



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



40

# LETRAS

# LETRAS

# INSTITUTO UNIVERSITARIO PEDAGOGICO DE CARACAS

## 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: *Luisa T. Zambrano*

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: *Javier Ramírez*

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: *Miguel Hurtado Leña*

Delegados de los Profesores: *Consuelo Escalona*

*Ramón Tovar*

*Armando González*

Delegados Estudiantiles: *Jaime Araque*

*Libia Méndez*

*Xiomara Ochoa*

# LETRAS

Director: *Minelia de Ledezma*

Consejo de Redacción: *Rafael Angel Rivas*  
*Argenis Pérez Huggins*  
*José Adames*

Director Artístico: *Luis Domínguez Salazar*

## SUMARIO

	Páginas
Cuatro vertientes en la obra de Enriqueta Arvelo Larriva ... ..	5
<i>Manuel Bermúdez</i>	
Una investigación sobre hábitos de lecturas ... ..	15
<i>Sergio Serrón</i>	
Problemas en el tratamiento fonológico-generativo de un corpus dialectal	35
<i>Iraset Páez Urdaneta</i>	
El signo poético: de Jorge Manrique a Luis de Góngora ... ..	47
<i>María I. Martín de Puerta</i>	
Dido como personaje trágico ... ..	69
<i>Luisa I. Rodríguez Bello</i>	
La intuición del concepto de norma en Ferdinand de Saussure ... ..	81
<i>Violeta Mendoza de Pérez</i>	
Sobre los peligros de las ambigüedades ... ..	91
<i>Diana Castro de Sasso</i>	
¿"El viejo grupo" o el amor al arte? ... ..	105
<i>Alí E. Rondón Acevedo</i>	
El animador: a propósito de un análisis semiótico del texto dramático ...	111
<i>Elizabeth Raab Rodríguez</i>	
El narrador y la estructura narrativa en el "Relato de un naufrago" ...	137
<i>Raúl Millán H.</i>	
Bibliográficas ... ..	151
<i>Luis Alvarez</i>	
Colaboradores ... ..	155

CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICAS  
Y LITERARIAS "ANDRES BELLO"

CONSEJO DIRECTIVO: *Luis T. Zambrano*  
*Minelia de Ledezma*  
*Argenis Pérez Huggins*  
*José Adames*  
*Germán Flores*  
*Rafael A. Rivas*  
*Luis Alvarez*

Coordinador General: *Minelia de Ledezma*

COORDINADORES DE SECCION:

Lingüística y Dialectología: *Luis Alvarez*

Estudios Literarios: *Argenis Pérez Huggins*

Documentación y Publicaciones: *Rafael Angel Rivas*

Taller de Expresión Literaria: *José Adames*

Adjunto: *Luis Alvarez*

Representante de las Cátedras del Departamento: *Germán Flores*

Suplente: *Elena Vera*

Personal de Secretaría: *Elvira García M.*  
*Elizabeth Guzmán de Boltvar*

L E T R A S

- 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 Lengua  
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"  
Caracas, Venezuela, 1983.

CUATRO VERTIENTES EN LA OBRA  
DE ENRIQUETA ARVELO LARRIVA

MANUEL BERMUDEZ

*A Néstor Tablante y Garrido*

I

1º) La escritura de Enriqueta Arvelo Larriva pudo seguir el rumbo de cuatro vertientes que sólo formaron estuarios en el curso de su andar poético: los signos del paisaje y la naturaleza del llano, cantados por Francisco Lazo Martí; el habla envolvente del llanero que cautivó a Gallegos; el poderoso canto de la poesía femenina del Sur, y el amor familiar y el drama del hermano preso y exiliado.

Los signos del paisaje la tentaron tanto y más que a Lazo Martí. Este con código del neoclasicismo literario dejó una *Silva Criolla* cuyo mensaje se agota en las primeras lecturas porque la armazón sintáctica y lingüística aplasta todo lo que emerge de la naturaleza. El poeta calaboceno trata de hacer un gran lienzo de la vida del llanero y logra re-

mansos válidos, por lo que tienen de oposición los signos: lluvia-sequía, vida-muerte, trashumancia-vida sedentaria; pero la visión de conjunto tiene caídas donde el lenguaje pierde su fuerza de comunicación, ya por el abuso de la gradación personal como por lo extemporáneo de los códigos culturales. Sin embargo, Lazo Martí es un hito; y para los Arvelo (Larriva y Torrealba) fue siempre una tentación y una búsqueda. La Enriqueta Arvelo Larriva de *Mandato del Canto* (Cuaderno N° 98 de la A.E.V. 1957), después de haber vivido en la Caracas que empieza a hacerse cosmopolita siente la nostalgia del llano. Pero lo que escribe no tiene nada que ver con el "es tiempo de que tornes / es tiempo de que vuelvas" lazomartiano; y de sus textos quedan desterrados todos los signos semejantes al "insano amor de los festines", "los mirtos y las rosas y los pálidos jazmines" que adornan los pórticos y plintos de la *Silva Criolla*.

Desde los primeros versos el regreso connota un vuelo con aterrizaje, pero no en la superficie vegetal de la llanura, sino en el hondo de la pulpa, a fin de que las fuerzas oscuras de la tierra la hagan más fuerte y sensible.

El río en la *Silva Criolla* es abrevadero de pastores y ganados; en *Mandato del Canto* es hondura personal, "remolinos curvos" es "espuma de noches destrenzadas" cuyo manso pozo es "rota flor y desterrada estrella", es en fin Enriqueta-Río.

Lazo Martí hace de la colmena un símbolo religioso y cuasifuneral; en cambio la Arvelo le devuelve sus prístinos significados al convertirla en "panal de respuestas, puras, claras, cabales, desafiadas".

La semiosis nativista americana, por pura imitación a los modelos consagrados, revistió de complicados ropajes la piel de animales y vegetales. La conceptual y barroca metáfora de Bello ("en urnas de coral cuaja su almendra / que en la espumante jícara rebosa"), referente al cacao; resulta tan alambicada como ésta de Lazo Martí: "sus nacarados frutos en el limo / el punzador curujujul engendra". Refiriéndose a las frutas del llano alto barinés, Enriqueta Arvelo propone el símbolo poético sin recargar la frescura de la estrofa. Para ella:

Crecieron en secreto las ariscas.  
Y pinceles furtivos les dejaron.  
color y olor en sus trenzadas celdas.

Vale decir que el lenguaje poético gana en economía y sencillez. Visto desde otro canto, en la codificación del mensaje, la función lingüística rumbea hacia factores distintos. En la *Silva Criolla*, se inclina hacia un

bardo amigo que funge de destinatario. El carácter conativo de la misma es evidente; y el código post-romántico (insano amor, mirto y rosas y pálidos jazmines) produce cierto desequilibrio en los ejes de combinación y de selección que aparecen en el marco referencial de la rústica vida del llano.

La Arvelo, por el contrario, no desfasa el lenguaje. En casi todos sus poemas los íconos de la naturaleza llanera se confunden con los de su propia vida, y la palabra adquiere una significación distinta de acuerdo con las circunstancias de tiempo y espacio. Tal polisemia hace que el mensaje poético tenga también distintos niveles de lectura. Desde el punto de vista lingüístico y poético, el equilibrio de la selección y la combinación se produce por el paralelismo que existe entre la función expresiva o emotiva del emisor y la simbólica del referente. El siguiente poema puede servir de ilustración:

Se detuvo mi frente sobre un tronco  
silvestre, erguido, de jaspeado cutis.  
Me viví sin memoria y pensamiento.  
Sin un gozo, ni un sueño, ni una pena.  
¿Fue vano ese pararse de mi hélice?  
¿O, estrenando raíz en mis raíces,  
he bebido inconsciente la sensible  
savia que ha de llegar hasta las flores?  
¿Seré mañana un árbol descubierto?

Al identificarse el yo de carne y hueso del poeta con el tronco del árbol, se genera una nueva identidad de signos: sangre-savia; flores-cantos; raíz-génesis. De esta manera los objetos del paisaje llanero no sólo son humanizados por la magia del verbo, sino que quedan vestidos de hermosura como en *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

2º) Ligado a este contexto, pero en otra dimensión se halla el del habla del llanero, por lo general muy dado a la emisión de discursos barnizados de elocuencia. En rigor, se trata de un estilo personal de metaforizar con imágenes y comparaciones verbofacturadas por las faenas agropecuarias. Un buen muestrario de este tipo de escritura se localiza en el estilo de las novelas de *Doña Bárbara* y *Cantaclaro*, donde Gallegos desarrolla toda una constelación de metáforas en que el desenvolvimiento afectivo de los personajes corre paralelo con el de determinada actividad del pastoreo o la rústica vida del llanero. No se trata de alegorías, sino de un idiolecto, de un estilo personal de decir las cosas que se hace estandard y contagioso. Y como se produce a nivel alto y a nivel bajo de los usuarios, hay veces en que adquiere visos de so-

ciecto, cuyo estudio o análisis sería competencia de dialectólogos o sociolingüistas.

Gallegos con el poder mimético que tenía para captar el habla regional (recuérdese que además de imitar el de los llaneros, guyaneses y maracaiberos, imitó también el de los cubanos y mexicanos) le imprime toda una gramática al discurso, cuya característica más notoria es la de una sintaxis irregular donde prolifera el hipérbaton dentro de una cata-rata de oraciones subordinadas sustantivas, adjetivas y adverbiales; y en lo semántico maneja el léxico regional con tanta propiedad que el lector distingue los niveles cultos y populares del habla, sin mayor dificultad. En América además de Gallegos, otros escritores han tenido este virtuosismo: José Hernández, con su Martín Fierro, creó toda una gramática y poesía del gauchesco; y en la actualidad, Cortazar, antes del *gígligo* había creado toda una lengua del Che de Plata; y Cabrera Infante hizo lo mismo con el habla de *niches* y *ñañigos* de Cuba.

El estilo de Gallegos pesó y pesa todavía en la escritura de muchos prosistas y poetas. Después de la consagración de *Doña Bárbara*, los escritores cadetes siguieron obsecuentemente la semiosis galleguiana. Acaso Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez pudieron acomodar sus palabras sin seguir la sintaxis marcial de Gallegos. Y hasta un Arvelo Torrealba, con voz propia en poesía, cuando escribe su libro *Lazo Martí, distancia en lejanía*, dejándose llevar de la brisa dialectal de los llaneros, cae por momentos en la embriaguez de la prosa galleguiana.

Ese torrente gráfico y fonético que fue familiar a Enriqueta Arvelo Larriva, no la convierte en una escritora ancilar. Aislada como vivió en Barinitas (puntos suspensivos entre la Sierra y la Llanura), supo distinguir el barro del lenguaje cotidiano del mármol con que se hace poesía. En dos poemas de su libro *Cristal Nervioso* nos presenta tal oposición:

Pasa hombre de barro  
tú no puedes darme nada

dice refiriéndose al primer signo. En cambio, al mármol le pide la llegada del momento en

Que la frase pequeña y enorme  
casi hiciera mover tus labios.

Esta dicotomía representa el punto crucial de la teoría poética de la escritora barinesa. La poesía para ella no es facundia en el estro como pensaron muchos nativistas. Ni tampoco jocundia en el verbo, como lo practicaron los ases del criollismo. Una y otra —facundia y jocun-

dia— hicieron mucho daño a la literatura hispanoamericana por lo que respecta a la producción; y desde el punto de vista del consumo, crearon un tipo de receptor, de lector, cuyo gusto, a nivel de interpretante, sólo se regodea con la parte succulenta del lenguaje, y es remiso a ir quitando hebra a hebra los mensajes que se esconden en la urdimbre del tapiz.

La Arvelo, ajena a la verbosidad que la rodea, descubre el sentido de la creación en el silencio y misterio de las cosas. Cuando oye la música del arroyo, corre presurosa y ávida hacia él, pero de pronto la detiene el ojo triste del pozo “con su pestaña de rala greda”, y se produce el descubrimiento del arte y la creación, no por la vía intelectual de los espejos, sino a través de la lectura intuitiva de la naturaleza:

“Me duele verte, pobre agua, sin voz y sin desembocadura.  
Pero me detienes, pozo maganto, con tu misterio  
Casi muerto, acabas de copiar lo que mejor cifra la vida:  
un vuelo”.

Y casi toda la obra poética de Enriqueta Arvelo Larriva fue también eso: copia de vuelos.

## II

3º) De la constelación de signos que configuran el mundo poético de la Arvelo Larriva hay dos que representan el rasgo inicial y simbólico de la mujer: el agua y las frutas. En el vértice del alma le nace el agua. Es dulce, clara e inquieta. Es agua bullente que se ofrece a los que van sedientos. Pero ese líquido, por el embrujo de la palabra, se convierte en un cristal nervioso.

Mas, del signo inicial del agua se llega a la sed de la mujer. El binomio agua-sed desaparece, sin embargo, cuando en lo humano, lo colectivo se opone a lo individual:

“Gracias a los que se fueron a buscar agua para mi sed  
y me dejaron ahí  
bebiéndome el agua esencial de un mundo estremecido”.

A veces el agua es río; y el río, mujer que se baña el alma con la tibieza de la piel. Cuando el juego de voluptuosidades se avvicina a nivel de interpretante, el recuerdo de un desamor borra toda posibilidad de erotismo.

Con las frutas el juego de voluptuosidades se repite:

“Qué embriaguez deliciosa me regala el olor de las frutas maduras”, dice en los primeros versos de su poema “Ritmo”. Pero el goce de las frutas en sazón no se estanca en el plano de lo sensual, sino que se transforma en un nuevo sentimiento de ternura.

En esta vertiente se reflejan en forma caleidoscópica destellos temáticos y motivos poéticos de la uruguaya Juana de Ibarbourou. No se trata por supuesto, de que la obra de una sea *genotexto* de la otra. Se diría más bien, como piensa Amado Alonso, que es el espíritu de la lengua el que produce en determinado momento todo un hontanar de poesía, artísticamente coherente. En las décadas del veinte y el treinta, se produce en Hispanoamérica el movimiento poético femenino más importante de toda su historia, gracias a las obras de la Mistral en Chile; de la Storni en la Argentina y de la mencionada Ibarbourou en el Uruguay. Y muchos críticos se han visto tentados de establecer la comparación inevitable entre la temática y la escritura de las poetisas sureñas y la voz aislada de la solitaria de Barinitas. Sin embargo, una segunda lectura revela de inmediato que ante las posibles semejanzas de los temas comunes a toda mujer, hay una gramática del verso que inmuniza los poemas de la Arvelo de cualquier influencia foránea por muy avasallante que ésta sea.

De allí que los brisotes sensuales que aparecen en sus primeros poemas no lleguen a identificarse con los provenientes del Sur; y lo que pudo ser una poesía erótica dentro del ardiente paisaje de la pampa y el piedemonte, se eleva con cierta gallardía hacia niveles más depurados de lenguaje, donde lo étnico se poetiza sin acartonar las palabras.

4º Siempre el amor familiar (paternal, maternal o fraterno) tiene un signo preverbal que se expresa por gestos o señales. Ese lenguaje de silencios es mucho más poético que lo que pueden decir las palabras. Sin embargo, el no emisor de sus cargas afectivas siente impulsos que no resisten los canales de la voz y el blanco de la página. En la poesía de Enriqueta Arvelo Larriva el espectro invisible del amor por su hermano y por su padre estuvo acechando constantemente la honra de su escritura. Los largos años de prisión de Alfredo Arvelo Larriva se asoman como pústulas en la piel del poema. Dejarlas salir resultaba una provechosa catarsis expresiva, pero nunca una función poética.

En ese debate, la mujer toma una heroica decisión, cuando borra el referente y crea un nuevo signo afectivo:

“Yo tenía un hermano.  
Hombre. Poeta. Preso. Desterrado.  
Hoy mi hermano eres tú hombre del campo”.

Aquí el lector agudo prefigura dos signos de la cultura griega: Electra y Orestes. Pero como detrás de ellos no hay Agamenones, Clitemnestras, ni Egistos, el parto de la interpretación debe inclinarse hacia otros referentes. La carta prólogo de su libro *La voz aislada* trae algunos muy elocuentes:

“No obstante mi falta de vocación para Benefactora Pública concreta, he tenido aquí en mi pueblo que ser de todo, en veces: Sanidad, Asistencia Social, Consultor Jurídico, Secretario de Analfabetas, etc.”.

Dentro del campo de las referencias, todos esos signos nos inducen un interpretante general que es la idea de aprendizaje. La vida de su pueblo natal hizo que Enriqueta Arvelo fuera circunstancialmente, enfermera, litigante judicial y maestra de escuela. Pero como su oficio permanente es el de poeta, el pulso de la creación genera otro curso sobre el Aprendizaje:

“Nunca se vio mi alma en la perfecta  
oscuridad. A veces la penumbra  
—madrina de los sueños— fue con ella.  
Fue con ella un instante  
y, tras la débil sombra  
surgió la luz con galas nuevas.  
Y sin embargo  
cierra mi alma los ojos y tantea...”

Ve apagarse los astros alrededor  
y hace el aprendizaje al ver la sombra ajena.  
Claro que hoy va risueña  
tanteando en la sombra  
porque es la falsa ciega.  
Pero mañana si viene la densa negrura  
estable y cierta,  
sabrás, ya sin sonrisa,  
andar serena”.

La primera configuración que nos ofrece el cuerpo del poema es el de la simetría. Dos estructuras verbales de ocho y nueve versos cada una. La primera estrofa tiene 45 palabras y 71 sílabas. La segunda, 44 palabras y 76 sílabas.

A esa aproximación de equilibrio simétrico del lenguaje, se agrega una leve musicalidad que se produce por las rimas escondidas de asonancia en *e* y *a*. En el centro de la estructura sonora (nivel superficial) hay un núcleo semántico: *mi alma* que fluctúa entre dos signos opuestos: *oscuridad* y *luz*. Alrededor del sentido de la primera se forma un eje de signos semejantes: penumbra, sombra, ciega, apagarse, negrura. De igual manera, se agrupan en torno a luz las palabras: galas nuevas, astros y risueña. Es decir, que, a un nivel más profundo, la simetría se produce, semánticamente, por oposiciones y semejanzas que son los polos de todo aprendizaje. Con este escudo el alma del poeta (hija o hermana) se acoraza del acecho sentimental o emotivo que pueda empañar la corteza estética del texto.

Esas oposiciones y semejanzas le permiten un excepcional manejo del tiempo teniendo como brújula a la palabra. La llegada de Néstor, el estudiante, que se fue siendo niño y regresó hombre, le sirve de motivo para producir un texto (*Saludo*) donde el presente y el pasado se desplazan con la precisión de una balanza:

“Hoy volviste, estudiante, y te he guardado  
una cesta de frutas.  
¿Sabes? De aquellas frutas que a distancia  
te hacían nacer suspiros.

Separando la oración: Sabes?, que actúa como delimitador de los dos tiempos, se puede observar que tanto la temporalidad del presente como la del pasado es de diez palabras cada una, unidas por un interpretante que subyace oculto tras la palabra *frutas*, y es el *perfume*. Este núcleo semántico se desliza dinámico a través de la vista y el olfato del muchacho que repasa el jardín examinándolo todo y preguntando por la edad y el tiempo de cada cosa. En ese aprendizaje, el tiempo se reduce a la pura dimensión de la palabra. Y al final, se establece de nuevo la posición presente-pasado, pero con signos diferentes:

“Y yo saludo al hombre  
Mas me duele que el niño sea un perfume”

donde la palabra *hombre* connota el presente; y *el niño*, el pasado, unidos por el signo verbal *perfume*, que al principio estaba subyacente; y al brotar de pronto en la superficie poética, de hecho se convierte en un símbolo dinámico de la temporalidad y la niñez perdida.

Tiempo y niñez perdida son los signos que cierran la vertiente emotiva y sentimental de la creación poética de Enriqueta Arevalo Larriva. El ciclo va de la infancia, a la muerte del padre en 1941; y el itinerario poético está comprendido entre una balada y una elegía. En la primera hay un desafío al tiempo:

“Padre: mientras vayas conmigo  
seré la niña de siete años”.

En la segunda ya no mira al tiempo porque se halla “parada en el remate vivo del dolor perfecto”. Vale decir, que la elegía, *Poemas para una pena*, resultaría incompleta sin la lectura de la balada.

La elegía de Enriqueta Arvelo Larriva, dentro de la tradición elegíaca venezolana, marca una pauta novedosa en cuanto al diseño. Cronológicamente es cuasicoetánea a la *Viva Elegía* de Pedro Francisco Lizardo y a *Mi Padre, el inmigrante* de Vicente Gerbasí. Sin embargo, es completamente diferente tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. Está estructurada en cuatro cantos: “*Altura Amarga*”, “*Cuenta del primer minuto*”, *Acto y emoción de hallarte en la muerte*”, “*Y ahora estoy aquí*”. En el primero y el último, el padre está ausente. En el segundo y el tercero, ella está cerca del tibio cadáver. Parece que la vida fuera una metonimia, una contigüidad, con el ser amado; y la muerte, una metáfora de la soledad o del dolor.

El primer canto comienza por una oposición con vértice hacia arriba:



Desde el vértice del dolor, el poeta, como sujeto del enunciado desdén todo índice que pueda tener relación con la bajada a lo cotidiano. El dolor genera en su cuerpo una resistencia que se transforma en mármol, cuyo manto es la sombra que cubre la carne de su soledad.

Elevada a la grandeza por el sufrimiento, el dolor entonces se convierte en gozo de estar en lo más alto: “detenida en lo amargo, / pávida, pero firme, / sin mirar hacia el tiempo”.

El segundo canto es un regreso al primer minuto. Y el primer minuto es la fugacidad de la vida del padre, cuyo *representamen* no apare-

ce sino a través de una secuencia de indicios que lo anuncian: una voz preñada de angustia, la palabra *orfanidad* que la confirma y luego unos claveles que sirven de rastro. Ahora bien, si establecemos una relación entre el tiempo de la balada y el de la elegía, nos encontramos con que el primer minuto connota el tiempo de la niñez perdida, lo cual se confirma cuando al final del poema, el signo de la niña desaparece y se genera otro completamente diferente:

“Me erguí como soldado destrozado y valiente  
y me puse de pie en un mundo sin nadie”.

¿Qué queda después de esto? Una poesía desnuda de adherencias sentimentales o dramáticas. Evocación, sí. Pero sin ningún asomo de memorias que descubran a la mujer que prometió ser la niña de siete años.

