, no cumplen su cometido. A veces los Departamentos de Castellano facilitan a los alumnos material multigrafiado y uno que otro libro.

Las Bibliotecas generales que existen en muy pocos Institutos, no son otra cosa que sitios de tertulia para los alumnos, que las visitan porque un profesor no asistió o porque no tienen otra parte donde ir.

A esto hay que agregar el alto costo del libro en Venezuela y en especial de los libros venezolanos.

Del análisis de esta situación se desprenden los siguientes problemas:

- 1º) ¿Cómo incide la diversidad de criterios, pluralidad de enfoques y ausencia de orientación en la actitud de los alumnos hacia la obra literaria?
- 2º) ¿Comprenden y disfrutan los alumnos las lecturas que se le están recomendando?
- 3º) ¿Han adquirido ya los alumnos del Ciclo Básico niveles superiores de lectura que les permita entender y disfrutar de la lectura literaria?

III. HIPOTESIS.

1.—La ausencia de una política de lectura para el Ciclo Básico trae como consecuencia marcadas diferencias en cuanto a cantidad, selección, calidad y adecuación de las obras a los intereses y expectativas de los alumnos, y origina hábitos y actitudes negativas hacia este tipo de lectura.

2.—Las obras literarias, venezolanas e hispanoamericanas especialmente, que se recomiendan a los alumnos del Ciclo Básico no responden a sus intereses, inquietudes y experiencias lingüísticas. Estas obras les presentan múltiples dificultades y por ello no las disfrutan ni las valoran en su justa dimensión.

3.—Los alumnos del Ciclo Básico presentan un nivel de lectura muy bajo. En su gran mayoría permanecen en la etapa de lectura reproductiva.

IV. METODOLOGIA.

A fin de validar y verificar las hipótesis planteadas nos propusimos la obtención de una muestra, que aunque restringida, fuera lo suficientemente significativa del objeto a estudiar. Ella nos permitiría obtener una serie de datos para hacer algunas inferencias acerca del comportamiento de la población total.

Pasos seguidos para la obtención de la muestra:

- 4.1 Identificación de la población: Alumnos del Ciclo Básico Común de Institutos Oficiales y Privados y profesores de Castellano y Literatura del Ciclo Básico Común.

- 4.2 Selección de la muestra: 9 liceos del área metropolitana.

- 4.3 Criterio de selección:

Tipo de Plantel: Oficiales-Privados (cuadro N° 1).

CUADRO No. 1

| Institutos encuestados | Nº | % |
|------------------------|----|-----------|
| Oficiales | 6 | 66,66 1/2 |
| Privados | 3 | 33,33 1/2 |
| Total | 9 | 100,00 |

Nivel socio-económico de los alumnos determinados por ubicación y tipo del Instituto.

Ubicación de los Planteles: El Paraíso 2; Montalbán 1; Los Rosales 1; El Cafetal 1; Chuao 1; Cumbres de Curumo 1; San Bernardino 1; Los Magallanes 1.

- 4.4 Documentos analizados: Programas del Primer Ciclo (1º - 2º - 3º).

- 4.5 Técnica empleada: Cuestionario.

a) Para el alumno

b) Para el profesor

Tipo de Cuestionario:

a) Preguntas directas pero abiertas (sin un abanico predeterminado de respuestas).

b) Preguntas directas pero rígidas (con un abanico predeterminado de respuestas).

Datos que se aspiraba recoger con el Cuestionario del alumno:

- Conciencia de habilidades lectoras.
- Opinión sobre las lecturas asignadas.
- Conformidad con la orientación recibida.

- Muestra de obras leídas.
- Motivación para la lectura.
- Hábitos de lectura.
- Gustos, juicios y apreciaciones.

Del Profesor:

- Criterio para seleccionar las obras que recomienda.
- Tipo de orientación que proporciona a los alumnos.
- Actitud de los alumnos ante las lecturas recomendadas.
- Opinión sobre los temas preferidos por los alumnos.
- Opinión sobre los hábitos lectores de los alumnos.
- Obras que recomienda.
- Razones para justificar su opinión ante la actitud positiva o negativa de los alumnos ante la lectura.

V INTERPRETACION DE LOS DATOS OBTENIDOS EN LA MUESTRA.

Mediante el Cuestionario, y en algunos casos, por entrevistas personales, se encuestaron 20 profesores de Castellano y Literatura del Ciclo Básico (Cuadro N° 3) y 800 alumnos de 1°, 2° y 3er. año (Cuadro N° 2).

CUADRO No. 2

| Profesores encuestados | N° | % |
|------------------------|----|-----|
| Oficiales | 13 | 65 |
| Privados | 7 | 35 |
| Total | 20 | 100 |

CUADRO No. 3

RELACION DE ALUMNOS ENCUESTADOS

| Año | OFICIALES | | | | PRIVADOS | | | | Total Totales |
|----------------|-----------|-------|-----|-------|----------|-------|----|-------|---------------|
| | V | % | H | Total | V | % | H | Total | |
| 1° | 102 | 34.00 | 95 | 197 | 42 | 14.00 | 61 | 103 | 300 |
| 2° | 116 | 42.02 | 116 | 232 | 32 | 11.59 | 12 | 44 | 276 |
| 3° | 73 | 32.58 | 72 | 145 | 26 | 11.60 | 53 | 79 | 224 |
| TOTALES | | | | | | | | | 800 |

Al efectuar el análisis de los datos recogidos en la Encuesta se observa:

a) Diversidad de criterios entre los profesores para seleccionar las obras recomendadas a los estudiantes (Cuadro N° 4). Un 75% manifiesta que esta selección la realiza teniendo en cuenta los intereses de los estudiantes. Sin embargo al hacer el estudio de las obras recomendadas, según los datos que ellos y los alumnos nos proporcionan encontramos que no hay relación entre esa afirmación y los datos obtenidos.

b) Una gran mayoría de los profesores considera que la causa fundamental de la actitud negativa de los alumnos hacia la lectura es la carencia de hábitos lectores. Culpan de esta falla de los estudiantes a la Escuela Primaria y sobre todo al hogar. Transcribimos algunos juicios:

“Hay carencia de hábitos, falta de orientación en el hogar”.

“No les gusta leer porque no se les ha creado el hábito. Este debe ser formado en el hogar”.

c) Señalan también como factores negativos para la formación del joven lector: el cine, la televisión, las revistas de la farándula. En muchos casos la cinta grabada o cassette sustituye la lectura de la obra. Esto sucede con obras como Doña Bárbara: los alumnos prefieren ir al canal en donde por una suma insignificante les pasan un video cassette.

En los cuestionarios de los alumnos podemos constatar que por influencia de la radio y la televisión ellos confunden los personajes de un cuento o novela con los actores. Hay un trasvase de las telenovelas a la Literatura. Una gran cantidad de alumnos comentan como obras leídas a “Sangre Azul”, “La Fiera”, “Ligia Sandoval”. Las diferencias entre filme, novela o telenovela no existen para ellos. Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva conviven en un mismo recipiente con Doris Wels, Pierina España y Jean Carlos Simancas. No establecen diferencias entre actor, autor, papeles, personajes, etc. Son comunes juicios como estos:

De *Casas Muertas*: “Los actores trabajan muy bien”.