En esto, precisamente, se distingue Enriqueta Arvelo Larriva de todas las mujeres que han escrito y escriben poesía en Venezuela. Mientras aquellas siguen siendo niñas que escriben versos, o juegan como niñas con sus acrobacias verbales; Enriqueta en su soledad riega los lirios nuevos y los poda con el acero de Garcilaso.

De allí que, cuando la poesía venezolana tenga un verdadero acento universal dentro del habla hispana, su obra estará en un nivel superior al de lo que se ha venido llamando nuestro nativismo poético.

## UNA INVESTIGACION SOBRE HABITOS DE LECTURAS \*

SERGIO SERRON

1.1. El tema del lenguaje en la educación ha venido interesando a un buen número de profesionales, especialmente en los últimos tiempos. En algunas de nuestras investigaciones anteriores, hemos reunido una abundante bibliografía sobre el particular, nutrida de artículos de diferente nivel, y que data especialmente de 1979 y 1980. Por otra parte, más abundante aún es la bibliografía que se ocupa del rendimiento estudiantil: los autores ya no reflejan preocupación sino pánico por la dilapidación de tiempo, de recursos materiales, de recursos humanos, pánico, en fin, por el futuro. En varios trabajos se ha empezado a asomar una conclusión que afecta a los estudiosos del lenguaje: uno de los factores que más inciden en la crisis educativa es el estado calamitoso a que ha llegado la enseñanza de la lengua materna.

\* Una primera redacción de esta investigación fue presentada bajo el título "Expectativas de lectura" en el II Encuentro Nacional de Lingüistas. Maracay, 1981.

En un estudio sobre rendimiento estudiantil expresamos lo siguiente:

“Capacitar al alumno para usar su lengua materna como instrumento eficaz de comunicación, que le permita expresarse con propiedad y corrección, entender y valorar la expresión oral y escrita y estimular su capacidad creadora”. Este es un resumen de los objetivos de los programas oficiales en el área de lenguaje y el cumplimiento integral de los mismos implicaría un alumno que, al egresar de la enseñanza media, fuera capaz de expresarse correctamente (en forma oral y escrita, no sólo formal sino conceptualmente y que también, tuviera capacidad de creación en la lengua y de actuar críticamente en función de su uso del lenguaje... Los resultados de tan promisorios objetivos son evidentes: el alumno que egresa de la educación media ha perdido buena parte de su capacidad de lenguaje, su inventario de palabras es reducido y lleno de estereotipos, su ordenamiento es, muchas veces, ilógico, la capacidad de emitir un pensamiento con claridad es prácticamente inexistente así como la de expresar coherentemente ideas propias, la creatividad ha desaparecido, el espíritu crítico reflejado en el lenguaje es nulo. Y en el campo de la comprensión, el estado no es mejor. Escuchar y leer comprensiva y analíticamente no deja de ser una aspiración: buena parte de nuestros bachilleres no tienen la capacidad de seguir una exposición de nivel medio y en su mayoría no leen ni siquiera la prensa, menos aún, literatura o ensayo”<sup>1</sup>.

Afortunadamente, y como se puede verificar en este Encuentro:

..“Un grupo de lingüistas y educadores parece haber comprendido que hay problemas muy concretos que atender en nuestro campo que, aunque menos dados al lucimiento personal y a la fama de cenáculos nacionales e internacionales, son de mayor proyección nacional y social, que los temas generalmente abstractos y circunscriptos a campos muy específicos de teorías de moda que fueron el objetivo de tantos desarrollos”<sup>2</sup>.

1.2. Luego de estas consideraciones preliminares centremos el tema.

Los métodos de enseñanza de lectura están ocupando un lugar primordial en desarrollos recientes. En el II Encuentro Nacional de Lingüistas, el profesor Quiroga expuso algunas ideas contenidas en sus últimos trabajos; el Laboratorio Educativo, a través de sus cuadernos (de Educación y Pedagogía) ha presentado el Método Freinet de texto libre y algunas sugerencias para su aplicación.

1 Serrón, 1981 a; (p. 3).

2 Idem, p. 4.

En los últimos años, algunos esfuerzos privados por erradicar masivamente el analfabetismo han recibido profusa propaganda; no obstante, así concebidos sólo engrosarán el número de los analfabetos funcionales.

A nosotros no nos interesa cómo se alfabetiza sino qué hace el alfabetizado, cualquiera sea su edad y su nivel, con su capacidad no de leer, sino de poder leer, en otras palabras, qué expectativas de lectura tiene un alfabetizado.

Los datos que aquí expondremos son provisionales. En otras palabras, estamos adelantando algunas cifras y algunas conclusiones.

## 2. La Investigación.

2.1. Objetivos: Determinar cuánto se lee y por qué se lee (o por qué no se lee) en una población compuesta por individuos de clase media urbana (Maracay) de diferentes edades y, entre los adultos, diferentes profesiones.

2.2. Población: está dividida en siete (7) grupos:

*Grupo 1:* Niños de 5º y 6º grado de un colegio público y otro privado ambos podrían ubicarse en *clase media*, baja y media).

*Grupo 2:* Estudiantes de bachillerato de 1º, 3º y 5º año de dos liceos públicos (ambos del mismo nivel que los anteriores).

*Grupo 3:* Estudiantes de educación superior (Universidad Central de Venezuela —Agronomía—, Universidad de Carabobo —Administración—, IUPEMAR).

*Grupo 4:* Estudiantes de Castellano y Literatura del IUPEMAR.

*Grupo 5:* Profesores de Castellano y Literatura (graduados y no graduados).

*Grupo 6:* Maestros en ejercicio (graduados y no graduados).

*Grupo 7:* Adultos profesionales o con estudios universitarios interrumpidos (mayores de 26 años).

En cada grupo utilizamos modelos de encuestas diferentes, con el fin de extraer información específica que nos interesaba. En varios casos utilizamos la “Encuesta elaborada por la Asociación Panameña de Lectura” encuesta “destinada a evaluar el tiempo y la frecuencia que se dedica a la lectura y las obras preferidas por los lectores según su edad,

sexo, profesión, a fin de colaborar en la formación de una conciencia de la necesidad de leer<sup>3</sup>.

### 2.3. Resultados.

En este apartado daremos sólo las cifras que nos interesan en función de los puntos tratados en las conclusiones. Esperamos poder ampliar esta investigación y dar resultados definitivos, incluso en el campo experimental, en un plazo de un año.

#### Grupo 1. Escolares.

CUADRO Nº 1

Lectores habituales de literatura infantil y juvenil .. ..	17%
Lectores ocasionales .. .. .	22%
No les gusta leer .. .. .	53%
Les gusta leer pero no leen .. .. .	8%

Este último grupo lo agregamos después de iniciada la investigación: los niños aducen que los padres no les compran libros y la escuela no tiene biblioteca.

CUADRO Nº 2

Lectores de prensa diaria (nacional o regional) .. .. .	28%
Lectores esporádicos de prensa .. .. .	25%
No leen prensa .. .. .	47%

3 Lectura y Vida, Año 1, Nº 4, p. 36.

CUADRO Nº 3

(Resumen de los anteriores)

Lectores habituales de prensa y literatura .. .. .	17%
Lectores ocasionales de literatura y habituales de prensa ..	11%
Lectores ocasionales de prensa y literatura .. .. .	11%
Lectores ocasionales de prensa (exclusivamente) .. .. .	14%
No leen .. .. .	47%

CUADRO Nº 4

		L I T E R A T U R A		
		Habituales	Ocasionales	NO
PRENSA	Habituales	17%	11%	—
	Ocasionales	—	11%	14%
	NO	—	—	47%

Con relación al 53% de lectores de prensa tenemos esta distribución en cuanto a las secciones que leen:

Comiquitas	100%
Crónica policial y catástrofe: (nacionales e internacionales)	81%
Deportes	43%
Información general (incluyendo farándula)	8%
Sociales	1%

Dos observaciones: muchos niños reconocieron que se esconden para leer la crónica roja y entre los lectores de deportes encontramos casi exclusivamente varones: por otra parte, las comiquitas y la crónica policial constituyen la diferencia entre los lectores habituales de literatura y de prensa. Las secciones culturales y de información general son leídas exclusivamente por los buenos lectores.

Hemos profundizado algo con los buenos lectores y logramos estos resultados:

Reconocen que sus padres son lectores, tienen muchos libros en la biblioteca familiar y les han regalado libros:	78%
Reconocen que han tenido maestros que le fomentaron la lectura:	16%
Leen porque no tienen TV:	4%
No precisaron esta respuesta:	2%

En relación con la TV y su posible influencia sobre los hábitos de lectura podemos decir que la cifra que cita Albornoz, coincide con nuestros datos: el promedio de niños está dos horas viendo TV.

CUADRO N° 5

No ven TV . . . . .	7%
Ven TV esporádicamente . . . . .	5%
Promedio una hora . . . . .	29%
Promedio dos horas . . . . .	35%
Más de dos horas . . . . .	24%

El grueso de los niños lectores se encuentran en el grupo 3 (una hora promedio).

Antes de terminar este apartado dedicado a los escolares haremos una afirmación que deberá ser desarrollada en el futuro: los escolares que son lectores habituales, no son, sin embargo, alumnos de calificaciones excelentes: la mayoría de ellos oscila en los 15 puntos. Parece

corroborarse aquí que buena parte del edificio educativo se asienta en el memorismo a lo que parecen resistirse estos escolares que no caen en la mediocridad.

Grupo 2. *Bachillerato.*

CUADRO N° 6

		L I T E R A T U R A		
		Habituales	Ocasionales	NO
PRENSA	Habituales	23%	6%	19%
	Ocasionales	1%	7%	14%
	NO	—	—	30%

Observen ustedes que aumentaron, con relación a los escolares, los no lectores de literatura (63%) y disminuyeron los ocasionales (13%), se dio también un ligero incremento de los lectores habituales (24%) y un descenso de los que no leen nada (30%).

El 48% lee la prensa diaria y el 22% esporádicamente. Las secciones se reparten así:

Comiquitas:	32%
Sucesos:	83%
Deportes:	53%
Información General: (incluye farándula)	36%
Cultural:	14%
Política nacional:	3%
Sociales:	13%

La diferencia con el grupo anterior está fundamentalmente en el incremento de sociales e información en general especialmente farándula).

Grupo 3. Educación Superior.

Las cifras de este grupo son, increíblemente, inferiores en calidad de lectores.

CUADRO N° 7

L I T E R A T U R A

		Habituales	Ocasionales	NO
PRENSA	Habituales	19%	6%	—
	Ocasionales	—	20%	8%
	NO	—	—	33%

Grupo 4. Alumnos de Castellano y Literatura del IUPEMAR.

CUADRO N° 8

L I T E R A T U R A

		Habituales	Ocasionales	NO
PRENSA	Habituales	13%	5%	—
	Ocasionales	16%	15%	—
	NO	2%	18%	31%

Se excluyen de "lectura habitual" las obras contenidas en los programas.

CUADRO N° 9

Leen completas todas las obras . . . . .	23%
Leen completas la mayoría . . . . .	40%
Leen resúmenes de la mayoría . . . . .	28%
Leen resúmenes de todas . . . . .	09%

Resulta muy grave reconocer que sólo el 63% leen en forma aceptable, sin embargo, el promedio de aprobación de alumnos en el área de literatura excede el 80%.

Grupo 5. Profesores de Castellano y Literatura.

CUADRO N° 10

L I T E R A T U R A

		Habituales	Ocasionales	NO
PRENSA	Habituales	19%	6%	2%
	Ocasionales	24%	17%	3%
	NO	5%	11%	13%

Han leído todas las obras del programa completo y bibliografía complementaria: 38%

Han leído todas las obras del programa: 24%

Han leído sólo los fragmentos indicado o se han apoyado en resúmenes 38%

Grupo 6. Maestros.

CUADRO N° 11

L I T E R A T U R A

		Habituales	Ocasionales	NO
PRENSA	Habituales	21%	11%	2%
	Ocasionales	7%	7%	11%
	NO	2%	4%	35%

CUADRO Nº 12

L I T E R A T U R A

		Habituales	Ocasionales	NO
PRENSA	Habituales	19%	13%	21%
	Ocasionales	2%	1%	—
	NO	—	3%	41%

3. Análisis.

3.1. Por la extracción social de buena parte de la muestra pensamos que en ella se han acentuado los resultados positivos: en otras palabras, en una muestra representativa de toda la sociedad venezolana, no sólo la clase media urbana, se deben duplicar los porcentajes de "no lectores" permanentes, es decir, aquellos a quienes no les sirve casi de nada el poder leer, aquellos que no ejercen el derecho a la lectura.

El único camino válido, real, para penetrar en el mundo del pensamiento y de las ideas es el aprendizaje y el ejercicio de la lectura. *Eve Malmquist* señalaba que "Todos los países del mundo son conscientes del rol fundamental que ejerce la habilidad en la lectura en las actividades educativas y también son conscientes de la importancia de un elevado nivel de alfabetismo que permite el uso pleno de los recursos humanos en provecho del progreso económico, social y político de la nación y de la realización del individuo".

Simón Rodríguez, 150 años atrás, se había adelantado a muchos presupuestos pedagógicos modernos, cuando expresaba:

Leer, es la última parte del trabajo, en la Enseñanza de todo idioma, el que no desfigura los pensamientos, leyendo, lo que ha trabajado para aprender a leer con sentido. Para despreciar a alguno, por su ignorancia, dicen... 'que tal sujeto será, cuando... NI LEER SABE', no lo dirían si advirtieran que... Leer, es RESUCITAR IDEAS SEPULTADAS EN EL PAPEL: cada palabra es un epitafio y que, para hacer esa especie de MILAGRO es menester

conocer los espíritus de las difuntas, o tener espíritus equivalentes que subrogarles.

El problema surge cuando se aprende a leer y no se utiliza esa posibilidad de contacto con el mundo. Luis B. Prieto recogió en un artículo de prensa algunas afirmaciones de Mortimer Adler:

Leer es una función fundamental, pero hay que saberlo hacer porque la lectura es una forma de reflexión permanente para encontrar en el libro las ideas fundamentales. Leer es pensar en forma clara y distinta, por lo cual no basta con decir las palabras que están escritas sino pensar con ellas para arrancarles la sustancia del pensamiento que contienen.

3.2. Buena parte de los esfuerzos que hacemos en los niveles más bajos son, como hemos dicho, para transformar los analfabetos en analfabetos funcionales.

Veamos estas citas:

"Se puede estar alfabetizado y no saber o no poder leer, porque no se logra abstraer de los signos deletreados una visión de conjunto, es decir, porque no se conceptualiza, o bien porque no se tiene la capacidad activa, actuante, de leer".

J. Liscano. "El Nacional"

"Hay personas que son alfabetas desde el punto de vista oficialmente aceptado, que tiene en cuenta determinados años de escolarización, que, sin embargo, debido a su inadecuada alfabetización, no pueden desempeñarse en ciertas actividades que implican manejo de documentos u otras formas impresas, de acuerdo con la demanda normal y común que la sociedad exige de ellos. Dichas personas son analfabetas funcionales".

Malmquist

"Una persona es funcionalmente alfabetada cuando ha adquirido el conocimiento y la habilidad de lectura y escritura que lo capaciten para desempeñarse efectivamente en todas aquellas actividades en las que la alfabetización es normalmente supuesta en su cultura o grupo".

Gray

En los niveles medios en que hemos trabajado, la situación es también dramática: no encontramos "analfabetos funcionales" estrictos, pero podríamos hablar de un 40% de "analfabetos culturales". *Observen*

*ustedes* que más de la mitad de los niños no han recibido el impulso para formarse como lectores. Por un lado, no están informados pues no leen prensa, por otro no accederán a los niveles superiores de la cultura y, por último, garantizan la mediatización de su gestión en niveles superiores de educación. Debemos comprender la importancia de este hecho: los niños no lectores llegarán primero al bachillerato y luego, algunos y cada vez son más, a educación superior. Sólo podrán repetir la fórmula que la mala estructura de la primaria les hizo válida no para aprender sino para aprobar: la memorística. Así cuando deban enfrentarse a un texto en forma crítica y analítica, verán caer su débil barniz, no podrán avanzar y es aquí, en esta instancia de la formación del ser humano, en estos años de la primaria, donde se está definiendo el futuro, no sólo individual sino, fundamentalmente, el colectivo.

3.3. Uno de los más importantes estudiosos de la lectura, Ralph Stai-ger, en un libro que busca "facilitar información sobre la lectura y el hábito de lectura como base para la acción" analiza los factores que inciden sobre ella. Coincidimos con su planteo, aunque el medio obliga a considerar algunos como factores de menor incidencia: bibliotecas: editoriales, librerías y el Estado, frente a otros más determinantes: familia, ambiente, escuela, medios de comunicación masiva.

3.3.1. Los primeros citados no constituyen un factor de apoyo de la creación del hábito de la lectura. Todavía el Estado no ha implementado una política que dé frutos en este campo, ni en el más general de la educación primaria (como expresó Arnaldo Gabaldón, el porcentaje de la educación primaria sobre el gasto público descendió en una década del 43.2% al 22.1%). Las editoriales recién comienzan a tomar en cuenta al lector junto a sus propios intereses económicos: algunos esfuerzos como el del Banco del Libro o María di Masse se notarán dentro de unos años y, en general, las conclusiones de los Seminarios de literatura Infantil y Juvenil resaltan estos aportes. Las bibliotecas, aún escasas, no son visitadas por falta de un hábito de concurrir a ellas desde la escuela.

3.3.2. Veamos en detalle los otros: la familia es fundamental. Ya dijimos que el 78% de los niños con aparentes hábitos de lectura reconocen que sus padres tienen una buena biblioteca (desde pequeños, el libro forma parte de su mundo) y les han fomentado la lectura a través de la provisión regular de los mismos. No tenemos cifras de los restantes, pero, si tomamos los datos de Albornoz, el promedio de libros por casa en el país es de 10.

3.3.3. Una escuela dotada de biblioteca seleccionada y con maestros interesados evidentemente influye sobre el niño. En tal sentido, hace-

mos referencia a los trabajos de Dan, Aponte y Pérez Esclarín. No obstante, buena parte de los maestros no llenan esos cometidos por algo que ya Simón Rodríguez expresó:

"debe ser elegido (el maestro) por sus aptitudes que son ser dueño de la materia que promete enseñar".

y más adelante:

"nadie puede enseñar bien lo que no sabe":

¿Qué acción multiplicadora de hábitos de lectura podrá hacer ese 60% de maestros que no tienen hábitos de lectura?

3.3.4. En cuanto a la acción de los medios de comunicación masiva, nos referiremos primero a la prensa escrita y luego a la TV. La primera forma parte de un mundo más tradicional, heredero de la Galaxia Gutemberg de Mc. Luhan. ¿Cómo penetra en nuestros lectores infantiles? El 53% reconoce leer, aunque sea esporádicamente, la prensa: las comiquitas y la crónica roja centran su atención, el deporte llega a la mitad de ellos (23% del total) y a poco menos del 6% le interesan las secciones culturales, como Ciencia para niños. Si observamos que la prensa amarillista y la regional tienen un buen número de lectores ¿qué provecho pueden sacar los niños de este medio de comunicación masiva?

"Un nuevo libro es publicado minuto a minuto en el mundo de hoy, y el número de ejemplares excede los ocho billones por año", cita Malmquist, sin embargo, en América Latina se edita menos del 2% de la producción mundial.

Juan Liscano en el artículo ya citado expresaba:

"La lectura exige ser activo mentalmente, ponerse a leer con fuerza, vivenciar en la inteligencia lo descifrado, mediante un código que es la gramática. No se puede leer pasivamente, porque entonces no se lee. Las exigencias que impone la lectura constituyen su atractivo, su poder y a la vez su rechazo. No se lee impunemente. Nada puede sustituir la acción de la lectura. Por eso nunca se extinguirá aunque quede relegado a grupos de sabiduría esotérica o técnica".

Sin embargo, la apocalíptica visión de Mc. Luhan parece ser real: la TV sustituye (en la era electrónica son muchos sus sustitutos) a la lectura. Este es un problema mundial, que se acentúa en nuestros países subdesarrollados, por ejemplo, la Dirección de Investigaciones, Experimentación y Perfeccionamiento Docente en Argentina, país que pa-

rece contar, dentro de los subdesarrollados o en vías de desarrollo, con fama de consumidor de libros, publica una investigación que "arroja cifras alarmantes acerca de la pérdida del hábito de la lectura en nuestros niños y adolescentes".

No vamos a hacer un juicio a la TV ni a su acción sobre el niño. Nos interesa sólo en función de la acción sobre el lector y especialmente, sobre el niño lector. Declaremos nuestra coincidencia con este juicio de Mattelart:

"La cultura de masas se apropia de nuestras actitudes, nuestros valores y comportamientos impuestos por la racionalidad manipuladora de una clase, enlatados para nuestro consumo. Y para colmo, los grupos que brindan estos productos a su público y ofrecen su lenguaje como única forma de comunicación a la realidad, pretenden hasta la saciedad, haber recogido en este envase cultural nuestra libre determinación y elección de valores".

Y con este otro de Juan Liscano, tan alejado ideológicamente del anterior:

"Los medios audiovisuales provocan la pasividad en el que oye y ve. Se le sirve la comida ya deglutida. No tiene que hacer esfuerzo mental alguno. Ve con la pasividad de un ojo espejo".

Veamos su incidencia sobre los hábitos negativos en cuanto a la lectura. Albornoz habla de un promedio diario de dos horas de cada niño frente al televisor. Según nuestros datos el 41% de los niños están hasta una hora viendo TV y en ellos se concentran los buenos lectores. La mayoría ve más de dos horas y digamos que encontramos niños que señalaron que de lunes a viernes consumen hasta seis horas de su tiempo. Un niño puede leer, promedialmente, más de 6.000 palabras en una hora. ¿Cuántas palabras se pierden contemplando pasivamente "los monstruos, los sinsentidos antropomórficos, los niñíticos y las piñaticas y por supuesto los avances de la programación adulta (violaciones, muertas, sexualidad deformada, etc.)" (Igor Colina, 1979; 12). Podemos confrontar con cifras de adultos publicadas en un artículo del Suplemento "Mujer" de El Nacional (24-5-81, p. 12):

Tiempo dedicado a la lectura (sin discriminar) de 6 a 11.