De *Memorias de Mamá Blanca*: “La autora supo coordinar muy bien los papeles”.

d) Entre los profesores prevalece la opinión de que gran parte de los alumnos cumplen con las lecturas. Se advierte aquí cierta contradicción con lo sostenido por los educadores (aparte b) sobre la carencia de hábitos lectores.

DATOS OBTENIDOS EN LA ENCUESTA DE LOS PROFESORES
CRITERIO PARA SELECCIONAR LAS OBRAS

| Profesor | A | B | C | D |
|----------|---|---|---|---|
| 1 | X | — | — | — |
| 2 | X | — | X | — |
| 3 | X | — | — | — |
| 4 | — | — | — | X |
| 5 | — | X | — | — |
| 6 | X | — | — | — |
| 7 | X | — | — | X |
| 8 | X | — | — | — |
| 9 | — | — | — | X |
| 10 | X | — | — | — |
| 11 | X | — | — | — |
| 12 | X | — | — | — |
| 13 | X | — | — | — |
| 14 | X | — | — | — |
| 15 | X | — | X | — |
| 16 | — | X | — | — |
| 17 | X | — | X | — |
| 18 | X | — | — | — |
| 19 | X | — | — | — |
| 20 | — | — | X | — |

e) Se aprecian diferencias significativas en la escogencia de las obras que se recomiendan. Así:

— Una misma obra aparece seleccionada para primero, segundo y tercer año sin tomar en cuenta la diferencia de intereses, madurez y otros factores que separan a estos alumnos, en especial los de primero y segundo de los de tercero. Esto sucede con obras como *Doña Bárbara*, *Las Lanzas Coloradas*, *Casas Muertas*. No hay graduación de las obras del mismo autor, cónsona con la edad e intereses de los alumnos.

— Obras como *Pedro Páramo* que presentan un amplio abanico de dificultades para un noble lector, son recomendadas, algunas veces a nivel de 1er. año. Se seleccionan a nivel de 3er. año obras como *Aura* de Carlos Fuentes, *Cuando quiero llorar no lloro* de Otero Silva y/o *El Túnel* de Sábato. Para que estos alumnos cuya edad promedio es de 15 años (Cuadro N° 5) puedan captar la técnica de esas novelas es necesario haber desmontado la obra previamente.

— Textos sencillos adaptados al nivel del alumno, como *Manzanita* por ejemplo, en segundo año, aparecen junto a *La Gallina degollada* de Quiroga, y en tercer año *Casas Muertas* junto a *La Casa de Bernarda Alba*.

f) Según la opinión de los profesores, los alumnos de este Ciclo prefieren temas de ciencia-ficción, de la vida diaria, de viajes y aventuras. No obstante ninguna obra de este tipo aparece recomendada. Un alto porcentaje de alumnos seleccionan al hacer su comentario obras como: *Panchito Mandefué*, *Aventuras de Tom Sawyer*, *De la Tierra a la Luna*, *Los Hijos del Capitán Grant*. Entre otras estas obras fueron comentadas en 1er. año.

g) No aparecen en las obras seleccionadas por los profesores las anécdotas, leyendas, tradiciones, cuentos folklóricos que encajan perfectamente en el campo de intereses de los alumnos más pequeños, fundamentalmente, y que por otra parte contribuyen a fortalecer el conocimiento de nuestro acervo cultural.

El análisis cualitativo y cuantitativo que hemos efectuado nos ha proporcionado bases suficientes para considerar que estábamos en lo cierto en lo que respecta al planteamiento formulado en la hipótesis 1. A fin de validar la hipótesis N° 2 hemos procedido a clasificar, ordenar y relacionar los datos obtenidos. Las limitaciones de tiempo y espacio nos permitieron solamente estudiar el subcampo del primer año del Ciclo Básico.

CUADRO No. 5

EDAD PROMEDIO

| AÑOS | PRIMER AÑO | | | SEGUNDO AÑO | | | TERCER AÑO | | | Edad promedio población escolar |
|---------------|------------|-----|-------|--------------|-----|-------|-------------|-----|-------|---------------------------------|
| | V | H | TOTAL | V | H | TOTAL | V | H | TOTAL | |
| 11 | 1 | 2 | 3 | — | — | — | — | — | — | 3 |
| 12 | 46 | 56 | 102 | — | 1 | 1 | — | — | — | 103 |
| 13 | 56 | 64 | 120 | 31 | 30 | 61 | 3 | 6 | 9 | 190 |
| 14 | 35 | 25 | 60 | 50 | 61 | 111 | 19 | 38 | 57 | 228 |
| 15 | 6 | 9 | 15 | 38 | 27 | 65 | 39 | 52 | 91 | 171 |
| 16 | — | — | — | 18 | 7 | 25 | 27 | 19 | 46 | 71 |
| 17 | — | — | — | 11 | 1 | 12 | 7 | 9 | 16 | 28 |
| 18 | — | — | — | — | 1 | 1 | 4 | 1 | 5 | 6 |
| Edad promedio | 144 | 156 | 300 | 148 | 128 | 276 | 99 | 125 | 224 | 800 |
| | Trece años | | | Catorce años | | | Quince años | | | X |
| | 12,94 | | | 14,33 | | | 15,08 | | | 14,02 |
| | 3,882 | | | 3,956 | | | 3,378 | | | 12,216 |

La edad promedio de esta población de 800 alumnos es 14 años.

CUADRO No. 6

OBRAS MAS LEIDAS SEGUN DATOS SUMINISTRADOS
POR LOS ALUMNOS DE PRIMER AÑO

| No. | O B R A | A U T O R | Nº de veces | % |
|-------------------|------------------------------|---------------------|----------------|--------|
| VENEZOLANAS | | | | |
| 1. | Memorias de Mamá Blanca | T. de la Parra | 118 | 21,53 |
| 2. | Doña Bárbara | R. Gallegos | 56 | 10,21 |
| 3. | Casas Muertas | M. Otero Silva | 46 | 8,39 |
| 4. | Ana Isabel, una niña decente | A. Palacios | 30 | 5,47 |
| 5. | Las lanzas coloradas | A. Uslar Pietri | 26 | 4,74 |
| 6. | El diente roto | Pedro E. Coll | 20 | 3,64 |
| 7. | Mene | R. Díaz Sánchez | 19 | 3,46 |
| 8. | Peste en la nave | M. Picón Salas | 18 | 3,28 |
| 9. | Cuentos en tono menor | Oscar Guaramato | 17 | 3,10 |
| 10. | El día séptimo | A. Uslar Pietri | 11 | 2,00 |
| Subtotal | | | | 65,82% |
| HISPANOAMERICANAS | | | | |
| 11. | Relato de un naufrago | G. García Márquez | 27 | 4,92 |
| 12. | Cuentos de la selva | Horacio Quiroga | 26 | 4,72 |
| 13. | María | Jorge Isaac | 12 | 2,18 |
| Subtotal | | | | 11,82% |
| UNIVERSALES | | | | |
| 14. | Reencuentro | Fred Uhlman | 33 | 6,02 |
| 15. | Platero y yo | J. R. Jiménez | 32 | 5,83 |
| 16. | Nacida inocente | De Pego-Horwood | 25 | 4,55 |
| 17. | El Principito | A. de Saint Exupéry | 21 | 3,83 |
| 18. | Mujercitas | L. M. Alcot | 11 | 2,00 |
| Subtotal | | | | 22,24% |