Tiempo dedicado a la TV: de 57 a 87'; de 5 a 14 minutos de televisión por cada minuto dedicado a la lectura.

El mundo adulto es coherente con el mundo infantil: el no lector de hoy multiplica el no lector del futuro y mucho más aún cuando el hijo, lo es más del servicio que de sus padres.

En resumen, es imposible superponer lectura y TV. Una consume el tiempo de la otra.

Bastidas cita que Levon Badalián, jefe de la Cátedra de Neurología del Instituto de Medicina de Moscú encontró que:

"La imperceptible sucesión de puntos de la pantalla chica, tiene una celeridad que inhibe el buen desarrollo de las zonas cerebrales, que rigen la fonación, la escritura y la lectura".

Nosotros no llegamos a ese extremo: nos quedamos en el tiempo ocupado, en la eliminación de la capacidad crítica y creativa que significa la TV, prescindimos del daño fisiológico.

3.4. Y ese niño pasa el bachillerato. Gabaldón señala:

"Con mucha frecuencia he oído a profesores de educación secundaria quejarse de la mala preparación con que llegan la mayoría de los estudiantes procedentes de escuelas primarias, pues afirman que estos niños no comprenden lo que leen, no pueden expresarse por escrito y, son incapaces de emplear con precisión las cuatro reglas de la aritmética".

Los programas de Castellano y Literatura expresan en su Introducción:

"Se pretende hacer del alumno un buen lector, capaz de comprender y disfrutar el logro estético que la obra literaria representa". Pero el bachiller o el estudiante de bachillerato no lee. Ya hicimos referencia al principio acerca de nuestra investigación sobre rendimiento, coincidente con lo expresado por Gabaldón y lo que también anota Pérez Esclarín:

"De aquí que no deberíamos sorprendernos (aunque nos la pasamos quejándonos de ello) de que los alumnos terminen bachillerato sin haber leído una novela, sean incapaces de redactar un párrafo con sentido y con una ortografía pasable, no sepan distinguir entre lo fundamental y lo accesorio y por ello se sientan desarmados en el momento de resumir un artículo o un libro, y por supuesto, tengan una imposibilidad, casi visceral, de dar una opinión personal y pensada sobre un problema, un suceso o una obra"<sup>3</sup>.

Nuestras cifras disienten algo con las de este investigador, los resultados que obtuvimos son menos dramáticos: un 37% de estudiantes tienen cierta preocupación por la lectura, aunque sea de la prensa: de

3 Op. cit., p. 47.

cualquier forma el porcentaje es bajo ya que un 63% apenas leen algo de prensa o no leen nada.

La pregunta es la siguiente: ¿al no sufrir cambios el ambiente familiar, influye en algo el docente?

Los grupos 3 y 7, de los cuales se extraen buena parte de los docentes excluyendo los del área de lengua, no ofrecen variantes: alumnos universitarios y adultos profesionales o con estudios universitarios suspendidos, rodean índices parecidos a los bachilleres, son, sin duda, su prolongación. ¿Porqué no leen? Una excusa es el tiempo. Más cierto es lo que expresa Pérez Esclarín:

"Y porque no han ejercido ni los hábitos ni los gustos de lectura /.../ en seguida se quejan de que el leer da dolor de cabeza, o que no entienden los libros más sencillos y un cuento un poco largo o una novela breve, tipo *El coronel no tiene quien le escriba*, les parece un libro gordísimo"<sup>4</sup>.

Aquí corresponde introducir un concepto importante: *lecturabilidad*, es decir, "determinar hasta qué punto un material de lectura es de interés o puede ser comprendido por un grupo de personas. Este concepto incluye legibilidad, interesabilidad, fluidez lectora y comprensibilidad.

La interesabilidad es muy importante en este nivel y "se refiere al propósito que mueve al lector a buscar el material, así como persistir en su lectura". Belloni y Jongman han medido el rendimiento en relación a la *comprensión* (fundamental aquí) y el interés y, entre otras conclusiones expresaron:

"La enseñanza de la lectura comprensiva puede ser más efectiva si se usan materiales de alto interés y los estudiantes pueden aprovechar mejor la lectura recreativa de materiales difíciles si son altamente interesantes".

3.4.1. Veamos ahora, al encargado de hacer del alumno de bachillerato un buen lector, de crearle ese interés: los profesores de castellano y literatura. Por razones dadas, excluimos en este ítem los demás. Digamos que la tarea de crear hábitos de lectura en quien no los tiene es una tarea muy difícil cuando se intenta en la adolescencia, y, más aún, cuando se enfrentan auténticas limitaciones personales.

Entre los alumnos de castellano y literatura de un pedagógico, el IUPEMAR, y seguramente de todos los pedagógicos, un 31% no son

4 Idem, p. 49.

lectores de nada que pueda ir más allá de lo especificado por los programas internos, que muchas veces no reflejan los programas que luego darán en media. La misma cifra, 31%, son lectores habituales de literatura que varían según su interés por la prensa (de mayor a menor 13-16-2), el resto, son lectores ocasionales (38%). Las cifras se acercan bastante al rendimiento académico: 30% aceptable, 38% mediocre y 32% malo.

Entre los profesores activos, 48% señalan ser buenos lectores y sólo un 29% podrían ser catalogados como carentes de hábitos, eufemísticamente "tiempo", de lectura, es decir, de vocación y condiciones para la asignatura que pretenden enseñar.

Lovera-De Sola, analizando un foro de Monte Avila, reseñaba:

"No todos los educadores destinados al área de Castellano y Literatura conocen la materia", y más adelante expresaba: "*Es imposible pedir al estudiante que lea si su maestro no lo hace*".

y lo que es más grave:

"*Es obvio que la falla está en los profesores porque no se puede comunicar lo que no se conoce. Y no se puede sentir interés y pasión, por aquello que se ha aprendido en malos manuales —que son copia de buenas obras— para ser recitados ante los alumnos*".

Sólo el 23% de los alumnos de Castellano y Literatura leen completas todas las obras, el 40.5% leen la mayoría, el 18% leen resúmenes de la mayoría y el 19% leen resúmenes de todos. En esa forma, pasan sobre programas a los que deberían enfrentar seriamente: El Quijotito (versión infantil o condensada) sustituye al clásico cervantismo, una guía de tres páginas cumple con *Los Miserables*, un artículo en el suplemento Séptimo Día de El Nacional, sustituye al Balzac original, una página crítica ocupa el lugar de "La casa verde", una monografía puede basar su andamiaje socio-político-económico en el "Almanaque Mundial". Y en todos lados ocurre algo parecido: escuelas de educación, de letras, pedagógicos; en tal sentido, el prof. Quiroga nos contaba que prohibió, por sugerencia del prof. Vanegas, el uso de un texto de síntesis de obras famosas publicado sagazmente por una editorial comercial, veinte años atrás.

Las cifras relativas a los profesores en ejercicio ratifican los datos de Lovera: un 38% han leído sólo fragmentos de las obras del programa o se apoyan básicamente en resúmenes y manuales. Recordemos nuevamente a Simón Rodríguez:

"no se puede enseñar lo que no se conoce".

#### 4. CONCLUSIONES.

Hemos presentado las cifras que enmarcan un problema que nos afecta a todos pero en especial a nosotros, como educadores en el conflictivo campo del lenguaje. Las cifras concretas han apoyado nuestras opiniones conjuntamente con diferentes voces citadas y que han penetrado también en el mismo terreno.

Hemos demostrado contundentemente que los hábitos de lectura inciden en el desarrollo cultural del individuo y que, en nuestras sociedades subdesarrolladas, algunos factores, que podrían proyectarse positivamente sobre esos hábitos, no obstante, en general, lo hacen en forma negativa, coartando, restringiendo o eliminando su desarrollo: nos referimos al ambiente, la familia, la escuela, el educador y los medios de comunicación en especial la TV que, como está orientada, es un perpetuo castrador de la cultura.

Nos preocupa seriamente que las reformas que se están gestando en la educación puedan nuevamente omitir la consideración del problema de la lectura con carácter prioritario y se siga la tendencia de hacer predominar los productos de la era electrónica sobre el libro, el esquema sobre el texto, el apunte sobre el original; que se omita también el carácter prioritario de la formación lingüística y literaria, sólidas y amplias, para capacitarlo con el fin de enfrentar esta problemática en el aula. Es allí donde se van a generar los lectores del futuro, los hombres analíticos y críticos que aspiramos sean formados. Nos preocupa que, en última instancia, el profesor que se desempeña en castellano y literatura siga siendo menospreciado e ignorado, que el investigador del lenguaje y de la educación, no sea escuchado.

Toda esta situación nos afecta como lingüistas, por cuanto nada del lenguaje debe sernos ajenos y la lingüística tiene muchísimo que aportar al estudio y a la creación de los hábitos de lectura.

#### BIBLIOGRAFIA

- Achabal, Juana. *Lenguaje y Cultura Popular*. Cuadernos de Educación Nº 47, Caracas, 1977.
- Albornoz, Orlando. *La Educación del Venezolano*. Caracas, 1980.
- Aponte, Marvelis. *La Enseñanza de la Lengua en la Escuela Primaria*. Cuadernos de Educación Nº 73 (p. 1-41), Caracas, 1980.
- Almosny, Paulina. *El idioma que hablamos*, en *El Nacional*, Caracas, 2.5.80.

- Dan, Honorio. *¿Pueden leer los muchachos de 6º grado?* Cuadernos de Pedagogía Nos. 11 y 12, Caracas, 1977.
- García Anzola, Ernesto. *Lengua y Literatura*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1975.
- Horrocks, E. M. y otros. *Lectura, ortografía y composición en la escuela primaria*. Paidós, Ecuador, 1982.
- Liscano, Juan. *Analfabeto y alfabetizado analfabeto*, en *El Nacional*, Caracas. 18.4.81.
- Lovera De Sola, Roberto. *Crisis en la enseñanza literaria*, en *El Nacional*, Caracas. 13.5.81.
- Malmquist, Eve. *Capacidad lectora y alfabetismo funcional*. Reseña en, *Lectura y Vida*, Año 1, Nº 4, pp. 27-32.
- Mattelart, Armand. *Televisión infantil y dominación*, en *Cuadernos de Educación* Nos. 14.15, Caracas, 1974.
- —. *La industria cultural no es una industria ligera*, en *Revista Casa de las Américas*, Nº 77, 1973.
- —. *Agresión desde el espacio. Cultura y napalm en la era de los satélites*. Siglo XXI. Buenos Aires, 1973.
- Montaner, Carlos Alberto. *Informe sobre mudos y ágrafos*. *El Nacional*, 10.5.1980.
- Pérez Esclarín, Antonio. *Poseer el lenguaje*. Cuadernos de Educación Nº 73 (pp. 42-130).
- Prieto Figueroa, Luis B. *Cursos para enseñar a pensar*, en *El Nacional*.
- Rodríguez, Simón. *Obras completas*. Caracas, 1954.
- Rodríguez Trujillo, Nelson. *Determinación de la comprensibilidad de materiales de lectura por medio de variables lingüísticas*, en *Lectura y Vida*, Año 1, Nº 1, pp. 29-32.
- Serrón, Sergio. *Análisis estadístico del rendimiento de los alumnos del Departamento de Castellano y Literatura del IUPEMAR*. 1977 (inédito).
- —. *Un instrumento de medición de la capacidad de uso y conocimiento de la lengua española por parte de estudiantes de Educación Superior*, en *Paradigma*, Vol. II, Nº 1, pp. 16-26, 1981.
- —. *Expectativas de lectura*, ponencia presentada al II Encuentro Nacional de Lingüistas. Maracay, 1981.
- —. *El rendimiento estudiantil en el Departamento de Castellano y Literatura del IUPEMAR. Análisis y propuestas*. Ponencia presentada en las II Jornadas de Investigación Educativa. Maracay, 1981.
- Staiger, Ralph. *Caminos que llevan a la lectura*. Francia, 1979.

## PROBLEMAS EN EL TRATAMIENTO FONOLÓGICO-GENERATIVO DE UN CORPUS DIALECTAL

---

IRASET PAEZ URDANETA

Voy a considerar aquí un corpus constituido por dos grupos de palabras provistas por J. Ocampo-Marín (1967) en su descripción de un sistema dialectal del español hablado en los Andes venezolanos.

Primer grupo:

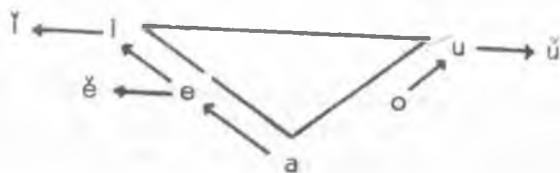
- |     |               |               |
|-----|---------------|---------------|
| (1) | [siyír]       | “seguir”      |
| (2) | [kirosén]     | “kerosén”     |
| (3) | [pirinóla]    | “perinola”    |
| (4) | [disía]       | “decía”       |
| (5) | [paliðónja]   | “paledonia”   |
| (6) | [diskortesár] | “descortezar” |
| (7) | [itárja]      | “hectárea”    |
| (8) | [kustúra]     | “costura”     |
| (9) | [kukúyo]      | “cocuyo”      |

- |      |            |            |
|------|------------|------------|
| (10) | [tuβíyo]   | “tobillo”  |
| (11) | [tutúmo]   | “totumo”   |
| (12) | [urákulo]  | “oráculo”  |
| (13) | [řestróho] | “rastrojo” |
| (14) | [řemiyón]  | “ramillón” |
| (15) | [enéldo]   | “aneldo”   |

En estas palabras se observa, aparte de otros fenómenos, que:

- (a) /e/ → [ĩ]
- (b) /o/ → [ũ]
- (c) /a/ → [ě]

en ciertas sílabas átonas anteriores a las respectivas sílabas tónicas. Tal situación se representa en el triángulo siguiente:



Segundo grupo:

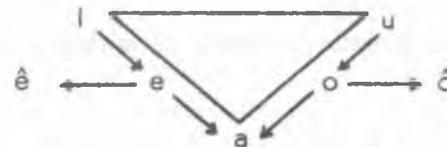
- |      |             |             |
|------|-------------|-------------|
| (16) | [sentúra]   | “cintura”   |
| (17) | [polesía]   | “policía”   |
| (18) | [beβerón]   | “biberón”   |
| (19) | [medesína]  | “medicina”  |
| (20) | [índes]     | “índice”    |
| (21) | [fístola]   | “fístula”   |
| (22) | [karakombé] | “caracumbé” |
| (23) | [antónses]  | “entonces”  |
| (24) | [arutár]    | “eructar”   |

- |      |              |              |
|------|--------------|--------------|
| (25) | [mantekáto]  | “mentecato”  |
| (26) | [alécho]     | “helecho”    |
| (27) | [ađukáda]    | “educada”    |
| (28) | [estarnuđar] | “estornudar” |
| (29) | [pářako]     | “párroco”    |

En este segundo grupo de palabras se observa que:

- (d) /i/ → [ê]
- (e) /u/ → [ô]
- (f) /e,o/ → [a]

también en ciertas sílabas átonas anteriores (o posteriores) a sus respectivas sílabas tónicas. Esta situación es representada así:



De acuerdo con Ocampo, y sin que haya evidencia espectrográfica al respecto, la transformación de /i/ y /u/ en las variedades altas de las vocales medias implica la adopción por parte de las segundas del rasgo [+ cerrado]. Igualmente, la transformación de /a/, /e/ y /o/ en las variedades bajas de las vocales media-frontal y altas, según corresponda, implica la adopción del rasgo [+ abierto]. La apertura y la cerrazón vocálicas son generalmente estudiadas en la fonología contemporánea bajo los nombres respectivos de *elevación vocálica* (“vowel raising”), que es lo que en efecto ocurre en los ejemplos (1) a (15), y *descenso vocálico* (“vowel lowering”), que es lo que ocurre en los ejemplos (16) a (29). Es conveniente tener en cuenta que, según estos dos procesos,

- (a) /i/ no puede sino bajar a [ê],
- (b) /u/ no puede sino bajar a [ô],
- (c) /e/ no puede sino subir a [ĩ] o bajar a [a],

(d) /o/ no puede sino subir a [ū] o bajar a [a], y

(e) /a/ no puede sino subir, casi siempre a [ĕ].

(Los diacríticos [v] y [^] indican si la vocal es fonéticamente abierta o cerrada). Por lo demás, parece evidente que estos dos procesos de elevación y descenso vocálicos son manifestaciones de dos fenómenos de más alto orden: asimilación (completa, por armonía vocálica [siyír], [kustúra], por ejemplo, o parcial [restróho]), y *disimilación* ([aléco], [antónses], etc.). Por un lado, y relativo a las características del corpus, el fenómeno de la asimilación incluye elevación y descenso vocálicos: el primero aparentemente restringido a /a/, el segundo a /i, u/, y ambos posibles en /e, o/, lo que tiende a revelar cierta sistematicidad subyacente a estos cambios. Igualmente, el fenómeno de la disimilación incluye elevación y descenso vocálicos: la primera en /e, o/, el segundo en /i, e/, lo que también revela cierta sistematicidad subyacente a estos cambios. En otras palabras, la elevación y el descenso vocálicos implican cada uno cambios asimilatorios y disimilatorios.

Para dar cuenta de estos procesos se podrían considerar cuatro reglas:

$$R_1 = \begin{bmatrix} - \text{alta} \\ - \text{tónica} \end{bmatrix} \rightarrow \begin{bmatrix} \alpha \text{ alta} \\ - \text{baja} \end{bmatrix} \begin{array}{l} / \\ - \end{array} \begin{bmatrix} \alpha \text{ alta} \\ - \text{baja} \end{bmatrix} \text{ (Elevación asimilatoria)}$$

$$R_2 = \begin{bmatrix} - \text{alta} \\ - \text{baja} \\ - \text{tónica} \end{bmatrix} \rightarrow \begin{bmatrix} + \text{alta} \end{bmatrix} \begin{array}{l} / \\ - \end{array} \begin{bmatrix} - \text{alta} \\ - \text{baja} \end{bmatrix} \text{ (Elevación disimilatoria)}$$

$$R_3 = \begin{bmatrix} - \text{baja} \\ - \text{tónica} \end{bmatrix} \rightarrow \begin{bmatrix} - \text{alta} \\ \alpha \text{ baja} \end{bmatrix} \begin{array}{l} / \\ - \end{array} \begin{bmatrix} - \text{alta} \\ \alpha \text{ baja} \end{bmatrix} \text{ (Descenso asimilatorio)}$$

$$R_4 = \begin{bmatrix} \alpha \text{ alta} \\ - \text{baja} \\ - \text{tónica} \end{bmatrix} \rightarrow \begin{bmatrix} - \text{alta} \\ \alpha \text{ baja} \end{bmatrix} \begin{array}{l} / \\ - \end{array} \begin{bmatrix} \alpha \text{ alta} \\ - \text{baja} \end{bmatrix} \text{ (Descenso disimilatorio)}$$

Es obvio, en primer lugar, que acaso se puedan diseñar reglas con mayor poder descriptivo, sobre todo si se encuentra relevante una mayor especificación del contexto fonológico en que ocurre cada transformación vocálica. La utilización de los rasgos [ $\pm$  alto] y [ $\pm$  bajo] reduce un tanto la capacidad analítica de nuestras reglas. Esto ha sido una de las críticas más frecuentes del modelo Chomsky-Halle (1968), ya que se ha demostrado que el uso ortodoxo de los rasgos y el formalismo de la fonología de SPE dificultan la expresión de la elevación o el descenso vocálico a un grado.

En todo caso, y para los efectos iniciales de nuestro propósito, podemos asumir que las cuatro reglas propuestas son viables. Así, por ejemplo, tendremos:

(1) /segír/:  $R_1$  aplica sobre la vocal de la primera sílaba (= [e], —alta, —baja) y la eleva a [i] (+alta) por influencia de la vocal de la sílaba sucedente.

(8) /kostúra/:  $R_1$  aplica sobre la vocal de la primera sílaba (= [o], —alta, —baja) y la eleva a la correspondiente posterior alta [u] por influencia de la vocal de la sílaba sucedente.

(15) /anéldo/:  $R_1$  aplica sobre la vocal de la primera sílaba (= [a], +baja) y la eleva a la frontal media [e] por influencia de la vocal de la sílaba sucedente.

(18) /biberón/:  $R_3$  aplica sobre la vocal de la primera sílaba (= [i], +alta) y la descende a la frontal media [e] por influencia de la vocal de la sílaba sucedente.

(21) /fístula/:  $R_3$  aplica sobre la vocal de la segunda sílaba (= [u], +alta) y la descende a la correspondiente media posterior [o], acaso por influencia de la vocal baja de la sílaba sucedente.

(29) /páñoko/:  $R_3$  aplica sobre la vocal de la segunda sílaba (= [o], —alta, —baja) y la descende a la vocal baja [a] por influencia de la vocal tónica de la sílaba precedente.

(2) /kerosén/: R<sub>2</sub> aplica sobre la vocal de la primera sílaba ([e], — alta, — baja) y la disimila en [i], acaso por la influencia de las vocales medias sucesivas.

(17) /polisía/: R<sub>4</sub> aplica sobre la vocal de la segunda sílaba ([i], — alta) y la disimila en [e], acaso por la frecuencia de la vocal tónica, también alta y frontal.

Las cuatro reglas consideradas parecen satisfactorias, pero en realidad, son bastante imperfectas. Muchas cosas no son claras todavía. Por ejemplo, ¿por qué [palidónja] y no [peledónja] o [pelidónja]? Aunque las condiciones para que [a] ⇒ [e] se dan aquí, tal transformación no ocurre. Se dijo que R<sub>1</sub> aplicaba sobre /orákulo/ para originar [urákulo], pero tal palabra también ofrece las condiciones para que ocurra [orákolo], y, en combinación con R<sub>1</sub> quizás [urákolo] (aunque una restricción en el caso de cada palabra es que si se aplica una Rx no se aplica una Rz). Del mismo modo, ¿por qué no [pulisía] de [polisía]?, ¿es [pulesía] imposible del todo? En la palabra /medesína/, R<sub>3</sub> o R<sub>4</sub> pudieron haber aplicado para originar [medésína], pero nada parece prevenir la ocurrencia de [midésína] ¿Por qué [karakombé] y no [karékumbé] o [karékombé], [arutár] y no [irutár], [aðukáða] y no [idukáða]? Finalmente, en el trabajo de Ocampo se encontrarán palabras como ([peliskár] (sic) "pelliscar", [eskolpjón] "escorpión", [kormíyo] "colmillo", [eklíse] "eclipse", [kuléka] "clueca" y [parahíto] "pajarito") que ofrecen un contexto de aplicación para una u otra de las cuatro reglas mencionadas y, sin embargo, ningún cambio ocurre al respecto.