Total: 99,88 = 100%

El estudio de estos datos nos permite observar que:

- a) Al relacionar las obras citadas por los alumnos como leídas durante el curso escolar y las obras que han comentado, notamos que existen notables diferencias entre éstas. Los libros que comentan no son los recomendados. No hay coincidencia entre las obras tradicionalmente recomendadas por los profesores y las que el alumno verdaderamente lee y entiende.
- b) Se advierten diferencias entre los Institutos A-B-C-D-E y los Institutos F-G-H en lo que respecta a selección de lectura de obras venezolanas (Cuadro N° 7).
- c) El 47% de los alumnos considera que las lecturas asignadas son muy largas (Cuadro N° 8). Esto concuerda con la opinión sustentada por algunos profesores los cuales dicen que a los alumnos debería dársele al comienzo "lecturas breves".
- d) El alumno de primer año tiene predilección por las obras cortas, reales y fantásticas, de aventuras y viajes, de detectives, de misterio y suspenso, de acción, sentimentales y humorísticas. Encontramos múltiples juicios que avalan lo anterior:

Relato de un naufrago: "Es una historia real, no imaginaria, hay suspenso y hay mensaje".

El Diente Roto: "Es breve, corta, interesante, divertida".

Libros de Agatha Christie: "Porque en todo momento se está en suspenso y me gusta investigar el caso como Columbo".

- e) Observamos que las 10 obras de Literatura Venezolana que aparecen como más leídas (Cuadro N° 6) están por encima del nivel de comprensión del alumno de primer año y de sus intereses y experiencias porque ellas presentan dificultades que no pueden ser salvadas por un alumno cuya edad promedio es de 12 años.

Las Memorias de Mamá Blanca: la más citada (Cuadro N° 6) es una obra muy compleja. A los alumnos les cuesta pasar de las primeras páginas porque no logran captar la relación entre Mamá Blanca y las niñas de Piedra Azul. Lo mismo en cuanto al lenguaje muy culto a veces, con períodos muy largos, tales como: "cuando sentada al piano lograba apresar entre sus dedos la corriente de comunicación divina que une al compositor con el ejecutante, al igual que los santos en éxtasis..."¹. De esta obra hemos recogido unos cuantos juicios que denotan que los alumnos no alcanzan a entenderla cuando la leen. Algunos dicen:

CUADRO No. 7

RELACION ENTRE LAS OBRAS VENEZOLANAS MAS CITADAS POR LOS ALUMNOS
Y SU SELECCION PARA EL COMENTARIO

| OBRAS | Memorias de Mamá Blanca | Doña Bárbara | Casas Muertas | Ana Isabel, una niña decente | Las lanzas coloradas | El diente roto | Mene | Peste en la nave | Cuentos en tono menor | El día séptimo |
|-------|-------------------------|--------------|---------------|------------------------------|----------------------|----------------|------|------------------|-----------------------|----------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| A | 48/35 | 13/4 | 9/4 | 10/5 | 12/2 | 2/0 | 10/5 | — | — | 11/6 |
| B | 6/0 | 2/1 | 4/1 | — | 11/0 | — | — | — | 17/4 | — |
| C | 20/5 | 14/3 | 15/11 | 6/1 | — | 0/3 | — | — | — | — |
| D | 16/2 | 5/2 | 14/7 | 14/0 | 3/0 | 2/1 | 7/0 | — | — | — |
| E | 6/1 | 19/5 | 4/3 | — | — | — | 2/0 | — | — | — |
| F | — | — | — | — | — | 16/3 | — | 18/4 | — | — |
| G | 16/7 | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| H | 6/1 | 3/0 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| | 118/51 | 56/15 | 46/26 | 30/6 | 26/2 | 20/7 | 19/5 | 18/4 | 17/4 | 11/6 |

Oficiales: A, B, C, D y E
Privados: F, G y H

La cifra denominador corresponde al número de veces que la obra ha sido comentada, cifra que siempre es menor.

CUADRO No. 8

RELACION ENTRE LAS HABILIDADES LECTORAS Y OPINION SOBRE LA LECTURA
COMO ASIGNACION

| Conciencia de habilidades lectoras | a) son siempre interesantes | | b) a veces son muy largas | | c) son generalmente fastidiosas | | d) son difíciles y no las entiende | |
|--|-----------------------------|----|---------------------------|----|---------------------------------|------|------------------------------------|------|
| | Monto | % | Monto | % | Monto | % | Monto | % |
| a) entiende lo que lee | 106 | 35 | 99 | 33 | 15 | 5 | 2 | 0,63 |
| b) tiene dificultades pero logra entender lo que lee | 50 | 17 | 39 | 13 | 16 | 5,3 | 4 | 1,33 |
| c) no entiende lo que lee | 5 | 2 | 3 | 1 | 3 | 1 | 1 | 0,33 |
| Total | 161 | 54 | 141 | 47 | 34 | 11,3 | 7 | 2,30 |

Las proporciones se calcularon sobre la población total de Primer Año (300 alumnos).

Memorias de Mamá Blanca:

"Una niña Blanca que le impedían reunirse con los negros. Es una novela muy bien redactada".

"Al principio tiene algo interesante, pero después se pone muy fastidiosa. Es muy larga".

En cambio, cuando entiende, disfruta la obra y es capaz de dar juicios tan precisos y bellos como éstos:

Panchito Mandefuá:

"Me gusta porque uno aprende como se las arreglan los muchachos de los barrios y sin ayuda de nadie".

Mujercitas:

"Es una historia triste, pero al final termina feliz".

Relato de un naufrago:

"Hay mucha emoción y a mí me parecía que era yo el que estaba ahí".

Doña Bárbara: que ocupa el segundo puesto entre las obras citadas, aunque presenta los hechos en forma lineal, resulta compleja por su lenguaje caracterizado por las largas descripciones y las interpolaciones y reflexiones relacionadas con la tesis positivista que sustenta. De Doña Bárbara no hemos logrado detectar un sólo juicio que demuestre lectura de la obra. Uno de los alumnos dice:

"Se sabe de la vida de esos montes y cómo hablan" y otros: "lo malo de Doña Bárbara es que tiene muchos autores".

Otra obra que ofrece dificultades para el alumno de primer año es *Ana Isabel, una niña decente*. Esta obra, episódica, en donde la unidad está dada por el personaje que evoca fragmentariamente diversos momentos de su niñez, para ser disfrutada tiene que ser leída con la orientación del profesor.

Casas Muertas: aparece comentada 26 veces, sin embargo, en ninguno de los juicios se advierte comprensión, acercamiento, agrado. Este tipo de obra circular, como es *Casas Muertas* que comienza con la muerte de un personaje principal, se va al pasado y vuelve al punto del comienzo, es una narración con pocas posibilidades para ser captada por niños de 12 a 14 años, ni por la técnica, ni por el tema.

De esa obra dicen algunos alumnos:

"Los hechos se expresan aquí en forma expresional y afirmativa".

"Tiene muchos artistas como a mí me gusta".

"Es complicada, un poco fastidiosa, no la entendía, cuentan la muerte y luego la vida y uno se pregunta: ¿Quién muere?"

De la obra máxima de Uslar Pietri un alumno dice: "Lo único que he leído es *Las Lanzas Coloradas* y no me gustó", y de *Cien años de Soledad*, otro afirma: "Habla mucho de una anciana que era muy millonaria y después se arruinó porque ella robó, la metieron en la cárcel en la cual pasó cien años".

Múltiples juicios como estos nos llevan a confirmar nuestra hipótesis de que las obras literarias venezolanas e hispanoamericanas que se les recomiendan no responden a los intereses, inquietudes y experiencias lingüísticas de los alumnos porque les presentan dificultades a nivel de la historia y a nivel del discurso. Y esta es la razón por la que los alumnos no leen lo que los profesores le sugieren. (Cuadro N° 8). A pesar de que disponemos de una muy razonable cantidad de datos, no nos fue posible profundizar nuestra investigación a fin de constatar las conjeturas acerca de la calidad de la lectura, enunciadas en la hipótesis N° 3. Por ahora sólo podemos adelantar lo que pudimos observar en segundo y tercer año; un alto porcentaje de lectura reproductiva expresadas en breves síntesis argumentales, enumeración de personajes, ubicación del ambiente, etc., pero que no nos permiten llegar a conclusiones definitivas.

VI. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

1.—Las obras literarias venezolanas e hispanoamericanas que se recomiendan a nivel de Ciclo Básico deben ser motivo de un cuidadoso estudio a fin de crear, con esta lectura inicial, un clima favorable hacia la Literatura, y contribuir al fortalecimiento de los hábitos lectores de los jóvenes.

2.—Las obras que se recomiendan para el Ciclo Básico deben tener como características: brevedad, técnica sencilla, y presentar un lenguaje libre de complejidades sintácticas y tratar temas que tengan repercusión en el marco de los intereses juveniles.

3.—A nivel de 1° y 2° año, no sólo deben seleccionarse obras literarias, sino también lecturas complementarias, de ciencia-ficción, biografías, de misterio y algunas obras que planteen en forma asequible para ellos, problemas de índole social, científico o técnico.

4.—En el Ciclo de Educación Básica debe darse una especial importancia a la lectura de todas aquellas manifestaciones literarias de ca-

rácter popular, tales como coplas, cuentos folklóricos, anécdotas y del mismo modo a las tradiciones, y mitos que nos singularizan como pueblo y nos afirman en nuestra identidad nacional.

5.—Es imprescindible lograr un acuerdo entre los profesores en lo que respecta a la dirección de las actividades relacionadas con la lectura de las obras literarias. Esta unificación de criterios puede obtenerse a través de reuniones, encuentros y fundamentalmente por una corriente y precisa orientación programática.

6.—La TV y el cine con todos los recursos y atractivos que poseen pueden y deben ser aprovechados y supeditados al libro. La obra de teatro televisada, la adaptación de la novela por la TV, el documental, el video-cassette, el filme rinden grandes beneficios si ellos se convierten en un acicate, en un motivo para estimular y aumentar las aficiones lectoras del joven.

Para sistematizar y fomentar la lectura, nos permitimos avanzar estas recomendaciones con la aspiración de que puedan lograrse algunas de ellas en el decenio 1981-1991 propuesto por AVELIJ, decenio del idioma.

1.—Solicitar del Ministerio de educación, del CONAC y de Monte Avila Editores la edición de obras venezolanas concebidas especialmente para niños y jóvenes, con glosarios, fotografías, ilustraciones y explicaciones complementarias.

2.—Sugerir al Banco del Libro la publicación de una Antología de Cuentos Venezolanos que incluya cuentos cultos y folklóricos, adaptados a los intereses y nivel lector de niños y jóvenes.

3.—Solicitar del Ministerio de Educación la inclusión de la Literatura Infantil y Juvenil en el pènsu de estudios de Educación Normal y Especialidad de Castellano y Literatura de los Institutos Pedagógicos.

4.—Recomendar a AVELIJ la creación de una Comisión formada por maestros, profesores, escritores, padres a fin de mantener en los medios de comunicación una información actualizada de los libros venezolanos y extranjeros relacionados con la Literatura Infantil y Juvenil.

5.—Sugerir a las autoridades encargadas de la planificación educativa que se establezcan dentro del horario destinado a Castellano y Literatura una hora semanal para la lectura en el aula.

6.—Pedir a los Organismos competentes la efectiva acción de la Televisión Educativa dirigida a la creación de Programas para orientar la lectura de niños y jóvenes.

EL POEMA XCI DE CATULO

LUISA I. RODRIGUEZ BELLO

NON ideo, Gelli, aperabam te mihi fidum
in misero hoc nostro. hoc perditio amore fore,
quod te cognossem bene constantemue putarem
aut posse a turpi mentem inhibere probo;
sed neque quod matrem nec germanam esse uidebam
hanc tibi, cuius me magnus edebat amor,
et quamuis tecum multo coinungerer usu,
non satis id causae credideram esse tibi.
tu satis id duxti: tantum tibi gaudium in omni
culpa est, in quacumque est aliquid sceleris.

Dos particularidades asignan al poema 91 de Cayo Valerio Catulo un lugar especial dentro del conjunto de su obra poética: el virtuosismo técnico y el atropello verbal, producto de una exigencia interior ante la infidelidad de un amigo. Atropello que aun cuando pueda caer en lo indecente es sólo eco de un alma atormentada por su excesiva creencia en los nexos más sublimes que unen al hombre.

Gelio, el amigo, y la mujer de quien el poeta estaba profundamente enamorado, tienen relaciones íntimas. Este se da cuenta y su poema se

concentra en la traición del amigo, lo cual constituye el tema principal del mismo. El poema oscila entre un yo y un tú. El yo del poeta que sólo tiene como armas sus versos mordaces; y el tú, de Gelio, el acusado y ficticio receptor de los insultos y acusaciones de aquél.

En el siguiente análisis hablaré primero de los elementos sintácticos del texto; luego mostraré algunas de sus características métricas, y, finalmente, explicaré sus significados básicos conectándolo con el ciclo de poemas dedicados a Lesbia y con el ciclo de Gelio.

El poema está básicamente estructurado por cinco oraciones principales modificadas por cláusulas subordinadas de diferentes tipos. El sujeto de las oraciones principales está en primera persona que evoca al yo del poeta, con excepción de la última oración en la que el verbo está en segunda persona, ya que el tono acusatorio contra Gelio se acentúa mucho más. El sujeto de las oraciones subordinadas aparece en segunda persona y tiene como destinatario absoluto a la persona de Gelio:

ORACIONES PRINCIPALES ORACIONES SUBORDINADAS

- | | |
|------------------------|---|
| 1.—Sperabam | Te mihi fidum (...) fore. |
| 2.—Cognossem / putarem | Te (...) posee a turpi mentem inhíbere probo. |
| 3.—Videbam | Neque (...) matrem nec germanam esse (...) hac tibi. |
| 4.—Credibebam | Nom satis id causae (...) esse |
| 5.—Duxti | Satis id. |

Como el tema fundamental es la ofensa de Gelio, el tú apostrofante, las palabras más enfáticas aparecen siempre en las cláusulas subordinadas. Hay un paralelismo sintáctico en los verbos de las oraciones principales: todos denotan pensamiento o percepción mental y son indicadores del punto de vista del poeta.