Las dos preguntas relevantes son, en este punto, ¿por qué un fenómeno ocurre unas veces y otras no? y ¿por qué existen tendencias contradictorias (rompimiento de armonía vocálica donde la hay y creación donde no, elevación de unas vocales en ciertos contextos y descenso en otros, aparentemente similares)? La explicación escolar argüiría que el problema consiste en la capacidad que se le da a una regla fonológica para dar cuenta de cada fenómeno, y que tal capacidad depende de una apreciación satisfactoria de los efectos contextuales sobre las transformaciones vocálicas mencionadas. Es decir, el problema estaría en determinar la medida en que tales transformaciones tienen motivación contextual más compleja que la explicitada en nuestras reglas. Uno pudiera asumir que la motivación es siempre vocálica y que el condicionamiento es parcial o totalmente silábico, de manera que habrá o no una influencia vocálica dependiendo del patrón silá-

bico de la palabra. Sin embargo, por una parte, así como no hay razones sólidas para asegurar que la vocal influyente es siempre la tónica, tampoco se puede prever fácilmente cuándo una misma vocal, en idéntica situación silábica, motivará uno u otro cambio (piénsese en /e/, que sufre los cuatro procesos discutidos). Por otra parte, si los procesos de elevación o descenso que una vocal átona sufre están sujetos al patrón silábico contextual, entonces el factor silábico se convierte en más decisivo que el vocálico. Aún tomando en cuenta ambos factores, la tarea descriptiva resultará en la formulación de un sinnúmero de reglas, más ilustrativas del interés formalista que ha caracterizado a la escolarización del generativismo (en el que, por cierto, el papel fonológico de la sílaba ha sido ignorado (vid. Vennemann, 1974) que contentivas de una explicación plausible y natural de los fenómenos que se describen. Muy seguramente, la consideración de los factores vocálico y silábico obligará a dar también cabida al factor consonántico (puesto que se puede observar asimismo que /e/ y /o/ se elevan delante de CV, excepto cuando C = /l/, o el descenso de las vocales delante de una C sonorante seguida de una no sonorante. Esto indudablemente nos llevaría a formular demasiadas reglas para tan solo 29 palabras, aparte de inducirnos a violar los criterios de economía descriptiva que caracteriza a la explicación científica adecuada, y a proponer resultados un tanto débiles en lo referente a su comprobable "realidad psicológica".

La interrogante que se plantea entonces es si puede la fonología generativa dar cuenta de fenómenos dialectales como los descritos, o, específicamente, si es del todo posible una dialectología generativa. La cuestión es interesante en cuanto que ilustra la relación de desafección que históricamente ha existido entre la dialectología y la lingüística: la primera imputa a la segunda su excesiva intención teorizante e incapacidad para dar cuenta de la variación lingüística, mientras que la segunda le imputa a la primera su obsesión e incoherencia descriptiva y su igual incapacidad para explicar el origen de la variación.

La fonología dialectal generativa ofreció en sus comienzos una solución más convincente a los problemas de incidencia y distribución variacional que la dialectología estructural. Sin dar una base teórica fuerte sobre los dialectos, la dialectología generativa operó bajo la asunción de que una misma estructura fonológica profunda podía postularse para dialectos relacionados y que las diferencias entre ellos eran causadas por diferentes reglas fonológicas actuando sobre tal estructura profunda, distintos efectos contextuales lingüísticos y diferentes órdenes de aplicación de las reglas. El problema inmediatamente con-

frontado fue el de saber cuál era la estructura fonológica profunda (EFP) que debía postularse en cada caso y cómo se llegaba a ella. La solución inicial fue la de tomar como básicas las formas de un dialecto (casi siempre un supralecto) y derivar de ellas las formas de los otros dialectos. Pronto quedó demostrado que este procedimiento era inconveniente y se optó por la escogencia arbitraria de estructuras profundas que fuesen explicativamente productivas o por estructuras profundas aún más abstractas, que no se transparentaran en dialecto alguno. En varios casos se optó por diferentes estructuras profundas para una misma palabra en un mismo sistema de dialectos. En otros, por una multiplicación de niveles observacionales. P. Trudgill (1974), por ejemplo, para explicar las variedades vocálicas detectadas por él en el inglés de Norwich, destacó

- (0) un único sistema fonémico sistemático subyacente;
- (1) un conjunto de reglas del inventario diasistémico;
- (2) un conjunto de reglas de mutación fonológica (o reglas de incidencia diasistémica);
- (3) un conjunto de reglas de realización fonológica;
- (4) un conjunto de reglas de mutación fonética;
- (5) un conjunto de reglas de realización fonética;
- (6) un conjunto de reglas de mutación motivada por el nivel de realización del habla; y
- (7) un conjunto de reglas de modalidad articulatoria.

Es evidente que estos artefactos explicativos pueden ser de utilidad para estudios macrodialectales o multidialectales o diacrónicos, y asumiendo que, en efecto, estas reglas representan el conocimiento de un hablante que se desenvuelva en un amplio circuito dialectal. No obstante; en el caso del microdialecto —que es el caso de nuestro corpus de extracción andino-venezolana— el señalamiento de niveles observacionales como los de Trudgill sería inoperante, principalmente porque tales niveles son motivados por una comparatividad tácita que hace que el modelo generativo funcione cuando se trata de dos o más variedades, pero no de una.

Resumiendo entonces tendremos una estrategia que consiste en postular una EFP supralectalmente derivada y una serie de cuatro reglas (quizás simplificables a

$$R^e = V_1^2 \rightarrow [+1] / \left\{ \begin{array}{l} \# (SA_0^2) \text{---} SA_0^1 \text{ ST}(V_2^3) \dots \\ \# \text{ ST}(V_2^3) \dots \end{array} \right\}$$

$$R_d = V_2^3 \rightarrow [-1] / \# (SA) \text{---} SA_0^2 \text{ ST}(V_1^2) \dots,$$

la misma estrategia que hemos seguido, y que deja inexplicados muchos otros ejemplos, y una estrategia que nos permitiría postular otro tipo de EFP (y, por consiguiente, de regla fonológica), aunque no habría modo de determinar, intradialectalmente, monodialectalmente, cuál sería el EFP de una palabra en particular, o la legitimidad de suponer que la EFP de [kirosén] ("kerosén") es /kirosen/ o /kerusén/. Ninguna de las dos estrategias por lo demás explica la razón de que en este dialecto haya tendencias aparentemente contradictorias de creación y destrucción de armonía vocálica.

En los términos de las reglas propuestas, el corpus estudiado revela que posiblemente el léxico de este dialecto puede ser descrito como contentivo de palabras caracterizables así:

- (a) palabras que presentan el contexto de aplicación de  $R^e$  o  $R^d$  y son modificadas por la regla correspondiente;
- (b) palabras que presentan el contexto de aplicación de  $R^e$  y  $R^d$  y son modificadas por una o por otra regla;
- (c) palabras que presentan el contexto de aplicación de  $R^e$  y  $R^d$  pero no son modificadas ni por una ni por otra regla;

y por supuesto

- (d) palabras que no presentan el contexto ni de  $R^e$  ni de  $R^d$ .

Decir que la variación léxico-fonológica se debe a una falta de consistencia o sistematicidad de los fenómenos de elevación y descenso vocálicos sería gratuito, un juicio parecido a aquél por el cual la fonología generativa descartaba todo lo inexplicable como "variación libre". La sociolingüística ha demostrado no sólo que estos estados va-

riacionales son naturales y frecuentes, sino también que la variación obedece a ciertas realidades extralingüísticas (aparte de intereses funcionales individuales y comunitarios) que no pueden ser ignorados.

El problema no radica exclusivamente en que no tenemos un modelo fonológico perfecto, sino, concretamente en nuestro caso, en los defectos del corpus que hemos pretendido estudiar, defectos que son de índole metodológica. El corpus de Ocampo caracteriza, al estilo de la dialectología geográfica tradicional, una variedad dialectal indeterminada. Como tal, el corpus resulta de una mezcla de lectos descontextuados social y estilísticamente. Es muy seguro que los fenómenos notados sean más frecuentes en uno que otro sexo, en una que otra edad, en una que otra situación de habla, en uno que otro tipo de palabra. Sin una información precisa del registro en que un rasgo dialectal aparece no se puede proceder a un análisis productivo. Por lo demás, la explicación de un dialecto no puede estar fundamentada en una misma perspectiva o criterio. "Aneldo" y no "eneldo" (15) es la forma histórica original. "Mantecato" (25) o "beberón" (18) pueden tener especiales motivaciones semánticas al ser interpretables como casos de "etimología popular". "Indice" (20) y "oráculo" (12) no son palabras que puedan considerarse como comunes. Del mismo modo, hay que tomar en cuenta que fenómenos como los descritos pueden obedecer a ultra corrección (así que un hablante puede percibir como más "correcto" la palabra "cucuyo" que la palabra "cocuyo", en razón de la armonía vocálica), o pueden incluso carecer de validez psicológica y obedecer a esas reglas de modalidad articulatoria menor que Trudgill menciona: un hablante puede estar convencido de que su [i] de [disía] es una [e].

Tenemos entonces que la metodología de recolección de datos dialectales puede dificultar insalvablemente la explicación, y que, incluso cuando se tiene cierto cuidado en tal recolección, distintos fenómenos pueden coincidir en esos datos. Hay tendencias lingüísticas contrarias en los dialectos, pero esas tendencias son el resultado del funcionamiento mismo del sistema en la satisfacción de diferentes necesidades individuales y colectivas. El tratamiento fonológico-generativo puede dar cuenta de inventarios fonémicos y casos simples de distribución fonémica. No puede dar cuenta de casos complejos de distribución, y, por lo mismo, no puede explicar fenómenos de incidencia lexical, que en nuestro corpus, como hemos visto, no siempre son regulares y no parecen estar fonológicamente condicionados todas las veces.

## REFERENCIAS

- Chomsky, N. y M. Halle. 1968. *The Sound Patterns of English*. New York: Harper and Row.
- Ocampo Marín, J. 1967. "Determinación de un dialecto popular en Venezuela por el sistema vocálico y consonántico". *ACIL* X (2): 149-58.
- Trudgill, Peter. 1974. *The Social Differentiation of English in Norwich*. London: Cambridge University Press (CSL, 13).
- Vennemann, Theo. 1974. "Words and syllables in Natural Generative Grammar". *Papers from the Parasession on Natural Phonology*. Chicago: Chicago Linguistic Society (pp. 346-74).

## EL SIGNO POETICO: DE JORGE MANRIQUE A LUIS DE GONGORA

---

MARIA I. MARTIN DE PUERTA

La poesía clásica española nos ofrece en la obra de Jorge Manrique (1440?-1479), Garcilaso de La Vega (1523-1536) y Luis de Góngora (1561-1627) la posibilidad de apreciar cómo evoluciona el Signo poético<sup>1</sup>, dentro de una perspectiva diacrónica, desde el siglo XV hasta el XVII.

Los discursos poéticos de cada uno de ellos nos revelan una particular conciencia estética que se manifiesta en la organización de su universo artístico. Encontramos así cómo algunos tópicos literarios utiliza-

---

<sup>1</sup> Vamos a entender por signo poético aquel signo complejo que "(...) se presenta como un encadenamiento sintagmático de signos que tienen un principio y un final marcados por silencios o espacios en blanco. Los signos, definidos según la tradición saussuriana como la reunión de un significante y un significado, pueden tener dimensiones variables: una palabra, una oración son signos, pero también un discurso lo es en la medida en que se manifiesta como una unidad discreta. (...)" Greimas, "Hacia una teoría del discurso poético". *Ensayos de semiótica poética*, pp. 16-17.

dos por Manrique se reiteran en Garcilaso y en Góngora, pero la manera de expresarlos difiere notablemente.

Pareciera que el signo poético tiene para el primero no sólo la posibilidad de ser un signo estético, sino que comporta además la facultad de ser un medio para exponer una intencionalidad ética y comunicar un mensaje trascendente. Mientras el segundo hace uso del idioma imperial para dar esplendor al nivel de la expresión que mediatiza al nivel del contenido. Se concibe el signo poético como un medio para obtener la belleza, para construir una forma de arte, a través de la lengua. En el último pareciera que lo fundamental es elaborar, crear y recrear el lenguaje, para construir por este medio su universo artístico: La finalidad del signo poético sería fundamentalmente estética.

Debemos señalar, además, que los temas recurrentes son aprehendidos y expresados de diverso modo y parece indudable que esto es consecuencia no sólo de los discursos particulares sino del movimiento estético en que cada uno se inserta. Este determina un cambio en la percepción de los contenidos comunes y en la expresión de los mismos. Por otra parte, los contenidos ideológicos del momento histórico en que se ubica cada poeta establecen la presencia de un nivel de referencias en el cual se interrelacionan los contextos de orden histórico —políticos, sociales, filosóficos, económicos, religiosos, culturales— y los de orden personal —experiencias vitales, afectivas del poeta—. Ese nivel de referencias puede aparecer ya de manera evidente, como en el caso de Manrique, o ya mediatizado, como en Garcilaso, o bien puede estar ausente del discurso poético, como en Góngora, quien lo evade.

En la línea evolutiva que intentamos trazar podemos establecer que en las *Coplas* de Jorge Manrique es donde hay una mayor carga de esos niveles referenciales. Así, la concepción de la muerte, de la vida, de lo efímero de las cosas terrenas, está penetrada por la ideología cristiana de la Edad Media. La vida como algo pasajero conduce hacia la muerte, y ésta es el fin último e inevitable de la vida, su consecuencia lógica y segura:

Recuerde el alma dormida  
avive el seno e despierte  
contemplando  
cómo se passa la vida  
cómo se viene la muerte  
tan callando

La vida terrena, dentro de esta noción cristiana y medieval, se halla marcada por lo perecedero; es un continuo movimiento, un ir hacia la muerte, un tránsito:

Este mundo es el camino  
para el otro, qu'es morada  
sin pesar;  
mas cumple tener buen tino  
para andar esta jornada  
sin errar.  
Partimos cuando nascemos,  
andamos mientras vivimos  
e llegamos  
al tiempo que fenescemos;  
assí que cuando morimos  
descansamos.

La muerte alcanza un sentido liberador. Pone fin a la vida terrena, pero abre el camino hacia la verdadera vida, la ultraterrena, marcada por lo eterno. A ésta aspira el hombre medieval, pues en ella encontrará su causa última: Dios y la felicidad eterna. La vida terrena se carga, entonces, de un valor negativo, y la muerte, en oposición, adquiere una valoración positiva. El signo poético expresa, además, un sentido ético y una finalidad moralizante: el mundo terreno es sólo el lugar donde el hombre debe realizar buenas acciones, para tener la oportunidad de disfrutar del ultramundo y sus placeres:

Este mundo bueno fue  
si bien usásemos del  
como debemos  
porque, segund nuestra fe,  
es para alcanzar aquél  
que atendemos

Nos interesa destacar el concepto del tiempo que se manifiesta en esta obra de Jorge Manrique pues sobre él se sustentan las cosas terrenales. En primer término encontramos un tiempo como devenir: Todo fluye, desde el pasado hacia el presente y de éste hacia el futuro. Sobre ese eje temporal se organiza la idea de la vida terrena como un pasar continuo. Sobresale en Manrique la proposición que establece que "cualquier tiempo pasado / fue mejor". El pasado es el tiempo vivido, del cual el hombre puede dar constancia. En cambio, el presente "(...) en un punto s'es ido / e acabado", es la instantaneidad que siendo de ja de ser para convertirse en pasado. La fugacidad del presente es de tal magnitud que hace imposible su existencia. Mientras el futuro es vir-

tual, puede ser o no ser. Es lo incierto. Si los sucesos esperados se convierten en realidad, se hacen presente, y en consecuencia se incorporan al pasado. De allí que el poeta afirme:

si juzgamos sabiamente  
daremos lo non venido  
por pasado

El tiempo que fluye se opone a la atemporalidad del más allá. La vida que se desarrolla sobre el eje del tiempo como devenir es perecedera, acaba en la muerte y ésta abre las puertas a la vida eterna. La perennidad rige al mundo ultraterreno.

Otro nivel de referencia se manifiesta en las *Coplas*. Está conformado por los sucesos históricos, políticos y sociales que dan cuenta de un presente histórico conocido y vivido por Manrique. Pero, desde la percepción que el poeta tiene del tiempo, no se concibe como presente sino como pasado. Para recuperarlo acude a un tópico clásico: el *ubi sunt*: “Qué se hizo el rey don Joan?” (...) “Que se hicieron las damas, / sus tocados e vestidos / sus olores?”.

Al aproximarnos al núcleo central de las *Coplas*, la muerte del maestro Don Rodrigo Manrique, encontramos un nuevo nivel referencial. Se trata de la carga afectiva y de los matices emotivos que vinculan los temas generales y abstractos con el sentimiento particular del poeta ante la muerte del padre. Esta se expresa como un *planto*, a la manera medieval. Se exponen las virtudes del maestro Don Rodrigo, cuya figura alcanza la magnificación de un héroe épico y moral. Entre los rasgos que destaca el poeta, sobresalen aquellas virtudes como la fama, la valentía, la honra, la fortaleza. Pero también las acciones bélicas:

mas fizo guerra a los moros,  
ganando sus fortalezas  
e sus villas  
y las lides que venció  
cuántos moros e cavallos  
se perdieron  
y en este oficio ganó  
las rentas e los vasallos  
que le dieron.

Dichas acciones le proporcionan honra, fama y riqueza en la vida terrena y le confieren la facultad de alcanzar la vida ultraterrena. Esta se gana por dos vías: una es la oración y el sacrificio, otra la lucha contra los paganos:

mas los buenos religiosos  
gánanlo con oraciones  
e con lloros  
los caballeros famosos  
con trabajos e aflicciones  
contra moros.

En las *Coplas* se mantiene un sentido ético que culmina en la trascendencia del hombre. Este debe afrontar el compromiso de vivir una existencia transitoria y aceptar la muerte como el desenlace natural de la vida y además con un sentido cristiano, pues su fe le aporta la confianza en la felicidad eterna, asegurada para quien cumple con sus deberes en el mundo terreno.

La intencionalidad del poeta se manifiesta mediante una adecuación perfecta entre el significante y el significado, que tiende hacia una significación denotativa. La expresión poética se organia en base a la sencillez de las figuras retóricas, al predominio de sustantivos y verbos en el plano morfosintáctico, al uso de un metro breve —combinación de dos versos octosílabos y un tetrasílabo o pentasílabo en el pie quebrado—. Esto contribuye a que el nivel del contenido aparezca diáfano y transparente. El signo péptico conduce hacia una significación inmediata, sin complicaciones.

Algunos de los tópicos ya tratados por Manrique se reiteran en Garcilaso de La Vega. Así los de la vida, la muerte y el *ubi sunt* aparecen en la *Egloga I*. Pero Garcilaso se inscribe en el movimiento renacentista y esto determina que su obra poética revele cómo esos tópicos se perciben dentro de una concepción del mundo y del hombre diferente a la que sostenía el hombre medieval. Mientras el hombre medieval pone su mirada en Dios y en el ultramundo, donde aspira encontrar la felicidad eterna, condicionando su existencia terrena a esa otra vida —teocentrismo medieval—, el hombre del Renacimiento se yergue a sí mismo como centro del mundo —antropocentrismo renacentista—. Es así como durante el Renacimiento se transforman los valores medievales: la vida terrena y todo lo que ella entraña —amor, placer, juventud, belleza, posición social, riqueza— sí merecen la pena ser vividos y adquieren una valoración positiva. El hombre trata de alcanzar la felicidad en este mundo. La muerte es, entonces, la que se carga de un valor negativo, en cuanto destruye la vida.

En el Renacimiento los ideales de belleza, armonía, perfección y equilibrio orientan al signo poético —al igual que a los otros signos artísticos—. El mundo de la realidad inmediata cede el paso a un cos-

mos idealizado a través de la obra de arte. El discurso poético manifiesta una finalidad estética.

En Garcilaso de La Vega el signo poético ya no conduce a un nivel de referencias inmediato. El nivel de la expresión disfraza el nivel del contenido. Podríamos decir que el nivel del significante y el del significado se cargan de nuevas posibilidades sémicas y tienden al logro de una significación no denotativa sino connotativa. Esos dos niveles, sin embargo, se hallan en equilibrio. Porque el signo poético manifiesta un contenido cuya raíz referencial está más allá de sí mismo, en el contexto renacentista o en la experiencia vital del poeta. En el nivel de la expresión, el uso del metro largo —endecasílabo, por ejemplo— y sus combinaciones con metros breves —heptasílabos—, ofrecen nuevas posibilidades métricas y estróficas al poeta. A esto se añade una musicalidad también novedosa —perfeccionamiento de los ritmos que proceden de la poesía italiana renacentista y su adecuación a la lengua castellana—. Todo ello se acompaña de la preocupación por el lenguaje, por la palabra que ya no aparece escueta y transparente, sino en función de una expresión depurada. El lenguaje se estiliza, las formas expresivas nos proporcionan figuras retóricas más complejas.

Pareciera que el signo poético renacentista se desprende de la intencionalidad didáctico-moralizante para dar cuenta, de modo preferente, a una intencionalidad estética: elaborar el lenguaje en función de la belleza y de los ideales del Renacimiento. Así el signo poético manifiesta no sólo la nueva concepción del mundo sino también la nueva concepción del arte.

En el caso de Garcilaso de La Vega, éste construye su universo poético en base *al equilibrio* entre el nivel del significante y el del significado, lo que pone de manifiesto la armonía hacia la cual tiende la corriente renacentista.

Partiendo de la *Egloga I* podríamos decir que la presencia de los pastores y pastoras idealizados —tópico renacentista— nos revela, dentro del signo poético, los recursos que utiliza Garcilaso para mediatizar un nivel de referencia afectivo: el de su propia experiencia vital. Es así como Salicio y Nemoroso cantan sus amores desdichados. El primero se lamenta del desamor de Galatea. El segundo llora la muerte de Elisa. Ambos vendrían a representar un desdoblamiento del poeta, quien se lamenta del desamor y de la muerte de su amada, Isabel de Freyre, evocada, a su vez, por medio de las pastoras. El signo poético disfraza, oculta, un nivel de referencia personal, cuyas conexiones están fuera del poema, en la biografía del poeta.

En las *Coplas* de Jorge Manrique, el signo poético no mediatiza el contenido, sino que lo expone. En la *Egloga I* de Garcilaso, el contenido real —referencial— no se expresa como un lamento personal del poeta sino como la queja de otros, seres irreales, pastores ficticios, que sirven para encubrir el nivel de referencia afectivo personal: “El dulce lamentar de dos pastores / Salicio juntamente y Nemoroso / he de cantar (...)”.

El marco donde se desenvuelve la vida de esos pastores es una naturaleza perfecta, creada por el signo poético, que no tiene relación con una naturaleza real sino con el universo artístico. El bucolismo renacentista se expresa en este sentido por medio del recurso estilístico de la adjetivación. Todos los elementos de esa naturaleza aparecen idealizados y atemporalizados: el agua es siempre “clara” y “sonora”, el prado es “verde”, “fresco”, la hierba “verde”, el viento “fresco”, el lirio “blanco”, la rosa “colorada”. El uso reiterado de estos adjetivos tiende a *embellecer* la expresión, a manifestar la armonía, la claridad, la belleza y la perfección a que aspira el poeta renacentista. En una naturaleza idealizada se desenvuelven pastores que cantan un amor y una amada también idealizados:

Corrientes aguas, puras, cristalinas  
árboles que os estáis mirando en ellas,  
verde prado de fresca sombra lleno,  
aves que aquí sembráis vuestras querellas,  
hiedra que por los árboles caminas,  
torciendo el paso por su verde seno;

Como ya señalamos, en la *Egloga I* encontramos el tópico de la vida y de la muerte, en el cantar de Nemoroso. La vida va a ser un “bien caduco, vano y presuroso”, es decir, mantiene las nociones de algo efímero, perecedero, y de tránsito hacia la muerte, como en Manrique, pero es un *bien* que el hombre posee. La muerte destruye la vida, y por ello se carga de un valor negativo: es portadora de tristeza, dolor y soledad. Concebida como tenebrosa, oscura y maligna, no trae resignación y alivio, sino dolor y rabia:

¡Ay muerte arrebatada!  
Por ti me estoy quejando  
al Cielo y enojando  
con importuno llanto al mundo todo.  
El desigual dolor no sufre modo.  
No me podrán quitar el dolorido  
sentir, si ya del todo  
primero no me quitan el sentido.

Garcilaso acude al tópico del *ubi sunt*, pero no para recuperar un tiempo histórico ya ido, ni mostrar lo perecedero de las cosas terrenas, sino como un medio para exaltar la belleza de la amada, destruida por la muerte:

¿Dó están agora aquellos claros ojos  
que llevaban tras sí como colgada  
mi alma doquier que ellos se volvían?  
¿Dó está la blanca mano delicada,  
llena de vencimientos y despojos  
que de mí mis sentidos le ofrecían?  
Los cabellos que vían  
con gran desprecio el oro,  
como a menor tesoro,  
¿adónde están? ¿Adónde el blando pecho?  
¿Dó la columna que el dorado techo  
con presunción graciosa sostenía?  
Aquesto todo agora ya se encierra,  
por desventura mía,  
en la fría, desierta y dura tierra.

La belleza de la amada que se revela en la estrofa anterior, nos remite al ideal de belleza renacentista: los ojos son "claros", la piel "blanca", el cabello "dorado". La adjetivación, como recurso estilístico, expresa la idea de claridad, belleza y equilibrio que ya encontrábamos en la naturaleza. Esto nos conduce a pensar que todos los elementos renacentistas tienden a la presentación armónica del universo poético.

La vida para el hombre del renacimiento es un bien que merece la pena ser vivido. La muerte es un mal.

Quién me dijera, Elisa, vida mía  
cuando en aqueste valle al fresco viento  
andábamos cogiendo tiernas flores,  
que había de ver con largo apartamiento  
venir el triste y solitario día  
que diese amargo fin a mis amores?  
El cielo en mis dolores  
cargó la mano tanto,  
que a sempiterno llanto  
y a triste soledad me ha condenado;  
y lo que siento más es verme atado  
a la pesada vida y enojosa,  
sólo, desamparado,  
ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa.

La muerte de la amada cambia las nociones de la vida y de la muerte. La vida pierde su valoración positiva, porque la muerte condena al amador al llanto "eterno", a la soledad, pero sobre todo a no encontrar sentido a la propia existencia. La vida se convierte en una carga. La claridad que marca significativamente el universo artístico del Renacimiento, da paso a la oscuridad, al desequilibrio y a la ruptura de la armonía. La muerte de la amada rompe el equilibrio de la naturaleza, y "no hay bien que en mal no se convierta y mude". La vida es, entonces, oscuridad, soledad, desamparo. Pero la oscuridad de la vida procede de la oscuridad de la muerte: "tal es la tenebrosa / noche de tu partir, en que he quedado / de sombra y de temor atormentado,".

La muerte de la amada conduce al lamento de la propia vida y a la añoranza de la muerte, que recupera así un sentido liberador: libera al alma del cuerpo, concebido como "cárcel":

hasta que muerte el tiempo determine  
que a ver el deseado  
sol de tu clara vista me encamine.

El ultramundo permite encontrar la felicidad eterna. Pero notamos que ambas nociones adquieren un sentido diferente al que tenían en Jorge Manrique, pues Garcilaso no tiende a alcanzar esa felicidad en Dios, como suma presencia, sino en la amada. Esta se desprende de todas las conexiones temporales y espaciales, de las circunstancias que condicionan la existencia real y que han hecho imposible la consumación del amor en la vida terrena y se hace inmortal, se deifica. La muerte abre el camino hacia la amada, con quien aspira a encontrarse el amador:

Divina Elisa, pues agora el Cielo  
con inmortales pies pisas y midas  
y su mudanza ves, estando queda,  
¿por qué de mí te olvidas, y no pides  
que se apresure el tiempo en que este velo  
rompa del cuerpo, y verme libre pueda,  
y en la tercera rueda  
contigo mano a mano  
busquemos otro llano,  
busquemos otros montes y otros ríos,  
otros valles floridos y sombríos,  
donde descanse y siempre pueda verte  
ante los ojos míos,  
sin miedo y sobresalto de perderte?

Podríamos decir que en Garcilaso los tópicos de la vida y de la muerte están dentro de la concepción renacentista. Incluso cuando adquieren

una similar valoración a la que tienen en Jorge Manrique, se desplazan hacia una significación diferente: la búsqueda de la eternidad para elegir un paisaje en el más allá, que sea la traslación de la naturaleza idealizada artísticamente, donde será posible permanecer con la amada.

Si pasamos al tercer poeta objeto de este trabajo, Luis de Góngora, observaremos que el tópico de la muerte que venimos precisando en Manrique y Garcilaso no constituye una constante temática. Por el contrario, en su obra la muerte se elabora poéticamente en contadas ocasiones. Así en la *Fábula de Polifemo y Galatea* Acis parece aplastado por la roca que le lanza Polifemo, pero la muerte se transforma en vida: Acis se metamorfosea en río. También en el Soneto XXIV —“Mientras por competir con tu cabello”— encontramos que todo se acaba con la muerte, pero debe ser vivido precisamente antes de que ello ocurra y, además, no captamos ninguna referencia a un más allá pues todo se vuelve “nada”: Observemos los tercetos:

goza cuello, cabello, labio y frente  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola troncada  
se vuela, más tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Góngora nos parece el poeta de la vida y la luminosidad, para quien el lenguaje constituye una forma de obtener la belleza. El cambio fundamental que encontramos en sus poemas radica en la relevancia que cobra para él el *cómo se dice*. El énfasis del signo poético se coloca en el nivel de la expresión y no en el del contenido.

En Góngora desaparecen los niveles de referencia que era posible encontrar en Manrique o descubrir en Garcilaso. Ya no detectamos un nivel de referencia inmediato que nos conduzca a los contextos de época o a los de afectividad personal. Parece indudable que esta evasión puede revelar algún desacuerdo con su momento histórico, pero en todo caso podríamos señalar que las variaciones a nivel del signo poético que encontramos en Góngora responden, en parte, al movimiento estético en el que se inscribe.

En el Manierismo el arte se expresa por medio de signos que tienden a la distorsión de las formas, al rebuscamiento, a las complicaciones retóricas. Se dice que es un arte aristocrático, reservado para minorías selectas, pues no responde a una experiencia vital, sino intelectual. En este movimiento encontramos la presencia de tópicos clásicos y re-

nacentistas, pero manejados de tal forma que se produce una distorsión de esos elementos. Ellos pierden su sentido original y entran en una nueva interrelación con otros signos, comportan así una gran variedad de posibilidades de significación.

Podríamos decir que el signo poético gongorino se recrea en sí mismo. Se han perdido las conexiones con la intencionalidad de decir algo. De modo que el lenguaje se va a convertir en el instrumento para elaborar un signo que no busca expresar un mensaje trascendente, sino recrear la palabra artísticamente, para alcanzar la belleza.

Si en Manrique encontrábamos una adecuación entre las dos entidades del signo, que conducían hacia un discurso poético eminentemente denotativo, y en Garcilaso se presentaba un equilibrio entre los elementos del signo poético, en Góngora vamos a apreciar la ruptura y el desequilibrio: el signo poético muestra cómo se produce una hipertrofia del significante, por una parte, y cómo se reduce el significado, por otra.

El contenido, generalmente reducido o condensado, da paso al esplendor de la expresión. Esta se convierte en festiva y preciosista. A través de recursos retóricos atrevidos —hipérbaton, elipsis, metáforas, paradojas, rupturas de la sintaxis— se logra la preminencia de un unívoco poético donde lo importante es la palabra en sí misma, no su significación inmediata. El signo poético en Góngora asume la responsabilidad de ser un signo plenamente estético. Se centra en la imagen, concebida con fuerza sensual pues atiende a excitar todos los sentidos. Aparecen nuevos matices, nuevos giros, elevando signos clásicos a nuevas y variadas significaciones.

Federico García Lorca ha dicho que “(...) Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma (...)”<sup>2</sup>.

Entre los poetas que estamos estudiando, hay un tópico común: *El tópico de la fugacidad de la vida*. Veamos cómo se elabora poéticamente en cada uno de ellos.

Jorge Manrique, dentro de una concepción ética del signo poético, va a exponer no sólo que la vida es transitoria, efímera, un tránsito hacia la muerte, sino que también los placeres terrenales lo son: “cuán presto se va el placer / cómo después de acordado / da dolor”, dice en la estrofa primera de las *Coplas*. Es así como todas las cosas terrenales van a estar marcadas por esa fugacidad. Pero Jorge Manrique utiliza

2 “La imagen poética de Góngora”. *Prosa*, p. 100.

el recurso de decirnos que la vida es fugaz, que los placeres son efímeros, no sólo para insistir en ese hecho, sino para mostrarnos que lo más importante es la vida que está después de la muerte, donde los placeres sí son eternos y la vida sí es perdurable. Desvaloriza la vida terrena para magnificar la vida ultraterrena.

Ya hemos visto que la muerte pone fin a la vida terrena y abre paso a la otra vida. Pero las cosas terrenas no sólo se acaban con la muerte: también perecen por el paso del tiempo, por azar, por golpes de la Fortuna:

Ved de cuán poco valor  
son las cosas tras que andamos  
y corremos  
que, en este mundo traidor  
aun primero que muramos  
las perdemos.  
Dellas deshace la edad,  
dellas casos desastrados  
que acaecen  
dellas por su calidad  
en los más altos estados  
desfallecen.

En consecuencia, el hombre no debe centrar su interés en las cosas terrenales, sino en utilizar bien esas cosas para obtener el premio en el ultramundo, la felicidad eterna, el encuentro con Dios.

En esta línea encontramos en las *Coplas* una estrofa que nos interesa destacar:

Dezidme: la hermosura,  
la gentil frescura y tez  
de la cara,  
la color e la blancura,  
cuando viene la vejez,  
cuál se para?  
Las mañas e ligereza  
e la fuerza corporal  
de juventud  
todo se torna graveza  
cuando llega al arrabal  
de senectud.

Si observamos el discurso poético obtendremos, en primer término, un sentido ejemplarizante: La belleza, la juventud, todo se acaba. No sólo con la muerte, también con el paso del tiempo. Jorge Manrique co-

loca antes nuestros ojos la poca importancia que la belleza y la juventud tienen, pues ambas son perecederas. El nivel de la expresión está marcado por el uso de recursos sencillos, que no disfrazan ni ocultan el mensaje y la intención ética, sino que por el contrario, manifiestan esa intención.

En la estrofa anterior observamos el llamado que hace el emisor del discurso al receptor: "dezidme". Esto nos permite reafirmar la condición del signo poético como portador de un mensaje moralizante. Al poeta no le basta presentar sus propias consideraciones, sino que intenta captar la atención del receptor hacia las mismas, para que reflexione sobre la poca importancia de las cosas terrenas.

Interesa destacar como "la hermosura", es decir, la belleza física, y los atributos que la conforman: la "frescura", "la color", "la blancura", perecen cuando llega la vejez. De igual modo, son efímeras otras condiciones de la juventud: la ligereza, la fuerza, "todo se torna graveza", y desaparecen igualmente con la vejez.

Este mismo tópico nos lo presenta Garcilaso de La Vega en el Soneto XXIII:

En tanto que de rosa y azucena  
se muestra la color en vuestro gesto  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
enciende el corazón y lo refrena,

y en tanto que el cabello, que en la vena  
del oro se escogió, con vuelo presto,  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre

Marchitará la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera,  
por no hacer mudanza en su costumbre.

A nivel del contenido existe entre lo expresado por Jorge Manrique y por Garcilaso un tema similar: se trata de la fugacidad de la belleza y de la juventud, que perecen con el paso del tiempo. Pero en el último varía fundamentalmente el nivel de la expresión. Garcilaso no se limita a exponer el contenido, sino que el signo poético pone en evidencia el uso de un lenguaje refinado.

Si establecemos una comparación entre los signos utilizados por Manrique y por Garcilaso, veremos que el primero era directo al mostrar "la hermosura, la gentil frescura y tez de la cara, la color e la blancura", mientras el segundo acude a signos que poseen una función connotativa. Los sustantivos que denotan la significación de flores —rosa, azucena— se cargan de sentidos distintos a los que originalmente posee el signo, para remitir a color, por una parte, —así "rosa" nos conduce a "rosado" y "azucena" a "blanco"— y a belleza, delicadeza y juventud por otra. Estos dos signos se resumen en la "color del gesto". Se trata de la coloración de la piel. Estos signos que remiten a flores alcanzan su síntesis cuando se considera a la juventud como "alegre primavera".

Pero la juventud no está marcada sólo por la frescura, belleza y color de la cara, sino por un elemento nuevo, que no aparecía en Manrique: el "mirar ardiente, honesto", donde "ardiente" remite a vitalidad y pasión, mientras "honesto" conduce a una significación de cualidad o condición interna: la virtud. El primero, "enciende el corazón", permite establecer una correspondencia entre los signos "ardiente" y "enciende" al remitirnos a fuego. Significación que está acorde con la de juventud y belleza. Pero la honestidad, por su parte, "refrena" el ímpetu que se despierta en el corazón. Estamos frente a un movimiento opuesto: pasión, contención de la pasión, que, por su parte, nos conduce al equilibrio.

Otros signos aparecen para conducir a juventud: el cabello, metafóricamente concebido como "que en la vena del oro se escogió", donde "oro" nos remite al color dorado.

El afán estilizante del poeta lo observamos en el uso de signos que remiten al movimiento del cabello, para enfatizar su belleza: "vuelo presto", por una parte y la acción del viento, referida en los verbos "mueve, esparce y desordena".

Se nos revelan los principios de la belleza femenina idealizada en el Renacimiento: el color blanco, y rosado de la piel, amarillo de la cabellera, y la blancura y altivez del cuello.

Hay un llamado a ese ser hermoso, pero no para que contemple que todo eso es fugaz, sino por el contrario, para que disfrute de la vida, de la juventud y de todos los placeres que se encierran en la expresión "coged (...) el dulce fruto".

La juventud cede el paso a la vejez. En la expresión "cubra de nieve la hermosa cumbre", hallamos que "nieve" remite al color blanco y

"cumbre" a cabeza: el cabello dorado se transforma en blanco. Además, "marchitará la rosa el viento helado", debemos considerar que si rosa nos remitía a belleza y color, unido a la idea de juventud, belleza y primavera, "el viento helado" la "marchitará". A través del adjetivo "helado" se revela la significación de frialdad. Los signos "helado" y "nieve" se relacionan en cuanto conducen a las significaciones de invierno, pérdida de la belleza y vejez.

Esas transformaciones de la juventud y la belleza en lo marchito y viejo, sucede en razón del paso del tiempo, que todo lo cambia, "todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre".

Podríamos señalar que el discurso poético en Garcilaso de La Vega se organiza en función de tópicos tradicionales, pero la manera de enfocar esos temas es diferente a como lo era en Manrique.

Observemos cómo Góngora trata en el Soneto XXXVI el tópico de la fugacidad de la belleza y la juventud:

Ilustre y hermosísima María,  
mientras se dejan ver a cualquier hora  
en tus mejillas la rosada Aurora,  
Febo en tus ojos, y en tu frente el día,  
y mientras con gentil descortesía  
mueve el viento la hebra voladora  
que la Arabia en sus venas atesora  
y el rico Tajo en sus arenas cría;  
antes que de la edad Febo eclipsado  
y el claro día vuelto en noche obscura,  
huya la Aurora de el mortal nublado;  
antes que lo que hoy es hubio tesoro  
venza a la blanca nieve su blancura,  
goza, goza el color, la luz, el oro.

En el primer cuarteto se nos presentan algunos signos de raigambre clásica: "la rosada Aurora", que en Homero remitía a la diosa del amanecer, y "Febo", el sol. Pero observamos que en Góngora esos signos se desprenden, en gran parte, de su significación original. Porque la rosada Aurora sintetiza dos significaciones distintas, encadenándolas: el color, "rosada" y "Aurora", claridad. La fusión del color y la claridad en las "mejillas" nos remite a los signos renacentistas que tendían a representar la belleza femenina idealizada: la blancura de la tez y el rosado de las mejillas —lo que en Garcilaso era rosa y azucena—. "Febo en tus ojos" nos presenta una multiplicidad de significaciones. En principio pensamos que los ojos contienen a "Febo", el sol. Pero no

remite aquí el signo Febo al sol, sino a todas las significaciones que de éste se pueden extraer y que se sintetizan en el signo "Febo". Así: luminosidad, claridad, fuego, brillo. De tal manera que la belleza de los ojos juveniles estaría marcada por todos esos rasgos. El signo Febo se desprende de su significación mitológica, para sintetizar todas las cualidades que hacen que los ojos sean equiparables al sol —o a la inversa, que el sol sea equivalente a ojos—. Pero, por otra parte, un solo signo se expande hacia una multiplicidad de significaciones. Ya Garcilaso había hablado de una "mirada ardiente y honesta". Góngora parece reiterar esa significación de ardiente referida a mirada, pero la amplía con otras: luminosidad, claridad, resplandor, brillo, fuego, ardor, pasión.

El cabello aparece en este poema a través de una metonimia: es "hebra". Mantiene la idea de movimiento que había expresado Garcilaso, pues es "voladora", y permanece la acción del viento como causante de dicho movimiento, pero el "viento" aparece humanizado, a través de la "gentil descortesía". Por otra parte la imagen del cabello dorado, característico de la belleza renacentista, se logra por medio de un rodeo: El poeta evita el uso de signos comunes, para transformar la idea de color dorado del cabello, a través de un juego de imágenes que remiten a oro en su significación final: "que la Arabia en sus venas atesora / y el rico Tajo en sus arenas cría".

El paso del tiempo aparece cuando los signos de claridad de las primeras estrofas pasan a estar marcados por la oscuridad. Así la noción del paso del tiempo la encontramos en los signos "mientras", que rige a todo lo que significa belleza y juventud, y "antes", que inicia la significación de la pérdida de esos valores. Así, la "edad" trae como consecuencia a "Febo eclipsado", donde el adjetivo "eclipsado" nos remite a oscuridad y nos reafirma la significación de sol que comporta "Febo", pero desprendido de todas las cualidades que poseía antes: "Febo eclipsado" remitirá a la pérdida de la luminosidad, brillo, claridad, etc., para remitirnos a lo opaco, oscuro y ausencia de fuego y pasión. El "claro día", que remite a juventud, se tornará "noche oscura", y observamos aquí la oposición entre los adjetivos claro y oscuro, y de los sustantivos día y noche. El signo claro reafirma la significación de día, mientras el signo oscuro reafirma la significación de noche. Nos encontramos ante la presencia de elementos antitéticos: el claro día se opone a la noche oscura, de la misma manera que la juventud se opone a la vejez. Pero en el signo "vuelto" encontramos la idea de la transformación de la primera en la segunda. Febo eclipsado y el día vuelto noche se complementan con la "Aurora" que "huye".

El "rubio tesoro", que nos remitía a color amarillo —"rubio"—, reafirmado con la idea de oro —"tesoro"—, se transforma en la "blancura" —cabello blanco de la vejez— que vencerá al blanco de la nieve.

Pero, antes de que todo cambie, en el hoy, mientras todo eso dura, hace el poeta un llamado a la "Ilustre y hermosísima María" para que disfrute de todos los placeres a que su belleza y su juventud la hacen merecedora.

En esa necesidad de gozar los placeres terrenales, Góngora se aleja de la concepción manriqueña y se aproxima a la de Garcilaso. Pero notamos que hay mayor énfasis en esa explosión que representa el último verso:

goza, goza el color, la luz, el oro.

En este caso, la reiteración del verbo "goza", nos remite a la necesidad de disfrutar los placeres terrenos. Ellos son efímeros, pero se deben apurar antes de que se acaben.