Catulo está juzgando la conducta de Gelio hacia él, su traición. A los comienzos de cada oración principal hay una palabra conectiva: "ideo", "quod", "sed", "quamvis". Así, el primer dístico elegíaco está introducido por "non ideo", lo cual demuestra que el poeta está buscando una razón para explicar la traición del amigo. Tal palabra (ideo) se usa generalmente en latín para expresar una serie de pensamientos rotos por una digresión. Por lo tanto, es una palabra inusual para abrir

un poema. El segundo dístico se introduce con "quod", el correlativo de "non ideo" y que gramaticalmente conecta este dístico con el anterior. Hay un cambio del imperfecto de indicativo (sperabam) al subjuntivo (cognossem, putarem). Este es un subjuntivo deliberativo que implica duda e imposibilidad. El poeta duda si él realmente conocía a Gelio. También piensa que era imposible que Gelio fuera de una mente "constantem" y que pudiera sustraerse de un hecho tan ignominioso, "turpi probo". La conjunción "sed" inicia el tercer dístico. La fuerza de la conjunción adversativa consiste en establecer una oposición con lo que precece. Es decir, que el poeta no esperaba que Gelio lo traicionara con su amada, expresada a través del dístico *hanc*, ya que ésta no era ni la hermana ni la madre de Gelio. En este dístico se pasa del subjuntivo al indicativo, lo cual es señal de que el poeta está formulando un juicio más fuerte que se opone al modo dubitativo del dístico anterior. El cuarto dístico es gramaticalmente independiente de los tres primeros; sin embargo, la conjunción "et" indica la conexión lógica con lo que antecede. *Quamvis* "introduce una cláusula concesiva, "tecum multo coniungerer usu". El *quamvis* es un instrumento retórico. Catulo como si estuviera en una corte de justicia, dando o buscando argumentos para explicar un crimen, "scelus", concede algo al acusado. En efecto, "quamvis" es en retórica jurídica un recurso para refutar con más fuerza un argumento. El quinto dístico difiere de los anteriores en que no comienza con una palabra conectiva y en que la primera persona, el yo, pareciera ausentarse para dar más significado a la segunda que representa a Gelio. No obstante, la estructura sintáctica permanece, i.e., hay una oración principal introducida por un verbo cogitandi, "duxti", seguida de una oración subordinada. La transición de un dístico a otro se marca fonética y semánticamente por la repetición del pronombre en segunda persona, al final de un dístico, "tibi", y a los comienzos del dístico final, "tu". Otro elemento que indica esta transición es la repetición de la expresión "satis id" que aparece primero en la cláusula subordinada de la oración principal en primera persona, y que en este último dístico se convierte en objeto de la oración principal en segunda persona. Creo que con esta doble transición de un dístico a otro el poeta induce al lector a que experimente un juego lingüístico y poético así como también intelectual.

Métricamente este poema está formado por cinco dísticos elegíacos que se forman por la combinación de hexámetros y pentámetros. La armonía interna de cada línea poética se logra a través de asonancias y consonancias. Así, en el primer hexámetro hay una asonancia del sonido i:

Nón ideó Gellí, sperábam té mihi fidum

i i i i i

El primer pentámetro que es gramaticalmente una extensión del hexámetro anterior, se convierte también en una extensión métrica del mismo, ya que la asonancia de la vocal *i* continúa en el primer pie métrico del pentámetro para luego cambiar por la fuerte asonancia del sonido *o*:

In miseró hoc nostró hoc pérdito amóre fore

i i o o o c o o

La asonancia del sonido *o* conjuntamente con la repetición del demostrativo "hoc" hacen patético este verso. También hay que destacar la coincidencia vocálica en las dos últimas palabras: "amore" y "fore". El segundo dístico se une al primero no sólo por el conectivo "quod" sino porque la asonancia de la *o* del pentámetro mencionados se extiende hasta el siguiente hexámetro del poema:

Quód te cógnossém bene cónstantémve putárem

o o o o

En los otros versos abundan las asonancias y consonancias. En el número 9, hay una marcada consonancia del oclusivo, sordo, dental *t* que parece comenzar desde la palabra final del verso anterior:

... tibi

t

tú satis íd duxtí: tantúm tibi gaúdium in ómni

t t t t t t

El poema se cierra con una fuerte consonancia del oclusivo, velar, sordo *k*:

Cúlpa est ín quacúmque ést aliqúid scelerís

k k k k k

Es importante observar que todos los versos con excepción del último comienzan con monosílabas y que hay una rima en los tres últimos versos: todos terminan con asonancia de la vocal *i*.

Ahora pasaremos a explicar algunos de los sentidos básicos del poema 91 de Catulo. El vocativo "Gelli" en el primer verso anuncia al receptor del mismo, Gelio, a quien el yo poético o emisor acusa de irrepesar su amor por una mujer cuyo nombre no se menciona. Desde los comienzos hay un evidente tono de desaliento y decepción. El poeta dice que no esperaba que Gelio le fuera fiel, "sperabam te mihi fidum".

"Fidum" es aquí la palabra de mayor carga significativa. Las alianzas políticas entre Roma y otras naciones "amicitia", imponían definidas obligaciones políticas y morales, "fides". Este era también el nexo que hacía posible la relación patrón-cliente. Por lo tanto, "fides" es un código del sociolecto político romano usado en este poema metafóricamente. Su aplicación se justifica por la temática del mismo: traición. El segundo verso nos habla del tipo de traición, "in misero hoc nostro, hoc perditó amore fore". "Amore" es la palabra más enfática. Está modificada por "miseró", "nostro", "perditó" y dos veces por el demostrativo "hoc". Este verso es muy importante. Primero, porque explica que la ofensa de Gelio a Catulo es de carácter amoroso. Y segundo, porque la asonancia de la *o* y la repetición del "hoc" determinan el tono de angustia del poema. El significado del "perditó" es ambiguo ya que puede referir a un amor desesperado, o a un amor que se arruinó porque las personas involucradas en la relación han fallado en mantenerlo. Lo tomaré en ambos sentidos ya que en el poema está claro que la dama aludida en el mismo ha traicionado al poeta y que éste todavía la ama, lo que es demostrado por el conmovedor efecto de la asonancia de la *o*, por la repetición de "hoc" y por el uso del adjetivo "miseró".

Catulo, tratando de explicar las razones de la traición de Gelio, dice que él no esperaba que éste le fuera fiel por conocerlo muy bien. Esta es una razón muy personal pero no lo suficientemente explicativa. Luego el poeta da una causa más general y abstracta: "constantem putaren". "Constantem" también es un vocablo de la alianza política romana. "Constantia" en general era una virtud grandemente valorada entre los romanos y tiene una fuerza moral en el poema. El contenido moral de "constantem" anuncia el matiz de la siguiente razón: "aut posse a turpi mentem inhibere probo".