Este último verso, por otra parte, sintetiza los placeres que hay que gozar: la luz, el color, el oro. Observamos cómo los rodeos expresivos del poema, se reducen a los valores del contenido definitivo, en esta yuxtaposición de sustantivos que aparece aquí. *Color* encierra todo lo que antes había sido rosada Aurora; *luz*, por su parte, contiene a todo lo que había sido Febo, mientras *oro* encierra al color del cabello.

Hemos observado cómo el tópico de la *fugacidad de la vida* se reitera en los poetas estudiados, con las variaciones semánticas a que hemos aludido anteriormente. Intentaremos apreciar ahora cómo se organiza el discurso poético a nivel de la expresión, tomando como base la muestra seleccionada.

En primer lugar, encontramos la presencia de un verbo en modo imperativo, cuya distribución en el discurso varía según el autor que acuda a este recurso: en la estrofa de Jorge Manrique, se halla al inicio del primer verso, mientras en el soneto de Garcilaso se encuentra al comienzo del primer terceto y en el de Góngora se ubica al inicio del último verso. Ahora bien, el *deixidme* de la estrofa manriqueña tiene un sujeto tácito: vosotros y un pronombre enclítico: *me*. El primero remite a un receptor, el segundo implica al yo poético. El verbo *coged* en el soneto de Garcilaso también conlleva la existencia de un sujeto tácito: *vosotros*. Pero el verbo *goza* en el soneto de Góngora tiene como sujeto tácito a un *tú*, y éste se vuelve hacia el primer verso del poema, pues en el vocativo ubicamos a ese *tú*: la "Ilustre y hermo-

sísima *María*". En los tres casos los verbos están modificados por complementos directos: el verbo *dezid* está modificado por un complemento directo constituido por una proposición interrogativa *¿Cuál se para?* (v.6) y los complementos que la modifican, formados por un complemento directo: *la hermosura, / la gentil frescura y tez / de la cara, / la color e la blancura /* y un complemento circunstancial de tiempo (subordinada adverbial temporal): *cuando viene la vejez*. En el soneto de Garcilaso el complemento directo se inicia con un complemento nominal prepositivo "de vuestra alegre primavera" que se antepone al sustantivo modificado: "el dulce *fruto*". En el de Góngora el complemento directo se conforma en base a tres sustantivos yuxtapuestos: *el color, la luz, el oro*.

En la segunda parte de la estrofa manriqueña encontramos un verbo en presente de indicativo: *torna*, cuyo sujeto *todo* condensa a "las mañas e ligereza / e la fuerza corporal / de juventud". / Dicho verbo se halla modificado por un predicativo: *graveza* y un complemento circunstancial de tiempo: "cuando llega al arrabal / de senectud" (subordinada adverbial temporal).

Observamos también que, excepto el primer verbo de la estrofa, todos los demás se encuentran en modo indicativo, presente, tercera persona.

Llama la atención que tres de los versos de pie quebrado están contruidos en base a complementos nominales prepositivos.

Por otra parte, debemos anotar que el soneto de Garcilaso se inicia con un complemento circunstancial de tiempo y que existe una similar estructura sintáctica al comienzo de los dos cuartetos: *en tanto que*. Debemos pensar que a nivel sintáctico las construcciones contenidas en los dos cuartetos funcionan como modificadores del verbo *coged*. En los dos cuartetos encontramos varias proposiciones subordinadas: 1. En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto", / donde el sujeto "la color" se halla en el segundo verso, pospuesto al núcleo verbal, "muestra", y alejado del complemento nominal prepositivo: "de rosa y azucena" que se encuentra en el primer verso e inmediatamente antepuesto a un modificador verbal: "en vuestro gesto" (complemento circunstancial de lugar).

2. "y (en tanto) que vuestro mirar ardiente, honesto, / enciende el corazón y lo refrena." / En esta proposición encontramos un sujeto "vuestro mirar ardiente, honesto", antepuesto al núcleo verbal "enciende" y un complemento directo: "el corazón". Apreciamos

una coordinación, mediante el nexo *y*, un complemento directo: *lo* y un núcleo verbal: *refrena*.

3. "y en tanto que el cabello, que en la vena / del oro se escogió, con vuelo presto, / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena." / En esta proposición tenemos un sujeto: el *viento*, tres núcleos verbales: *mueve, esparce y desordena* y el resto de la proposición funciona como complemento directo, cuyo núcleo es *el cabello*, modificado por una proposición subordinada adverbial. Además, tenemos un complemento circunstancial: por el hermoso cuello...

Otra proposición subordinada temporal (complemento circunstancial de tiempo) se encuentra en el primer terceto y está introducida por *antes que*, tenemos el sujeto "el tiempo airado", el núcleo verbal "cubra" un complemento circunstancial, "de nieve" y un complemento directo: "la hermosa cumbre".

Encontramos una variación en el tiempo verbal del segundo terceto: los verbos *marchitará* y *mudará* se hallan en futuro, mientras los del resto del poema están en presente.

El soneto gorgorino que estamos trabajando se inicia con un vocativo: *Ilustre y hermosísima María*, para dar paso en el segundo verso a una proposición subordinada adverbial (complemento circunstancial de tiempo) introducida por *mientras*. En este caso encontramos una perífrasis verbal: *dejan ver*, cuyos sujetos son *la rosada Aurora, Febo, el día*. Tenemos unos complementos circunstanciales de lugar, conformados como paralelismos morfosintácticos: *en tus mejillas, en tus ojos, en tu frente*. Si observamos la ubicación de esos elementos notaremos que primero está el núcleo verbal, luego un complemento circunstancial de tiempo: *a cualquier hora*, después un complemento circunstancial de lugar, sujeto, sujeto, circunstancial de lugar, circunstancial de lugar, sujeto. Posteriormente, la conjunción *y* coordina la otra proposición subordinada temporal que da inicio al segundo cuarteto: *y mientras*, seguido de un complemento circunstancial de modo: *con gentil descortesía*, el núcleo verbal: *mueve*, el sujeto: *el viento*, el complemento directo: *la hebra voladora que la Arabia en sus venas atesora y el rico Tajo en sus arenas cría*. Los tercetos se introducen también con elementos subordinantes temporales: *antes que*.

En el primero tenemos, sin embargo, tres proposiciones subordinadas, regidas por dicho elemento subordinante, elidido en dos pro-

posiciones. Así: *de la edad* (complemento circunstancial) *Febo* (sujeto) *eclipsado* (predicado), y debemos pensar en un verbo tácito (sea). Luego encontramos (antes que, elidido) un sujeto: *el claro día* y un predicado, en el que tenemos un verbo tácito (sea), un participio, *vuelto* y un complemento circunstancial: *en noche oscura*. Se nos presenta una tercera proposición, (antes que, elidido), núcleo verbal: *huya*, un sujeto, *la Aurora* y un complemento circunstancial: *de el mortal nublado*. En el segundo terceto se reitera el elemento subordinante, *antes que*, tenemos una proposición con función de sujeto: *lo que hoy es rubio tesoro*, un núcleo verbal: *venza*, un modificador del verbo: *a la blanca nieve* y un complemento directo: *su blancura*.

Por otra parte, observamos que Jorge Manrique utiliza de manera predominante el sustantivo. Así en la estrofa seleccionada tenemos: *hermosura*, *frescura*, *tez*, *cara*, *color*, *blancura*, *vejez*, *mañas*, *ligereza*, *fuerza*, *juventud*, *graveza*, *arrabal*, *senectud*. De estos sustantivos sólo dos están modificados por adjetivos: *gentil* *frescura* y *fuerza* *corporal*, uno de ellos antepuesto al sustantivo y otro pospuesto.

En Garcilaso, en cambio, la adjetivación se hace más frecuente: "mirar *ardiente*, *honesto*"; *hermoso* *cuello blanco*, *enhiesto*"; en algunos casos el adjetivo aparece antepuesto al sustantivo: *alegre* *primavera*; *dulce* *fruto*; *hermosa* *cumbre*; y en otros se halla pospuesto: *tiempo airado*, *viento helado*; *edad ligera*.

En cuanto al soneto gongorino, observamos que en él se inicia con dos adjetivos coordinados: "Ilustre y hermosísima", antepuestos al nombre: *María*. Encontramos, además, el uso de adjetivos redundantes: *rosada* *Aurora*; *claro* *día*; *noche obscura*; *rubio tesoro*; *blanca nieve*. El adjetivo puede estar antepuesto al sustantivo: *gentil* *descortés* o pospuesto: *Febo eclipsado*.

Podríamos señalar, para concluir, que el signo poético parece ir complicándose a nivel de la expresión, desde un signo que se fundamenta en el uso de recursos sencillos hasta otro signo más complejo.

#### B I B L I O G R A F I A

- Cernuda, Luis. *Poesía y Literatura*. 2ª ed., Barcelona: Edit. Seix Barral (Col. Biblioteca breve, Nº 150), 1965. 280 p.
- García Lorca, Federico. "La imagen poética de Góngora". *Prosa*. Madrid: Edit. Alianza (Col. El Libro de Bolsillo), 1969, pp. 93-127, 199 p.

Greimas, A. J. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Edit. Planeta, 1976, 311 p.

Góngora, Luis de. *Obras completas*. Buenos Aires: Edit. El Ateneo (Col. Clásicos Inolvidables), 1955, 1122 p.

Manrique, Jorge. *Poesía*. Madrid: Edit. Anaya (Col. Autores españoles, Nº 62), 1965, 110 p.

Vega, Garcilaso de la y Juan Boscán. *Obras completas*, 3ª ed. Madrid: Edit. Aguilar (Col. Crisol, Nº 71), 1961, 703 p.

## DIDO COMO PERSONAJE TRAGICO

---

LUISA I. RODRIGUEZ BELLO

*A Enrique Vásquez Fermin*

El libro IV de la *Eneida* es diferente a todos los de esta obra. En él Dido desplaza a Eneas como personaje principal. Pareciera que Virgilio rompiera en este canto con el tono heroico de su narración para introducir un tono más bien trágico. Con razón Aristóteles afirma que "de cualquier poema épico se pueden hacer muchas tragedias".<sup>1</sup> Ambos géneros literarios difieren en la forma de discurso. La épica se manifiesta a través de la narración y la tragedia a través del diálogo, aunque estas formas de expresión no son exclusivas de una y otra. También difieren en la longitud. Coinciden en ser "imitación razonada de sujetos ilustres"<sup>2</sup>. La epopeya, como la tragedia, debe ser moral o lastimosa. Así, en las obras de Homero hay infinidad de héroes trágicos, algunos de los cuales fueron retomados por los

1 Aristóteles. *El Arte Poético*. VI, 4.

2 *Ibid*, II, 5.

grandes dramaturgos griegos, y si se piensa en la cólera de Aquiles, tema fundamental de la *Iliada*, ésta no es sino un canto a la tragedia de este héroe.

La historia de Dido y Eneas es derivada del patrón mítico de la heroína abandonada por un amante, generalmente un extranjero. Este patrón mítico o arquetipo, es "la imagen típica recurrente"<sup>3</sup> como la llama Northrop Frye, y conecta la historia de Dido con la de otras amantes de la mitología clásica: Ariadne, Helena y especialmente con Medea, inmortalizada como personaje trágico por Eurípides.

Dido es la hija del rey Tirio Belo quien, además, tenía un hijo llamado Pigmalión. Al morir Belo, Pigmalión llevado por la ambición de poder asesina a Siqueo, el esposo de Dido. Muerto el marido, Dido escapa a Tirio. Con su hermana Ana y una serie de hombres fieles arriba a Cartago donde el rey Iarbas le vende tierras. Allí ella se establece definitivamente y funda su reino. Eneas, quien anda errante por tierras y mares, llega a Cartago. La reina Dido le ofrece hospitalidad. Venus, madre de Eneas, cargada en esta obra de impulsos eróticos y maternales, infunde amor a la reina para garantizar la seguridad del hijo. Dido y Eneas se enamoran, se entregan al disfrute de la pasión y se desvían de su misión. (Debe recordarse que Eneas buscaba la tierra prometida donde fundaría a Roma, mientras que Dido debía continuar la formación y construcción de la recién fundada Cartago). Eneas, por mandato de los dioses, tiene que marcharse y Dido se mata. El Libro IV de la *Eneida* narra estos amores y conforma lo que Aristóteles llama una "acción completa y total"<sup>4</sup>, es decir, la que tiene principio, medio y fin. Estos elementos de la acción forman un todo integrado cuyas partes son interdependientes. Aristóteles considera que la ordenación de los hechos es lo fundamental de la tragedia y, siempre actual, nos sorprende con su moderna concepción estructural de la fábula (trama) al afirmar:

"Es forzoso, pues, que como en las otras artes representativas una es la representación de un sujeto, así también la fábula, siendo una imagen de la acción, lo sea, y de una, y de esta toda entera; colocando las partes de los hechos que, trastrocada o removida, cualquiera parte se transforme y mude el todo; pues aquello que ora exista, ora no exista, no se hace noble, ni parte es siquiera del todo"<sup>5</sup>.

3 Northrop, Frye. *Anatomía de la crítica*, p. 135.

4 Aristóteles, *op. cit.*, III, 5.

5 *Ibid*, III, 6.

Las acciones del libro IV de la *Eneida* siguen un perfecto orden lógico y cronológico. El canto está estructurado de la siguiente manera:

- Dido, atrapada por un ciego amor, está en conflicto entre su estado emocional actual y los votos de castidad formulados a la muerte de su esposo Siqueo.
- Dido confiesa su pasión a su hermana Ana.
- Ana disuelve el conflicto argumentando, básicamente, que una alianza política entre Dido y Eneas era conveniente para incrementar el poder político de Cartago.
- Ellas hacen sacrificios a los dioses para que avalen la relación amorosa Dido-Eneas.
- Juno, protectora de Dido, y Venus planifican el encuentro de los amantes en una cueva. Se inicia la relación marital entre Dido y Eneas.
- La diosa Fama hace público el amor.
- El rey Iarbas, uno de los pretendientes de Dido, oye el rumor e invoca a Júpiter.
- Júpiter envía a Mercurio a Cartago para recordarle a Eneas su misión.
- Eneas se prepara para abandonar la ciudad de Dido.
- Dido le ruega a Eneas que permanezca en Cartago pero no es capaz de convencerlo.
- Dido, a través de Ana, le pide a Eneas que permanezca un tiempo más, hasta que ella se acostumbre a la idea de su partido. Ana tampoco logra conmoverlo.
- Dido invoca los espectros de la muerte.
- Ana edifica la pira en que Dido se dará muerte.
- Dido ve a Eneas partir.
- Dido se mata.

Con las acciones señaladas se demuestra que el libro IV de la *Eneida* se ocupa de narrar exclusivamente los amores de Dido y Eneas y que, desde el punto de vista estructural, presenta una organización

y armonía acordes con el espíritu formal de la tragedia. Esto permite afirmar que del conjunto estructurador de la epopeya llamada *Eneida* se puede perfectamente extraer el esbozo de una tragedia que podría llamarse "Dido". De allí, el objetivo de este trabajo: demostrar que Dido es un personaje trágico partiendo de los postulados teóricos acerca de la tragedia, expuestos por Aristóteles en *El arte poética*.

Aristóteles sostiene que el personaje trágico debe ser noble y, además, que no sea "aventajado en virtud y justicia, ni derrocado de la fortuna por malicia y maldad suya sino por Yerro disculpable<sup>6</sup>, habiendo antes vivido en gran gloria y prosperidad"<sup>7</sup>.

En primer lugar hay que señalar que Dido es un personaje próspero y lleno de gloria. Es una figura monumental. Es la reina que ha tenido éxito en la empresa de fundar una gran ciudad. Virgilio la hace aun más grande que el normal héroe trágico porque ha hecho depender de ella, conjuntamente con Eneas, la historia de dos grandes naciones: Roma y Cartago. Al respecto Millares Carlo afirma: "Dido y Eneas son en el poema el símbolo de dos pueblos, el romano y el cartaginés destinados a enfrentarse en sangrientas luchas"<sup>8</sup>.

Aristóteles señala que el personaje trágico no debe ser muy virtuoso, lo que no implica que haya carencia de virtud. Una virtud para los romanos era el sentimiento de piedad, *pietas*. Dido en el canto 1 se muestra piadosa con Eneas, le brinda ayuda y le ofrece hospitalidad en su reino. Logra entender las vicisitudes de un hombre que tiene una meta: fundar una ciudad. Hecho que ya había sido logrado por ella. Dido también anduvo errante hasta que finalmente se establece en Cartago. Por eso dice que experimentando el mal se aprende a socorrer a los desgraciados: "non ignara malis miseris succurrere disco"<sup>9</sup>.

Aunque sin negar la *pietas* de Dido, es posible que la ayuda que le presta a Eneas se deba al linaje que éste posee (hijo de una diosa) y al impacto que le produce su visión:

"obstupuit primo aspectu sidonia Dido"<sup>10</sup>.

Para Aristóteles, como se dijo anteriormente, el héroe trágico no es derrocado por su maldad sino por su *hamartía*. Este es uno de los

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro. La palabra griega es *hamartía*.

<sup>7</sup> Aristóteles, *op. cit.*, III, 6.

<sup>8</sup> Millares, Carlo, *Historia de la Literatura Latina*, p. 93.

<sup>9</sup> Virgilio, *Eneida*, I, 629.

<sup>10</sup> *Ibid*, IV, 169.170.

términos más controversiales de la poética por los múltiples significados que puede evocar. *Hamartía* proviene del verbo griego *hamartein* que significa engañarse, equivocarse, cometer un error o falla. *Hamartía* es la acción que induce al héroe a su caída. En esta acción hay, generalmente, violación del orden establecido o de cierta ley moral y el héroe la realiza cuando está tomado por su *hybris*, término que podría ser para los griegos, entre otras cosas, violencia, un exceso cualquiera, ímpetu o arrebato.

La *hamartía* de Dido consiste en liberar su pasión por Eneas, en no reprimirla. Cuando ella se hace consciente del amor, lo confiesa a la hermana quien la alienta con sus palabras y hace que elimine el conflicto entre la pasión y los votos de castidad que había jurado a la muerte de Siqueo. Virgilio revela esta *hamartía* de Dido al afirmar cuando describe el encuentro entre Dido y Eneas en la cueva —donde se consuma la unión física por primera vez— que ese fue el primer día de la muerte de Dido, es decir, de su caída y la causa de todos sus males: "Ille dies primus leti primusque malorum causa fuit..."<sup>11</sup>. En la *hamartía* de Dido hay violación de una ley moral. Ella rompe sus compromisos de orden político, ético y religioso: traiciona al marido, pierde su fama de viuda casta y olvida sus deberes de gobernante.

La *hybris* de Dido yace en su pasión arrolladora y sin control. El signo que traduce esta *hybris* y que funciona como Leit-motiv en el canto IV es *furor*. Es importante detenerse en el análisis de este término por la importancia que tiene tanto en este libro como en toda la *Eneida*. *Furor* significa en latín locura, delirio, furia, ardor, inspiración, amor violento, deseo incontenible, rabia, ira.

El héroe Virgiliano se magnifica a través de su *pietas* y, se podría afirmar que se degrada a través del furor. *Curtius* al hacer la diferencia entre el héroe homérico y el virgiliano establece que lo que diferencia a uno y otro es ese sentido de *iustitia* y *pietas* que añade Virgilio. Para él, Eneas se eleva como héroe a través del sentimiento de la piedad:

"Virgilio encarnó en su *Eneida* un nuevo ideal heroico, fundado en la virtud moral; aunque no por eso deja de ser Eneas un buen guerrero (...). La piedad se menciona siempre en primer lugar; gracias a ella, Eneas es superior al mismo Héctor"<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Ibid*, IV, 169-170.

<sup>12</sup> Ernst, Rober Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, 1, p. 250.

Por ello, a nivel del héroe se puede anotar que Eneas parte de un *furor* —el de la guerra de Troya— hasta alcanzar la *pietas*. Mientras Dido se inicia con la *pietas*, la que muestra por Eneas y sus compañeros al llegar a Cartago, y culmina en el *furor*. Esto permite afirmar que Eneas se magnifica y Dido, por su parte, se degrada. Aunque, la caída de la heroína se resuelva con la tragedia de su muerte y su actitud final.

El *furor* o *hybris* de Dido tiene diversas etapas. En el comienzo del canto IV Virgilio presenta a Dido presa por una llama ciega y turbada por una grave preocupación: "at regina gravi iam dudum saucia cura/ (...) et caeco carpitur igni"<sup>13</sup>. Es decir, el fuego que invade a la reina genera cura (preocupación, inquietud, pesar, ansiedad, dolor). Esta cura traduce la angustia de Dido y por ello, dice Virgilio, no encuentra reposo "nec placidam membris dat cura quietem"<sup>14</sup>. Dido aún no ha resuelto su conflicto entre amor y *pudor*. No sabe si decidirse o no por Eneas. Vive una fase en que los instintos sexuales, "agnosco veteris vestigia flammae"<sup>15</sup>, se reprimen por los compromisos morales adquiridos. Sin embargo, cuando ahoga el pudor y decide liberar el deseo sexual, ese fuego inicial se transforma en *furor*:

caeco igne → cura → furor

Esta fase del amor de Dido es como un entusiasmo frenético. Se vuelve *demens*. Los adjetivos, sustantivos y verbos referidos a ella tienen la connotación de fuego, pasión y locura. Virgilio también anuncia la futura tragedia de Dido por el reiterado uso de adjetivos que connotan desgracia. Una vez consumado el deseo carnal, el adjetivo que califica a la reina es *furens*. Este amor se torna más frenético aún, cuando Dido se entera de la partida de Eneas. Ese entusiasmo delirante se mezcla con un desespero trágico. Así, se intensifican los sustantivos que indican pasión ardorosa y demente ("furor" insania") conjuntamente con los adjetivos que significan fuego y locura ("furens", "incensa", "accensa", "furibunda") y los adjetivos que anuncian la tragedia ("moritura", "moriens", "infelix", "dolens", "moribunda", "miserata"). Después de la muerte de Dido, Ana se refiere a dicha pasión como *furor*. Y, en el canto VI, donde se produce el encuentro póstumo en el averno entre Dido y Eneas, Virgilio alude a Dido como un alma "ardentem". También cuando el amor de Dido

13 Virgilio, *op. cit.*, IV, 1-2.

14 *Ibid.*, IV, 5.