"Mentem" tiene fuerza semántica en el verso. Sin embargo, "turpi probo" es la expresión clave. Catulo la usa en el poema 61 para referir a los hechos vergonzosos de un esposo adúltero y, por lo tanto, a relaciones sexuales fuera del matrimonio. Así, la noción moral de "constantem" lleva al poeta a atacar a Gelio por violación de la institución marital. Por lo tanto, la mujer de quien Catulo habla aunque no era su esposa legal, se hallaba tan ligada a él como para considerar adúltera cualquier relación entre ella y otro hombre. Seguidamente el poeta da

su razón más acérrima para no esperar que Gelio lo traicionara. "sed neque quod matrem nec germanam este videban / hanc tibi, cuius me magnus amor edebat". La amada del poeta no era ni la hermana ni la madre de Gelio y por esto se sentía seguro. Esta sarcástica razón conecta al poema 92 con el ciclo de poemas de Catulo dedicados a Gelio. El conjunto de estos poemas se caracteriza más que todo por un grotesco tono de insulto en el cual Gelio es presentado como un incestuoso que tiene relaciones sexuales con su madre, hermana, tío y esposa de su tío (poemas 74, 88, 89). En general, el ciclo tiene una tendencia a enumerar las perversiones eróticas de Gelio. No estoy segura si en el derecho romano hay una diferencia sustancial entre las palabras "soror" y "germana". Parece que "germana" alude a un vínculo más estrecho aunque es una palabra menos común que "soror". Catulo la usa dos veces en sus poemas, aquí y en el 64 para referir al hermano de Ariadna, el Minotauro. Probablemente él la emplea en este poema para llamar la atención del lector, por ser una palabra de poco uso; o, si "germana" enfatiza el vínculo de hermano para magnificar la conducta incestuosa de Gelio.

Se puede observar, a través de la obra poética de Catulo, que sentimientos como el amor y la amistad son para él como pactos sagrados que involucran compromisos. Una relación entre su amigo y su amada es incestuosa de acuerdo con sus propios códigos morales. Así, Gelio es su antítesis, trasgrede las leyes de la amistad, no respeta los compromisos (fides) que implica "amicitia". El poeta explica esta desviación de Gelio por su hábito al incesto, y por esto cree que goza con esta particular ofensa, "culpa": "tantum tibi in omni / culpa est. . ." "Culpa tiene en este poema el mismo sentido que le da Tito Livio, "quia deus auctor culpas honestior erat, Martem incertae stirpes patrem nuncupat",¹ para referir a una ofensa de tipo sexual. Catulo emplea "culpa" dos veces en sus poemas dedicados a Lesbia. En el poema 75 dice que su amor y el de Lesbia ha sido arruinado por la "culpa" de ella, "culpa atque ita se officio perdidit ipsa suo"². En el 75 "perdidit" es el equivalente a "perdido" en este que analizamos. Catulo también dice en el poema 11 que su amor por Lesbia ha desaparecido por su culpa, ". . . nec meum respectec, ut ante amorem / qui illius culpa cecidit"³. Por lo tanto, conociendo lo apasionado y mísero que fue el amor de Catulo por Lesbia, y por el uso de la palabra "culpa" que se convierte en un motivo dentro del ciclo de poemas dedicados a Lesbia, podemos concluir que "hanc" en el 91 es Lesbia, la mujer que inspiró los versos

1 Tito Livio, I, 4.

2 Catulo, 75.

3 Ibid., 11.

más sublimes del poeta y también provocó los más dolorosos y mordaces.

Catulo es quizá el más sincero de los poetas líricos latinos. Ninguno como él cantó al amor con tanto entusiasmo, ni a la agonía ni al desenlace con mayor desesperación. No obstante, la objetividad formal de sus poemas va más allá de sus propios impulsos creadores, logrando una perfecta simbiosis entre *el emic* y *el etic*. El poema 91 sugiere orden y proporción. Orden y proporción que se logran a través de la repetición de mecanismos retóricos. Así pues, siendo el estilo un espejo del contenido, podríamos concluir que en su poema 91 Catulo escoge el paralelismo para dar vida a sus propias convicciones morales y artísticas.

LIBRERÍA

BIBLIOGRAFICAS

DOS ENSAYOS DE LINGÜISTICA, Minelia de Ledezma y Luis Alvarez, Caracas, 1981, 103 pp., Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (CILLAB) del I.U.P.C.

Los dos estudios gramaticales que se incluyen en la presente publicación, son resultado de la actividad que viene cumpliendo el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, en los campos de la Lingüística teórica, la Dialectología y la Literatura. El ensayo sobre los Adverbios de modo terminados en —mente pertenece a Minelia Villalba de Ledezma, actual Coordinadora General de ese Centro. Fue presentado como trabajo de ascenso con el propósito de cumplir con los requisitos del escalafón profesional de la autora, como docente del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas. El mismo constituye una interesante indagación que sobre la naturaleza gramatical de esos adverbios lleva a cabo la profesora Ledezma en un intento de identificar sus características formales diferenciadoras, aplicando el método generativo. La tesis que desarrolla confirma el carácter adjetivo de esa clase de adverbios, que algunos autores ya han señalado, pero sin recurrir al formalizador comprobatorio que aquí se ofrece. Sin embargo, el punto de partida ha sido Andrés Bello, quien con su clara visión de los problemas gramaticales ya había

vislumbrado el valor complementario —es decir, adjetivo— de aquellas formas, por la función que presentan en transposición con la correspondiente construcción nominal adverbializada. El estudio conduce a establecer de esta manera, una triple clasificación de los adverbios en mente, a través del reconocimiento de sus rasgos específicamente caracterizadores.

El otro ensayo, cuyo autor es Luis Alvarez, se sustenta también en las ideas gramaticales de Andrés Bello. Su mismo título señala el propósito: una explicación transformacional al problema de la subordinación adjetiva en el modelo gramatical de Andrés Bello. Efectivamente, el autor se propone con él (acudiendo también a los recursos de la gramática generativa) justificar el criterio de Bello en relación con las clases diversas de las proposiciones adjetivas. Comprueba que es válida la distinción que semánticamente establece nuestro gramático entre proposiciones subordinadas especificativas y proposiciones incidentes (no subordinadas) explicativas; y demuestra, además, el valor adjetivo que Bello adjudica, de una parte, a las construcciones proposicionales encabezadas por las formas *el que*, *la que*, *los que*, *las que* y *lo que*, y, de otra, a aquellas que son introducidas por los adverbios relativos como, cuando, mientras, donde, y cuanto.

El análisis que sigue Alvarez para llegar a esta demostración es esencialmente riguroso; de allí la validez de sus conclusiones.

L. Q. T.

SOBRE MIS NIDOS CIEGOS. Luis Alvarez. Caracas: Fondo Editorial "Carlos Aponte", 1981. (113 p.).