15 *Ibid.*, 23.

se transforma en odio, el autor la califica como "furens" y a su pasión como *furor*. Esto indica que en esta fase del amor *furor* es sinónimo de rabia, locura e indignación. Por eso se afirmó que *furor* es el signo lingüístico que expresa la *hybris* de Dido. Esto se da al comienzo de la pasión en que *furor* es igual a deseo sexual. En el disfrute del amor en que *furor* es equivalente a sexo, pasión erótica realizada; y, cuando la relación Dido-Eneas concluye, en que *furor* es sinónimo de odio, cólera, rabia. Así, el amor de Dido en todas sus facetas es pasión, locura, fuego. Es como si el *furor* la llenara de fuego y la enloqueciera. Es un amor desequilibrado (*demens*) que no la lleva a destruir al objeto amado sino a sí misma. La Dido furibunda del libro IV ha perdido la autoridad y dignidad de reina con que Virgilio la presenta en el libro I.

Es general que un héroe trágico esté revestido de gran autoridad pero "se encuentra a menudo en la posición más ambigua de un *tyrannos* cuyo gobierno depende de sus propias capacidades en vez de ser un monarca (o *basileus*) puramente hereditario"<sup>16</sup>.

En la *Eneida* se observa que Dido es la reina y que los avances de su pueblo dependen de su dirigencia absoluta. Cuando ella se entrega a la pasión parece que la ciudad toda se paralizara. Las obras quedan interrumpidas:

Non creptae adsurgunt tures, non arma inventus  
exercent, portusve aut propugnacula bello  
tuta parant: pendent opera interrupta, minaeque  
murorum ingentes, aequataque machina caelo<sup>17</sup>.

Por eso, cuando Dido muere, Ana desesperada le grita que con su muerte se destruyó a sí misma, a ella y a su pueblo en general, "exstincti te, meque, soror, populumque patresque/sidonios, urbemque tuam"<sup>18</sup>.

Aristóteles afirma que la *anagnórisis* y la *peripecia* son partes del mito (trama básica de la tragedia). *Peripecia* o revolución es "la conversión de los sucesos en contrario"<sup>19</sup>. *Anagnórisis* o reconocimiento es "conversión de personas desconocida en conocida, que remata en amistad o enemistad entre los que se ven destinados a dicha o desdicha"<sup>20</sup>. *Anagnórisis* es el paso de la ignorancia al reconocimiento.

16 Northrop, Frye, *op. cit.*, p. 285.

17 Virgilio, *op. cit.*, IV, 86-89.

18 *Ibid.*, 682-683.

19 Aristóteles, *op. cit.*, III, 10.

20 *Ibid.*

Para Aristóteles la más hermosa anagnórisis es la que se da conjuntamente con la peripecia ya que ambos moverán a compasión y terror. La peripecia básica del canto IV de la *Eneida*, que produce un giro completo de la acción, se da cuando Mercurio como en una especie de *Deus ex Machina*, aparece por mandato de Júpiter para recordarle a Eneas su misión. Júpiter en la *Eneida* es sinónimo de *Fatum* y por ello tiene que enviar su mensajero a Cartago para que el héroe no se aparte de su destino. Así, la aparición del dios determina que Eneas se marche aceleradamente y que, el romance Dido-Eneas concluya. Esta peripecia produce doble anagnórisis. Por una parte, Eneas reconoce su demora infructuosa en Cartago, por lo que la súbita aparición del dios le produce espanto y, por otra parte, Dido se da cuenta de su *hamartía*, de su caída. A causa de esto, en uno de sus soliloquios culpa a la hermana Ana por haberla incitado a desatar la pasión reprimida por Eneas, y se arrepiente de haber violado sus compromisos con Siqueo:

Tu lacrimis ericta meis, tu prima furentem  
his, germana, malis oneras atque obicis hosti.  
Non licuit thalami expertem sine crimine vitam  
degere, more ferae, talis nec tangere curas.  
Non servata fides cineri promissa sychaeo 21.

Sin embargo, la pasión desmedida de Dido no se resigna a aceptar la marcha acelerada de Eneas. Primero le ruega que se quede. Luego solo le pide un tiempo para mitigar su furor, y, finalmente, cuando reconoce su incapacidad para detenerlo, sintiéndose perdida, decide darse muerte. Invoca a las divinidades infernales, a los dioses, a los astros, y al numen vengador de un amante traicionado, si tal numen existiese. Pide venganza para ella y para su pueblo. Esta venganza que pide Dido tiene dos facetas: una es la Némesis de la venganza misma y otra es la Némesis del orden restaurado. Venganzas que no se cumplen en el canto, pero lo que si es evidente es la omnipotencia del *fatum*, que es externo a Dido. *Frye* dice que el héroe trágico rompe con el equilibrio de la naturaleza, "concebida la naturaleza como un orden que abarca los dos reinos de lo visible y de lo invisible, equilibrio que tarde o temprano debe restablecerse. El restablecimiento del equilibrio es aquello que los griegos llaman némesis" 22. Dido, ignorante, quiso ir en contra de Júpiter mismo (*fatum*) al querer retener a Eneas. El *fatum*, o *moira* de los griegos, era inevitable, inelu-

dible. Por esto la *némesis* que implora Dido se vuelve contra ella misma y contra Cartago.

La muerte de Dido parece ser su única salida. Ella lo había perdido todo por su pasión por Eneas. Sin embargo, con la decisión de morir ella recupera su antigua majestad y dignidad reales. Es la reina soberbia la que profiere las últimas palabras. La que pide a los tirios que la venguen y que mantengan enemistad perpetua con Roma. Es nuevamente la reina orgullosa de su pasado la que dice:

vixi, et quem dederat cursum fortuna, peregi,  
et nunc magna mei subterras ibit imago  
urbem praeclaram statui...23.

Por ello, si algún orden vemos restaurarse en el libro IV, es que Dido vuelve a ser nuevamente la figura monumental, la reina de Cartago, aunque todavía esté presa de *furor*. *Furor* que la indujo a un amor desenfrenado y *furor* que la induce a ella y a su mundo (Cartago) a una ruina inminente.

La esencia de lo trágico, en la concepción aristotélica, está en los sentimientos que genera en el espectador (compasión y terror) que lo llevan "a la moderación de estas emociones" 24 (Catharsis). Para Aristóteles la tragedia debe representar cosas "espantables y lastimeras". La compasión se tiene del hombre que "padece no mereciéndolo" 25 y el terror o miedo del hombre que es igual a nosotros, esto es, "ver el infortunio en un semejante" 26.

En el Libro IV, el lector siente compasión por Dido. Entiende que ella no merece su desgracia. Comprende que una viuda se enamora nuevamente y que se entregue al amor con pasión. Es decir, explica su *hamartía* y su *hybris* que, sin embargo, están en contradicción con la majestad de una reina, lo que establece una oposición entre lo irracional (amor-furor) y lo racional (dirigente de un pueblo). En este sentido, Dido está aún más cerca de una heroína de la tragedia clásica griega que de la epopeya misma. No hay que olvidar en este punto las conexiones de Dido con la Medea de Eurípides. Medea y Dido representan el eterno drama marital de la mujer abandonada por el esposo o amante. Ambas son mujeres extranjeras en la socie-

21 Virgilio, *op. cit.*, IV, 548-53.

22 Northrop, *Frye, op. cit.*, p. 275.

23 Virgilio, *op. cit.*, IV, 653-55.

24 Aristóteles, *op. cit.*, III, 1.

25 *Ibid.*, III, 12.

26 *Ibid.*

dad en que actúan y tienen conocimiento de la hechicería. Medea, desesperada por que Jasón la desprecia, mata a sus hijos. Dido, en sus monólogos finales se lamenta de no haber despedazado el cuerpo del pequeño hijo de Eneas y habérselo servido al padre en un banquete...": non ipsum absumere ferro/Ascaninum, patrisque epulandum ponere mensis? 27. Las reacciones de ambas son violentas, bárbaras. El lector, no obstante, olvidado en ese momento de la reina, percibe ese salvajismo y crueldad de Dido como la reacción de una mujer desesperada. Al contrario, se siente turbado por la actitud fría de Eneas, quien es visto como un cobarde sin voluntad. Se identifica con la mujer abandonada que no merece su desgracia por haberlo sacrificado todo en aras del amor. Así, no ve la caída de Dido como un exterminio moralmente necesario. Con razón Frye afirma:

"Eso tan especial, llamado tragedia, que le pasa al héroe trágico no depende de su condición moral. Si se relaciona causalmente con algo que él haya hecho, como ocurre en general, la tragedia radica en la inevitabilidad de las consecuencias del acto, no en su significado moral como acto. De ahí la paradoja de que en la tragedia la piedad y el terror se susciten para luego ser expulsados" 28.

El temor y la compasión por Dido llegan al lector a través de otra línea, la del narrador omnisciente. Virgilio no se complace con presentar y mostrar hechos y acciones de los personajes, sino que asume un punto de vista subjetivo; enfatiza y simpatiza con Dido y de allí, las preguntas retóricas, que van dirigidas a Dido y al lector que, *mutatis mutandis*, es el equivalente al público de la tragedia:

quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,  
quosve dabas gemitus, cum litora fervere late  
propiscere arce ex summa, totumque videres  
misceri ante oculos tantis clamoribus acquor?  
improbe amor, quid non mortalia pectora cogis? 29.

Con lo anteriormente expuesto, queda demostrado que Dido es un personaje trágico y que el libro IV de la *Eneida* presenta un tono y estructura que responden a la concepción estructural y temática de la tragedia en términos aristotélicos. La tragedia de Dido yace en crear un gran reino para luego destruirlo. En pasar de una gran dignidad a la más baja humillación y de un amor desesperado a un odio ex-

27 Virgil, *op. cit.*, IV, 601-602.

28 Northrop, Frye, *op. cit.*, p. 49.

29 Virgilio. *Ibid.*, IV, 408-12.

cerbado. Quizás es ella el personaje más inolvidable de la *Eneida* a pesar de que simboliza al enemigo más férreo de Roma, Cartago. Virgilio, quien pretende elevar la fama del imperio con su epopeya, también inmortaliza y magnifica al enemigo a través de la magia de su narración en el libro IV, en donde es Dido y no Eneas, la heroína principal.

#### BIBLIOGRAFIA

Aristóteles. *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe S.A. 1964.

Curtius, Ernest. *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1). Madrid: Fondo Frye, Northrop. *Anatomía de la Crítica*. Caracas: Monte Avila Editores C.A. 1977.

Liddell and Scott's. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon press. 1978.

Lewis, Carlton. *An elementary Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon press. 1977.

Millares, Carlo. *Historia de la Literatura Latina*: México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios N° 33), 1953.

Virgil. *Aeneid I-VI*. New York: Macmillan. 1967.

## LA INTUICION DEL CONCEPTO DE NORMA EN FERDINAND DE SAUSSURE

---

VIOLETA MENDOZA DE PEREZ

Resulta interesante comprobar, cuando de lingüística se habla, que siempre habrá aspectos que tratar acerca de Ferdinand de Saussure y sus ideas. En esta oportunidad nos ocuparemos de hacer un análisis sobre el concepto de la norma lingüística y la posición que ocupan los aspectos relacionados con ella dentro del estructuralismo saussureano, para llegar a la hipótesis que proponemos: La idea de norma aparece en el Curso de Lingüística General <sup>1</sup>, no sólo cuando Saussure se refiere a la lengua como institución de tipo social, sino también cuando se refiere al habla.

Desarrollaremos el trabajo a partir de las diferencias de enfoque en cuanto al concepto de norma entre Hjelmslev y Coseriu <sup>2</sup>, poste-

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure. 6ª ed., Buenos Aires, Ed. Losada, 1967.

<sup>2</sup> Eugenio Coseriu. *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*. 2ª ed., Madrid, Edit. Gredos S.A., 1967, pp. 11-113.

Louis Hjelmslev. *Lengua y Habla en Ferdinand de Saussure*. Siglo XXI, Argentina Editores S.A., Buenos Aires, 1971, pp. 123-135.

riormente hablaremos sobre el concepto de norma en Coseriu y estableceremos una relación entre éste y Saussure, para pasar finalmente a tratar de demostrar la idea que expusimos en el párrafo anterior.

#### *Diferencias de enfoque en cuanto al concepto de norma entre Hjelmslev y Coseriu.*

En su conferencia sobre Gramática Normativa y Gramática Científica, Ambrosio Rabanales afirma que Coseriu recibe la idea de norma de Saussure por intermedio de Hjelmslev, y consideramos que la desarrolla muy acertadamente para llegar a la tricotómica división del lenguaje en sistema-norma-habla, pero con un enfoque muy diferente al presentado por Hjelmslev en su artículo sobre Lengua y Habla.

De acuerdo con lo que afirmamos anotaremos que Hjelmslev, para definir la norma, se ubica en el plano de la lengua y la considera como una construcción artificial. Llega a una tripartición de la lengua en esquema-norma-uso, donde sólo son esenciales el primero y el último. Para él, el esquema es forma pura independiente de su realización social y de su manifestación material; la norma es forma material que se identifica por su realización social pero es independiente de su manifestación material; el uso es un conjunto de hábitos socialmente adoptados que se identifican por ser manifestaciones materiales observables. Esta norma de Hjelmslev es considerada por él como "una ficción... una abstracción extraída del uso por un artificio de método... que sólo sirve para plantear los marcos de la descripción del uso... es superflua... e inútil"<sup>3</sup>.

Coseriu por su parte se ubica en el único hecho concreto del lenguaje que es el habla; no se ubica en el plano de la lengua. Expresa que, a partir de este hecho concreto (hablar-habla), se realizan sucesivas abstracciones: una primera que constituiría la norma y una segunda que constituiría el sistema; ambas se distinguen en la manifestación del lenguaje y por esta razón afirma que el habla contiene a la norma y al sistema y que la norma contiene al sistema.

Para Coseriu el sistema es un conjunto de oposiciones funcionales, de posibilidades que se ofrecen al hablante para que logre un hablar comprensible en una comunidad. Este sistema comprende formas ideales de realización (técnicas y pautas del hacer lingüístico). No constituye una realidad opuesta al habla sino que es una forma que se comprueba en ese mismo acto.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 134.

La norma es un sistema de realizaciones normales, obligadas, consagradas social y culturalmente: no corresponde a "lo que puede decirse" sino a "lo que se ha dicho" y tradicionalmente "se dice" en una comunidad determinada<sup>4</sup>. Estas consideraciones llevan a Coseriu a plantear la existencia de diferentes tipos de norma, entre ellas están las llamadas norma individual y norma social que se identifican por sus diferentes grados de formalización. En definitiva, para él, la norma es la realización colectiva del sistema que contiene al sistema mismo y a los elementos normales en el hablar de una comunidad.

El habla estaría constituida por el hablar concreto, por los actos lingüísticos propiamente dichos, que comprenden la realización concreta de la norma; es decir, la utilización por parte del hablante de los modelos usados por otros hablantes anteriormente y que conforman lo que se llama "sistema precedente de actos lingüísticos"<sup>5</sup>. Es esta realidad la que a su vez contiene a la norma y al sistema.

De acuerdo con lo explicado podemos afirmar que los enfoques de Hjelmslev y Coseriu son diferentes por diversas razones: Se ubican en distintos planos para definir la norma (Hjelmslev en la lengua y Coseriu en el habla); para Coseriu la norma es una realidad de primordial importancia puesto que es tan necesaria como el sistema y el habla; es una zona de equilibrio entre ambos; para Hjelmslev la norma presupone y determina el acto y el uso pues ambos la preceden y es independiente del sistema mismo; para Coseriu la norma constituye un uso, para Hjelmslev nace de él.

#### *El concepto de norma en Coseriu y su relación con Saussure.*

Como habíamos señalado antes, la norma para Coseriu comprende un sistema de realizaciones normales en una lengua, es decir, los modelos ya realizados (con las técnicas y según las pautas del hacer lingüístico). Esta se le impone al hablante a diferencia del sistema que se le ofrece. La norma es un imperativo de uso impuesto por el grupo de hablantes que comparten una misma lengua y no constituye tampoco una realidad opuesta al habla pues, al igual que el sistema, son formas que se comprueban en el acto de hablar en función de la actividad lingüística individual y de acuerdo con los modelos que la colectividad utiliza. Para ratificar estas ideas Coseriu da una serie de

<sup>4</sup> Es útil señalar que éste es un concepto con el que coinciden otros autores como Rosenblat, Martinet, Lyons, Berutto, Hudson y Labov.

<sup>5</sup> *Ob. cit.*, p. 94.

ejemplos tomados del campo fónico, morfológico, léxico, etc., pero reconoce que las mayores dificultades están en este último "por la infinita variedad de oposiciones que se establecen en este campo"<sup>6</sup>. Con estos ejemplos demuestra la distinción entre norma y sistema lo que le permite llegar a esquematizar su concepción en el conocido gráfico de los tres cuadrados (el mayor representa al hablar comprobado; en intermedio es el primer grado de abstracción: la norma, que es repetición de modelos anteriores; el menor es el segundo grado de abstracción: el sistema, que contiene sólo lo que en la norma es forma indispensable)<sup>7</sup>.

Coseriu hace este planteamiento porque considera que ya en Saussure se intuye la norma aunque no como un concepto explícitamente opuesto al del sistema y dice al respecto: "Sólo nos parece que el concepto de lengua como el sistema abstracto de oposiciones funcionales implica el desarrollo del concepto de norma (abstracción intermedia) y que en el mismo Saussure pueden encontrarse las premisas para la estructuración de ese concepto, como también notables sugerencias acerca de su naturaleza"<sup>8</sup>.

Ahora bien, y ¿dónde encuentra él esas premisas y esas sugerencias? En la oposición que establece Saussure entre "los dos conceptos de lengua que se identifican en su doctrina: la lengua como "institución social", ligada a otras instituciones sociales y que contiene también elementos no funcionales (norma), y la lengua como sistema abstracto de oposiciones funcionales (sistema)"<sup>9</sup>. Aparte de esto, Saussure hace una separación demasiado tajante entre lo individual y lo social, pero es evidente que los actos lingüísticos de cualquier hablante son los que demuestran la existencia de la lengua como una realidad social.

En este aspecto es donde Coseriu se refiere a la insuficiencia de la dicotomía saussureana, y determina que esa "insuficiencia e imprecisión" se evidencia al aplicársele el esquema de Bühler<sup>10</sup> y también al analizar esa rígida separación que hace entre "lengua" y "habla" sin considerar el punto o zona de equilibrio en donde éstas se unen y se combinan: el acto verbal. En este acto de hablar observa Coseriu la presencia de elementos "que no son únicos u ocasionales, sino so-

ciales, es decir, normales y repetidos en el hablar de una comunidad; y que sin embargo, no pertenecen al sistema funcional de las formas lingüísticas..."<sup>11</sup>. Por lo tanto, en este acto de hablar encontraríamos lo que es sistema normal y sistema funcional.

También analiza Coseriu la idea de Saussure en cuanto a que una representación fiel de la lengua lo serían un diccionario y una gramática y entonces aquí no cabría el concepto restringido de la lengua como sistema ya que ese ejemplo abarcaría un concepto más amplio puesto que, tanto un diccionario como una gramática, además de los hechos sistemáticos, contendrían también aquellos hechos normales producidos por los usos lingüísticos de una comunidad cualquiera; es decir, estaría incluida aquí la determinación social. Esta determinación social se observa al afirmar Saussure que la lengua no puede ser modificada por el individuo y posteriormente aceptar que es el individuo quien la cambia después de que los usos lingüísticos de una comunidad (norma), se imponen y pasan al sistema. Cree Coseriu que ya Saussure percibe la flexibilidad del sistema aún cuando no lo llega a precisar.

Posteriormente afirma Coseriu: "nos parece que no ignora Saussure el concepto de "lengua" como sistema a posteriori de isoglosas opuesto a la "lengua" considerada como precedente al habla (norma o sistema de oposiciones funcionales)"<sup>12</sup>. Esto se puede comprobar al leer en el Curso de Lingüística General, todo lo referido a dialectos y lenguas desde el punto de vista geográfico donde nuevamente intervienen los usos comunes, generales y constantes (normales), en los diferentes grupos de hablantes. Estos usos son lo que constituyen elementos "no pertinentes" desde el punto de vista funcional y hay que ubicarlos dentro de los hechos del lenguaje en la abstracción anterior al sistema que Coseriu ha denominado norma.

Como hemos podido observar, Coseriu demuestra que Saussure intuye el concepto de norma en su definición de lengua como sistema y como institución de tipo social pero es nuestra modesta opinión que también aparece presente esta idea cuando se refiere al habla, al separar en ella "las combinaciones que el hablante realiza para expresar su pensamiento personal"<sup>13</sup>. A partir de allí y en diferentes oportunidades hay en el libro de Saussure expresiones que nos permiten sostener lo anteriormente dicho.

<sup>11</sup> *Ob. cit.*, pp. 55-56

<sup>12</sup> *Ob. cit.*, p. 60.

<sup>13</sup> *Curso de Lingüística General*, p. 57.

<sup>6</sup> *Ob. cit.*, p. 85.

<sup>7</sup> *Ob. cit.*, pp. 94-100.

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, p. 62.

<sup>9</sup> *Ob. cit.*, p. 59.

<sup>10</sup> *Ob. cit.*, pp. 47-53.

### *Intuición del concepto de norma de Saussure.*

Después de haber comentado las ideas de Coseriu donde afirma que Saussure intuye la norma en su concepto de lengua como hecho social, trataremos de demostrar nuestra hipótesis de que también la intuye en los aspectos relacionados con el habla. Veamos: Saussure dice que en el habla hay que separar: "1º las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal, y 2º el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar esas combinaciones"<sup>14</sup>. Y, ¿qué significan esas combinaciones? Creemos que implican la selección de las posibilidades que le ofrece el sistema pero ajustándose a las formas comunes y constantes que usa el grupo hablante al cual pertenece. Es decir, el hablante realiza las combinaciones con la finalidad de comunicarse, bien sea como un solo interlocutor o con un grupo y, para él expresar con claridad su pensamiento, tiene que acogerse a aquellas formas que no sean extrañas al grupo, que les sean comunes a todos precisamente porque han sido impuestas por ellos como usuarios de esa lengua, por lo que afirmamos que deberá expresarse ajustándose a las normas. Podríamos continuar haciendo referencia a estas combinaciones, pero el hecho es que a través del texto se repiten expresiones que tienen que ver con la norma, más específicamente nombrada como *uso*.