Que un escritor logre "zafarse" de los enredijos de la gramática no es cosa fácil. Mucho menos si ese "zafarse" implica la búsqueda de un universo propio (o casi propio) en los predios de la narrativa. Tres situaciones pueden derivarse de este intento. Una, que los axiomas gramaticales dominen al creador y el resultado sea una especie de tratado del *buen escribir* (que, por lo demás, suficientes hay ya). Dos, que al autor haga caso omiso de tales axiomas y extralimite su intento creador hacia formas que tal vez resulten novedosas y hasta aplaudidas circunstancialmente, pero artificiosas y poco trascendentes a la larga. Y la tercera posibilidad es aquella en la que el producto emana de una fusión equilibrada de ambos elementos. Es en este último caso, cuando la resultante suele acercarse hacia la entidad que generalmente denominamos *literatura*.

Es posible que nuestro juicio parezca muy personal (¿alguno no lo es?), pero quisiéramos decir que hacia ese último objetivo apunta el libro

de Luis Alvarez. Se llama **SOBRE MIS NIDOS CIEGOS**. Está compuesto por doce relatos de muy variada índole y encabezado por un acertado prólogo de Beatriz González.

Los textos se presentan en un extraño orden no cronológico ni temático. Abarcan desde algunos brevísimos y muy sugerentes como *Fatus* y *Meditación* hasta los más extensos como *Parámetros* y *Mil días*. Pero puede decirse que en general se trata de relatos breves en los que la caracterización de los personajes se intuye más por la conducta de los mismos, que por la intención descriptiva del narrador (cuestión que, por lo demás, nos parece un logro interesante en todo el libro). De algún modo, el fantasma de un narrador común parece trasladarse de página a página: aunque los puntos de mira ven desde la omnisciencia total (El semáforo de seis colores, por ejemplo) hasta aquellos en los que el personaje narrador (testigo) aparece y desaparece constantemente dentro del discurso de la narración (este fenómeno se pueda apreciar en varios de los relatos).

Algunas veces la enumeración de nombres pareciera atentar contra la validez literaria de algunos textos, porque el autor se muestra propenso en estos casos a la enumeración erudita y ello no va en consonancia con la intención subyacente en el resto del libro. Esa intención que permite el flujo verbal a través del recurso de la evocación. Nos referimos, por ejemplo, a párrafos como el siguiente:

"En cambio, yo había leído ya varios números de 'Resistencia' de 'El Popular', del *Manifiesto Comunista*. El pensamiento ruso en la literatura y en la filosofía de un tal Lázaro Schinsky —ya no recuerdo la ortografía del apellido—, casi todas las obras de Gallegos y de Shakespeare, De Rerum Novarum, La iglesia católica frente al comunismo. Así se templó el acero, de Ovstrosky, La Madre, de Gorky. El pensamiento Poético de Don Mario y una larga información sobre el peronismo, sobre Arbenz, sobre el socialismo y sobre la democracia. (...)"

Faltaría agregar algunos detalles propios de cualquier reseña:

- que es el primer libro de relatos que publica el autor (culpables de tal osadía: un grupo de generosas ex-alumnas). Sin embargo, la escritura de los mismos abarca más de un lustro. Desde 1972 hasta 1978, según los textos fechados.
- que Luis Alvarez dedica también mucho de su tiempo a la enseñanza formal de los entedijos gramaticales.
- Y que, además, es nativo de San Sebastián de los Reyes ("aunque él dice ser un ciudadano del mundo").

L. B.L.

Seix Barral, 1981.

Un luminoso "fresco" (personajes extraordinarios a los que suceden cosas si se quiere normales pero que parecen extraordinarias) es el último libro del autor de "La tía Julia y el escribidor": "La guerra del fin del mundo".

En esta novela de 531 páginas, Vargas Llosa retoma las mejores armas de aquel antiguo arte de contar historias y, basándose en los hechos ocurridos en Canudos, a fines del siglo XIX, nos entrega lo que él ha considerado "la que más le ha dado satisfacciones entre sus obras". El tema ya ha sido tratado por historiadores y escritores (cf. "Os sertoes" de Euclides da Cunha). Y he aquí que Vargas Llosa se ha dado en utilizar un procedimiento novedoso para él: investigar, sumergirse en una realidad "real" para re-escribirla, para transformarla (sin que deje de ser) en novela, en grande novela.

La historia, como toda buena historia, es de una sencillez que llega a adquirir matices admirables, como sucede en toda buena historia. Personajes desheredados, casi (?) de circo (¿el circo de la vida?), vienen a converger en Dios que es nada menos que Antonio Consejero en persona: el gran León de Natuba, el Beatito, Joao Grande, Joao Abade, María Quebrado, los hermanos Vilanova, el padre Joaquim... Y a ellos se unen en la obra otros no menos desheredados, no menos parias de alma como Galileo Gal, como el coronel Moreira César, como al mismísimo barón de Cañabrava. Alrededor de esas vidas predestinadas (ah, el camino seguido por Galileo Gal) Vargas Llosa construye todo un "film" para invitarnos a "ver" la insurrección popular de Canudos. Toda una serie de movimientos, de desplazamientos (físicos y de alma) hacia la esperada batalla final (el holocausto) constituye lo que podríamos llamar el cuerpo de esta novela.

La obra —si usted quiere— puede ser abordada por la vía de la búsqueda de estructuras ausentes, microestructuras, procesos de semiosis, signos, símbolos, etc. Pero si Ud. quiere podría dejarse envolver por el hilo que emana de una historia conmovedora; trágicamente, deliciosamente conmovedora que —escrita con la técnica de aquellos "episodios" que Ud. todavía recuerda— produce resultados en verdad sorprendentes como conclusión.

J. A.

De Elena Vera ya conocíamos antes *El CELACANTO*. Con el libro que ahora nos ocupa ganó el premio Universidad de Carabobo 1979 (mención poesía). El mismo comprende 31 poemas muy breves en los que la fábula y el lenguaje se funden para deleitarnos con una intensidad que asombra. Y asombra porque la autora logra pasearnos por el hecho innegable de lo que en su esencia ha de ser la poesía: palabra sugerente y cargada de significados múltiples: / Lo sé / la soledad puede borrarne / Cada vez / pisas el límite / y / me cubro / (profundo, p. 25). Palabra despojada de su sonido cotidiano y transformada en elemento cómplice del lector.

A nuestro juicio, los poemas pueden reunirse en tres grupos, de acuerdo con el tipo de interlocutor al que parecen apuntar:

1. Los que están expresados en tercera persona, sin aludir a ninguno de los integrantes del coloquio. En ellos la poeta (como ella misma se autodenomina) parece mostrar las impresiones desde lejos. Ejemplos de esto son los poemas titulados *El medidor*, *La azucarada*, *Preanuncios* y *Riesgos*.
2. Aquellos en los que el poeta se auto alude, colocándose como el objeto de lo expresado, mas no como el sujeto al que se dirige. Son los casos como *Poderes*, *Profundo*, *Habitantes*, *Heridas*. Suelen expresarse ya sea en la primera persona del singular o del plural (/Convierto a discreción/* bellezas en fealdades/... p. 13; / Insomnes de soledad / nos arrastramos cada día/... p. 67).
3. La tercera posibilidad, y la que más nos ha llamado la atención, es aquella en la cual se implican tanto el *yo* del poeta como el *tú* del supuesto interlocutor, ambos perfectamente diferenciados. Es decir, se expresa en primera persona y se dirige a un supuesto interlocutor que algunas veces se muestra evidente (/Bajo tu mirada / estoy inerte /, p. 25; pero otras, aparece subyacente, impreciso (/y tu risa nadie ve / ni presente /... / diriges los asuntos del amor / y del desprecio /, p. 11).

También es necesario anotar que en una gran mayoría de los poemas está presente el tema de la relación de pareja; casi todos giran en torno a un TU-PAREJA (no ya como forma gramatical explícita, sino como significado implícito), incluso aquellos que se expresan mediante el uso de la tercera persona gramatical.

Para terminar, un poema que puede explicitar un poco la poética personal de la autora:

INTERROGANTES

“¿Y habrá
entonces
que decirle adiós a la belleza?”

¿Y habrá
entonces
que acallar los cantos
que cerrarse a la luz?

¡Oh dioses terribles!”

L.B.L.

EN EL BAR LA VIDA ES MAS SABROSA. Luis Barrera Linares.

Serie Narrativa. Caracas, 1980.

En 1980, la Sección de Cultura y Publicaciones del I.U.P.C. inició la muy loable (y esperada) tarea de publicar las obras de los profesores del Pedagógico. De ese todavía no bien ponderado intento (que, por cierto, se detuvo inexplicablemente) surgió un librito de relatos de Luis Barrera Linares, joven narrador y profesor de Morfosintaxis del Dpto. de Castellano: “En el bar la vida es más sabrosa”, es el sugestivo título.

Tuvimos el contento de ver cómo nació este librito, poco a poco (a pulso, como se dice); de captar cómo se iluminaba el alma de este joven narrador cuando los cuentos le iban brotando y él iba logrando modelarlos, *expresándolos y formándolos* a fuerza de trabajo arduo y casi cotidiano.

Ya hemos señalado en varias oportunidades que Barrera lo hizo muy bien porque creemos que ha cumplido con lo que se le exige con frecuencia a los narradores: dominio del lenguaje y de los temas, dominio de una “técnica cuentística” sin artificios... etcétera.

Doce breves relatos forman el cuerpo de la obra. En ellos van pasando personajes y temas a veces muy disímiles (dirían quienes exigen a obras de este tipo cierta unidad o conexión temática) como es el caso de “Detrás de Kay-Csen” y “Una nube más sobre la laguna”, que ciertamente “desentonan” y aparecen precisamente como los más débiles del libro.

Sin embargo Barrera se nos revela como gran narrador en cuentos como “Galopando tus dedos” en donde la alucinante visión de un pue-

blo moribundo con su plaza plena de murciélagos le proporciona la materia para ubicar un relato de seres misteriosos y oscuros y de un perro no menos misterioso. Es también “Escape”, a nuestro juicio uno de los mejores mini-relatos escritos en el país. Se trata aquí del hombre a quien presagian que morirá picado por un alacrán y de la extraordinaria manera como el hombre, huyendo a “un país de frío eterno”, se lleva consigo (sin saberlo) al alacrán que se encargará de hacer cumplir el presagio.

Es, finalmente (para no prolongar más esto), el preciso, subyugante, relato del hombre que camina a su suicidio: “Tal vez”.

J. A.

(Letras, 37, Reseñas...)

ASPECTOS DEL HABLA EN SAN MIGUEL DE TUCUMAN. Elena M. Rojas. (Dialectología). Universidad Nacional de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras (Proroma N° 63 de Ciencias y Técnica, cuaderno N° 1).

Con evidentes huellas de las enseñanzas del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, se nos muestra este cuaderno que recoge una descripción más o menos global de lo que es el español actual de San Miguel de Tucumán (República Argentina). Según se plantea en la introducción, los datos aportados fueron recogidos con un total de 61 informantes de tres niveles socioculturales (identificados como ‘alto’, ‘medio’ y ‘bajo’), todos pertenecientes a diversas profesiones y oficios y nativos de la localidad estudiada.

El cuaderno se inicia con una muy detallada información histórica, social, económica y cultural sobre San Miguel de Tucumán: habitantes y lenguas, topografía, aspecto religioso, características de la urbe, etc. Seguidamente, la autora nos ofrece una descripción bastante amplia del español actual de esa ciudad argentina; el trabajo se fundamenta esencialmente en la presentación y análisis de datos de carácter fonético y morfosintáctico. Quizás el haberlo complementado con algunas consideraciones semánticas (campos léxicos más usuales, archilexías, implicaciones sociosemánticas más comunes, etc.) hubiera hecho del mismo una descripción plena de lo que es el corpus lingüístico de una comunidad y lo hubiese ajustado perfectamente a los requerimientos de la moderna dialectología hispanoamericana (tal como lo planteaba José Pedro Rona,

por ejemplo). Por lo demás, no queda más que felicitar a la autora y destacar que detalles como ese se justifican si tomamos en cuenta la dedicación que requiere una labor como la emprendida. Generalmente, este tipo de actividad se desarrolla en equipo, y ello amplía enormemente el campo de acción de cada investigador. En consecuencia, sobra reafirmar los méritos de un trabajo individual como el comentado, que, aunque se refiere a una comunidad geográficamente muy lejana a nosotros, ofrece datos muy interesantes en cuanto a metodología e investigación dialectológica.

Por último, esta investigación nos muestra de manera muy clara que las fronteras lingüísticas (o isoglosas, como suelen denominarse) entre las muy diversas variedades del español americano, no son tan marcadas y definidas como algunos comentaristas han pretendido presentarlas: sin decir nada nuevo, a simple vista, la diferenciación más fuerte se percibe en los aspectos lexical y entonativo.

L.B.L.

GUILLERMO MENESES, UNA BIBLIOGRAFIA. Gladys García Riera, Caracas, 1981, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (CILLAB) del I.U.P.C.

Con presentación del Prof. Domingo Miliani, la joven estudiante del último semestre en el Departamento de Castellano del I.U.P.C. Gladys García Riera nos entrega esta utilísima obra sobre la bibliografía de Guillermo Meneses.

Consta el libro de una INTRODUCCION, seguida de CRONOLOGIA, INDICE de SIGLAS, BIBLIOGRAFIA DIRECTA, BIBLIOGRAFIA INDIRECTA y un INDICE de MATERIAS.

La acertada selección del tema constituye "ab initio" uno de los valores primordiales del trabajo por cuanto Guillermo Meneses ha venido siendo re-actualizado en los últimos años como uno de los máximos exponentes de la Literatura Venezolana de nuestros días y de siempre. De allí la justicia del prologoista al señalar que "esta no es una bibliografía más, ni otra compilación de datos hemerobibliográficos... Es un nuevo trabajo rectificador y englobante"... lo cual se debe, sin duda, a la labor docente callada, pero eficacísima del Prof. Rafael Angel Rivas de quien Gladys García Riera es asistente en la Sección de Documentación, Bibliografía y Publicaciones del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", CILLAB).

J. A.

ESTE LIBRO SE IMPRIMIO DURANTE EL
MES DE DICIEMBRE DE MIL NOVECIE-
TOS OCHENTA Y DOS, EN LOS TALLERES
TIPOGRAFICOS DE MIGUEL ANGEL GAR-
CIA E HIJO, EN LA CIUDAD DE CARACAS