En la página 64 dice que "El habla es la que hace evolucionar a la lengua: las impresiones recibidas oyendo a los demás son las que modifican nuestros hábitos lingüísticos". Aquí hay una situación de aceptación de un hecho impuesto socialmente, oímos a los demás y para estar de acuerdo con ellos, para compartir su mismo código, acatamos sus usos al hacer nuestras sus normas lingüísticas. Esa es una fuerza que está fuera del sistema y muy cerca de las realizaciones individuales de los hablantes.

En la página 65 vuelve a mencionar que "el habla es la suma de todo lo que las gentes dicen y comprende: a) las combinaciones individuales dependientes de la voluntad de los hablantes y b) ..."; pero esas combinaciones, como ya lo hemos dicho, dependen de la voluntad de los hablantes sólo hasta cierto punto pues significa elegir voluntariamente dentro de los *usos normales* que impone la comunidad.

Leemos en la página 136, lo siguiente: "De hecho, ninguna sociedad conoce ni jamás ha conocido la lengua de otro modo que como

producto heredado de las generaciones precedentes y que hay que tomar tal cual es". En este caso estamos en el terreno de la lengua, no ya del habla. Aquí se refiere Saussure a que ella es impuesta y hay que aceptarla como es, pero en esa afirmación descubrimos implícitamente a la norma pues es la que se impone por la fuerza del uso, lo que el sistema hace es ofrecer una serie de posibilidades para realizarlo sin restricciones. En esa misma página, al hablar de la inmutabilidad del signo, dice que hay "que apreciar el más o menos grado de libertad de que disfrutaban las otras instituciones, y veremos que para cada una de ellas hay un balanceo diferente entre la tradición impuesta y la acción libre de la sociedad"; explica que (para la lengua) el factor histórico de la tradición la domina enteramente, excluyendo todo cambio lingüístico general y súbito. Independientemente de que Saussure tenga o no razón en lo que afirma acerca del cambio lingüístico, estas expresiones tienen que ver con la norma al hablar de tradición impuesta y del dominio de ésta.

A partir de esta página citaremos párrafos en donde habla de la fuerza del uso, unas veces refiriéndose a la lengua y otras veces al habla. En la página 172 menciona que "en el habla es donde se halla el germen de todos los cambios: cada uno empieza por ser práctica exclusiva de cierto número de individuos, antes de entrar en el uso". En la 193 tenemos: "...lo arbitrario del signo nos hace comprender mejor por qué el hecho social es el único que puede crear un sistema lingüístico. La colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso general". Está claro que para él es necesaria la fuerza social que impone valores a través del uso.

En la página 209, al hablar de las relaciones sintagmáticas, observamos que tiene presente lo que a la norma se refiere, al decir que "hay, primero, un gran número de expresiones que pertenece a la lengua; son las frases hechas, en las que el uso veda cambiar nada, aún cuando sea posible distinguir por la reflexión, diferentes partes significativas..."; lo que afirmamos antes de citar a Saussure se debe a que de nuevo se presenta el hecho de que el sistema ofrece alternativas, posibilidades diferentes para estructurar los sintagmas, pero el uso las restringe.

En la página siguiente continúa refiriéndose a las frases hechas y expresa que "Estos giros no se pueden improvisar; la tradición los suministra. Se pueden citar las palabras que, aún prestándose perfectamente al análisis, se caracterizan por alguna anomalía morfológica mantenida por la sola fuerza del uso". Y otros párrafos más adelan-

<sup>14</sup> *Ob. cit.*, pp. 57 y 65.

te: "...en el dominio del sintagma no hay límite señalado entre el hecho de lengua, testimonio del uso colectivo, y el hecho de habla, que depende de la libertad individual". Y si hay anomalías que sólo sostiene el uso quiere decir que ese uso va contra el sistema y sin embargo se impone. Si el sistema se impusiera no existiría la anomalía y la norma que impone el uso no tendría ningún valor.

Más adelante nos encontramos con lo que dice al hablar de analogía (pág. 266), "...aunque todo es gramatical en la analogía, la creación resultante no puede pertenecer en un principio más que al habla; es la obra ocasional de un sujeto aislado... que da una forma improvisada para expresar su pensamiento... toda creación debe estar precedida de una comparación inconsciente de los materiales depositados en el tesoro de la lengua... la actividad del lenguaje contiene en sí, no solamente todas las posibilidades de hablar conforme al uso sino todas las de las formaciones analógicas". Volvemos entonces a la importancia que tiene el uso, al hecho de que no se pueden pasar por alto todas aquellas formas constantes en el habla de un grupo y que para poder modificarlas se parte de un individuo. Si las acepta la comunidad, si las hace su norma, pueden pasar entonces a pertenecer al sistema.

En la página 271, al hablar de analogía y evolución, manifiesta que "nada entra en la lengua sin haber sido ensayado en el habla. Antes de que *honor* sustituyera a *honos* hizo falta que un primer sujeto lo improvisara y lo repitiera hasta imponerlo en el uso". Vemos una ratificación de lo dicho anteriormente. Un hecho de norma será un hecho de lengua únicamente después de haber pertenecido al habla, después de haberse realizado y haber sido aceptado por los hablantes. Aquí nos queda muy claro que Saussure percibía una realidad que se movía entre lengua y habla, una zona de equilibrio donde ese abismo que estableció entre ambos se diluyera y permitiera ubicar todas esas formas peculiares y constantes en el hablar de una comunidad.

En la misma página 271 habla de que no necesariamente todas las innovaciones analógicas tienen la suerte de imponerse en el uso, pues "En todo momento encontramos combinaciones sin porvenir que la lengua no adoptará probablemente. El lenguaje de los niños rebosa de ellas, porque los niños conocen mal el uso y todavía no están sujetos a él". Quiere decir entonces que para aprender a hablar una lengua hay que conocer también sus normas y sujetarse a ellas (carácter de obligatoriedad).

En el capítulo IV, página 327, al referirse a la fuerza de inter-

cambio y al espíritu de campanario, llegamos a las mismas observaciones anotadas pues dice que: "Por espíritu de campanario, una comunidad lingüística sigue siendo fiel a las tradiciones que se han desarrollado en su seno. Esos hábitos son los primeros que cada individuo aprende en su infancia; de ahí su fuerza y su persistencia..." y esto nos ratifica lo del párrafo anterior; esos hábitos que se adquieren al aprender una lengua están marcados por la tradición, y el hablante, para seguir siendo fiel a ella, en virtud de ese espíritu de campanario del que habla, los adquiere porque son su herencia lingüística. Eso ocurre por la fuerza coercitiva y unificadora que tiene la norma.

Podríamos seguir escudriñando en el texto, tantas y cuántas expresiones fueran necesarias, aún en aquellas en donde reconocemos que no hay una clara alusión a la existencia de la norma pero sí podemos deducirla por sus planteamientos, para ratificar nuestra afirmación inicial de que Saussure tiene la intuición de ese concepto tanto en la lengua como en el habla, pero sería repetir los razonamientos. Nos queda por comentar solamente que es evidente la importancia que les da a los usos, a esos aspectos que son normas impuestas por el hablar de las gentes (sin carácter prescriptivo), y a las combinaciones que dice se dan en el habla para que cada individuo exprese su pensamiento personal.

#### B I B L I O G R A F I A

- Coseriu, Eugenio. *Sincronía, diacronía e historia: el problema del cambio lingüístico*. Madrid, Editorial Gredos, 1973.
- —. "Sistema, norma y habla". *Teoría del lenguaje y lingüística general*. 2ª edic. Madrid, Editorial Gredos, 1967.
- Hjelmslev, Louis. "Lengua y habla". *Ferdinand de Saussure*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI. Argentina Editores S.A., 1971.
- Pinto de Escalona, Nelly. "La problemática lengua / habla en Hjelmslev y en Coseriu". *Revista Letras* Nº 36. IUPC. Caracas, 1979.
- Rabanales, Ambrosio. "Gramática normativa y gramática científica". Conferencia dictada en el Departamento de Castellano del IUPC. 1967.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. 6ª edic. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1967.

## SOBRE LOS PELIGROS DE LAS AMBIGUEDADES

---

DIANA CASTRO DE SASSO

### 0. *Introducción:*

En este trabajo nos proponemos examinar críticamente algunos aspectos teóricos de la Lingüística Generativa y transformatoria (LGT). Dos nociones ocuparán el centro de nuestra atención: la de gramática de una lengua natural y la de gramática universal o teoría lingüística. Como es sabido, uno de los argumentos más fuertes que suele esgrimirse en favor de la LGT consiste en afirmar: 1) que las gramáticas generativas y transformatorias son descripciones verdaderas de las competencias de los hablantes oyentes de las lenguas naturales, y 2) que la gramática universal o teoría lingüística constituye una descripción verdadera de la facultad innata del lenguaje. Así, todo el quehacer teórico de la lingüística consistiría en la descripción de fenómenos mentales.

Lo que nos interesa discutir es si la doble afirmación de que las gramáticas describen las competencias y la gramática universal des-

cribe la facultad innata del lenguaje, es o no una afirmación que se pueda sostener a la luz de la investigación. Pensamos que la "ambigüedad sistemática" que afecta a ambas nociones ha oscurecido algunos problemas teóricos interesantes.

La parte 1 está dedicada a una reconstrucción cuasifilológica de las dos nociones centrales y, por eso mismo, incluye muchas citas. En la parte 2 se discuten algunos problemas teóricos planteados por la pretensión de que tanto las gramáticas particulares como la gramática universal son descripciones verdaderas.

Sin embargo, las críticas que se formularán no tienen por qué afectar al conjunto del discurso teórico de la LGT. Aun aceptando nuestras críticas (que, como se verá, conciernen fundamentalmente a las pretensiones psicológicas y filosóficas de la teoría), puede continuarse creyendo que las gramáticas generativas y transformatorias de las lenguas naturales son las mejores de que disponemos. Del hecho de que no se las acepte como descripciones de fenómenos mentales no se sigue ni que sean inútiles ni que no sean las mejores. Sólo que quien quiera seguir defendiéndolas deberá hacerlo en base a otro criterio.

## 1. Dos ambigüedades.

A diferencia de lo que ocurre en otras zonas de la teoría, la caracterización de qué son una gramática (de una lengua natural) y la gramática universal (o teoría lingüística) constituye una de las partes más estables de la LGT. Aquí sólo nos interesa recordar brevemente qué entiende Chomsky por cada uno de estos términos, con el fin de detectar y tener presente la ambigüedad que los afecta.

### 1.1 Gramática.

Comencemos por el concepto de gramática:

...llamo gramática generativa a un sistema de reglas que de manera explícita y bien-definida asigna descripciones estructurales a las oraciones. Es obvio que cada hablante de una lengua ha llegado a interiorizar y dominar una gramática generativa que expresa su conocimiento de su lengua.<sup>1</sup>

Y también:

"La gramática generativa representa, entonces, el conocimiento que el hablante-auditor tiene de su lengua."<sup>2</sup>

Obsérvese que la gramática "representa" o "expresa" el saber (inconsciente) que el hablante-oyente competente tiene de su lengua. Pero en la medida en que a la vez se afirma que cada hablante-oyente, en tanto competente, ha "interiorizado" una gramática, resulta correcto decir que la gramática no sólo "representa" ese saber, sino que "es" ese saber. Y efectivamente:

Podemos usar la expresión *gramática de una lengua* ambiguamente, para referirnos no sólo al conocimiento internalizado y subconsciente del hablante sino también a la representación de este sistema internalizado e intuitivo de reglas por parte del lingüista.<sup>3</sup>

Resulta claro que el término "gramática" se usa para referirse a: a) el saber inconsciente que un hablante-oyente tiene de la lengua en la que es competente; y b) un constructo teórico, elaborado por el lingüista, y del que se supone que "representa" o "expresa" al saber mencionado en a).

Es necesario, además, tener presente que Chomsky insiste en que el saber del hablante-oyente al que se refiere es un saber *inconsciente*.

Veamos:

(que el hablante haya internalizado una gramática de su lengua) "no quiere decir que tenga consciencia de las reglas de la gramática, ni siquiera que pueda llegar a tener consciencia de ellas, ni que sus asertos sobre su conocimiento intuitivo de la lengua hayan de ser exactos. Toda gramática generativa interesante tratará, en su mayor parte, de procesos mentales que caen más allá del nivel de la consciencia efectiva y aun virtual... es obvio que los testimonios y puntos de vista de un hablante acerca de su conducta y su competencia pueden estar equivocados".<sup>4</sup>

Esto significa que dicho saber es "inconsciente" en el sentido fuerte de dicha expresión: no sólo se trata de un saber no-consciente, sino que, en gran parte, se trata de un saber no-conscientizable, no-accesible a esfuerzo introspectivo alguno, y, *last but not least*, de un saber acerca del cual su propio poseedor puede incurrir en error.

No cabe duda de que en el sentido b) una gramática es una teoría sobre una lengua natural cualquiera. Pero para Chomsky, también lo es toda gramática en el sentido a):

Podemos concebir la gramática internalizada de cada ser humano normal como una teoría sobre su lengua.<sup>5</sup>

Resumiendo, entonces:

- I) gramática<sub>a</sub> = saber inconsciente que un hablante oyente tiene de la lengua en que es competente;
- II) gramática<sub>b</sub> = constructo teórico elaborado por el lingüista que "representa" a la gramática<sub>a</sub>;
- III) En cualquiera de sus dos sentidos, la gramática es una teoría sobre una lengua natural y constituye, por tanto, un meta-lenguaje.

### 1.2 Gramática universal. Teoría lingüística. (GU/TL).

Pero la ambigüedad no es privilegio del concepto de gramática. Hemos visto que a nivel de las gramáticas particulares, la tarea del lingüista consiste en elaborar gramáticas<sub>b</sub> que representan o expresan las correspondientes gramáticas<sub>a</sub>. Pero no debemos olvidar que, en la perspectiva chomskyana, lo que hace posible que todos los seres humanos elaboren rápida y eficazmente una gramática<sub>a</sub> de la lengua a la que son expuestos en la primera infancia, es la *gramática universal* de la que están dotados y que constituye su *facultad lingüística innata* biológicamente determinada. En efecto: esta gramática universal, innata, restringe drásticamente el tipo de hipótesis que el niño formula al entrar en contacto con los datos. De no existir esta facultad, el niño debería proceder por ensayo y error en la elaboración de la gramática<sub>a</sub> a partir de los datos de la lengua que le ha tocado en suerte, y el proceso de aprendizaje resultaría mucho más largo. Chomsky ha insistido reiteradamente en que la rapidez y precisión con que cualquier niño elabora la gramática<sub>a</sub> que necesita, a partir de un conjunto de datos siempre limitado e imperfecto, sólo puede explicarse si presuponemos una GU innata que estipula qué tipo de hipótesis son pertinentes para una lengua natural.

Los textos sobre este punto son muchos.

Así, pues, para aprender una lengua, el niño debe tener un método para inventar una gramática apropiada, dados los datos lingüísticos primarios. Como precondition para el aprendizaje lingüístico, debe poseer, en primer lugar, una teoría lingüística que especifica la forma de la gramática de una posible lengua humana... Como tarea a la larga para la lingüística general, podríamos establecer el problema de dar razón de esta teoría lingüística innata que proporciona la base para el aprendizaje lingüístico.<sup>6</sup>

Tarea principal de la lingüística resulta, entonces, la descripción de esta facultad innata. O, citando nuevamente a Chomsky:

¿Cuáles son los supuestos iniciales respecto a la naturaleza del lenguaje que el niño aporta al aprendizaje lingüístico, y cuál es el detalle y especificidad del esquema innato (la definición general de "gramática") que gradualmente se hace más explícito y diferenciado a medida que el niño aprende la lengua?<sup>7</sup>

Este es el problema central planteado a una teoría lingüística que aspire a alcanzar nivel explicativo.

Interesante es señalar que, según el mismo Chomsky, nos enfrentamos aquí, nuevamente, a una "ambigüedad sistemática":

...volvemos a usar el término 'teoría' —en este caso 'teoría del lenguaje' más bien que 'teoría de una lengua concreta'— con una ambigüedad sistemática para referirnos tanto a la predisposición innata del niño para aprender una lengua de un cierto tipo como a la interpretación que de ella hace el lingüista.<sup>8</sup>

Retomando, entonces, nuestra distinción de 1.1, podríamos decir que "teoría lingüística" o "gramática universal" se refieren a: a) la facultad innata del lenguaje, presente en todo ser humano, y b) el constructo teórico elaborado por el lingüista, que representaría a a).

Pero evidentemente esta doble referencia, paralela a la anterior, se encuentra ubicada en un nivel distinto. Veamos:

"El estudio de los universales lingüísticos es el estudio de las propiedades de cualquier gramática generativa para una lengua natural."<sup>9</sup>

Entonces, si como vimos al final de 1.1 toda gramática particular es una teoría de una lengua natural (y constituye, por lo tanto, un meta-lenguaje), la GU/TL resultará una teoría de las gramáticas de las lenguas naturales (y por lo tanto, una metateoría, o un meta-meta-lenguaje). Pero lo más interesante es que la GU/TL en el sentido b) arriba indicado es, *a la vez*, meta-teoría (metalenguaje de segundo nivel con respecto a las lenguas naturales) y lenguaje-objeto con respecto a la facultad innata del lenguaje. Esta interpretación nuestra se ve confirmada explícitamente por los siguientes pasajes:

Es importante tener presente que la gramática universal no es una gramática, sino más bien una teoría de las gramáticas, una metateoría.<sup>10</sup>

N.Ch.—Sí, la gramática universal es un conjunto de principios que caracteriza la clase de las gramáticas posibles, preconizando la manera como están organizadas las gramáticas particulares (cuáles son sus componentes y sus relaciones), las maneras en que están construidas las diferentes reglas de estos componentes, el modo en que entran en interacción, etc.

M.R.—Es una suerte de metateoría.

N.Ch.—Y un conjunto de hipótesis empíricas relativas a la facultad de lenguaje biológicamente determinada.<sup>11</sup>

Resumiendo, entonces:

- I)  $GU/TL_a$  = facultad innata del lenguaje;
- II)  $GU/TL_b$  = constructo meta-teórico elaborado por el lingüista, que describe la  $GU/TL_a$ .

## 2. Discusión de algunos problemas.

### 2.1 Gramática.

Preguntémonos ahora qué consecuencias teóricas de interés acarrea la ambigüedad sistemática analizada en 1.1. Recordemos que una gramática<sub>b</sub> representa a una gramática<sub>a</sub>. El problema que aquí nos interesa examinar es precisamente el de la relación entre una gramática<sub>b</sub> y una gramática<sub>a</sub>. O, en otras palabras, cuáles son los datos que permiten afirmar que una gramática<sub>b</sub> es isomorfa con una gramática<sub>a</sub>.

#### 2.1.1 Gramática y ejecuciones.

Podría pensarse que una gramática<sub>b</sub> es una buena (o verdadera) representación de una gramática<sub>a</sub> si logra generar un conjunto de oraciones efectivamente producidas por el hablante oyente que posee la gramática<sub>a</sub>. Pero una respuesta de este tipo es *inadmisible* para Chomsky, puesto que desconoce la dicotomía competencia/actuación. En efecto:

...una gramática generativa no es un *modelo* del hablante o del oyente, sino que intenta caracterizar en los términos más neutrales posibles el conocimiento de la lengua que proporciona la base para el uso real de la lengua por un hablante oyente.<sup>12</sup>

En el estado actual de la investigación, se trata de elaborar gramáticas de la competencia. Y las oraciones efectivamente emitidas o interpretadas por un hablante oyente son datos de la actuación, es decir, están determinadas *sólo parcialmente* por la gramática<sub>a</sub> (que constituye un saber inconsciente del hablante oyente en cuestión). De esta manera, lo que podría ser juzgado a la luz de las oraciones efectivamente producidas e interpretadas por un hablante oyente sería un modelo de ese hablante oyente, modelo que debería incluir una gramática de la competencia *como una de sus partes*.

Supongamos que un investigador ha elaborado una gramática de una lengua L tal que: 1) genera un conjunto  $\alpha$  de oraciones que no son emitidas ni aceptadas por hablantes oyentes de L; y 2) no genera un conjunto  $\beta$  de oraciones efectivamente usadas por dichos hablantes oyentes. Estas dos circunstancias no tienen por qué conmover a nuestro imaginario investigador; él puede seguir sosteniendo que su gramática<sub>b</sub> representa correctamente la gramática<sub>a</sub> de los hablantes oyentes de L y atribuir tanto la ausencia de  $\alpha$  como la presencia de  $\beta$  a factores ajenos a la gramática de la competencia que, sin embargo, co-determinan la actuación de los hablantes. Más aún: bajo la forma de la distinción competencia/actuación y de la correspondiente dicotomía gramaticalidad/aceptabilidad, la teoría brinda a nuestro investigador el instrumento para zanjar las no-coincidencias entre el *output* de su gramática<sub>b</sub> y la actuación de sus eventuales conejillos de Indias: se dirá que  $\alpha$  contiene oraciones "gramaticales pero inaceptables", mientras que  $\beta$  incluye oraciones "agramaticales pero aceptables".

#### 2.1.2 Gramática y esfuerzo conscientizador.

Pero ¿qué significa exactamente "gramatical"? La ambigüedad que afecta a "gramática" vuelve a salirnos al paso. Diremos que una oración es gramatical si ha sido generada por una gramática. Entonces, una oración será gramatical<sub>b</sub> si ha sido generada por una gramática<sub>b</sub>, es decir, por un constructo teórico elaborado por un lingüista, y será gramatical<sub>a</sub> si ha sido generada por una gramática<sub>a</sub>, es decir, por el saber inconsciente que un hablante oyente tiene de la lengua en la que es competente.

Decidir si una oración es o no gramatical<sub>b</sub> no parece plantear dificultades serias. Dada una gramática<sub>b</sub>, bastará examinar si la oración en cuestión ha sido o no generada por ella. Pero lo que nos interesa es saber si una gramática<sub>b</sub> representa adecuadamente o no a una gra-

mática<sub>a</sub>. Y, como vimos, una gramática<sub>a</sub> es un saber inconsciente, no conscientizable y con respecto al cual su poseedor puede equivocarse. Entonces la posibilidad de solicitar a los hablantes que expliciten ese saber que poseen, para compararlo con una gramática<sub>b</sub> determinada, queda excluida. En primer lugar, porque cabe la posibilidad de que el hablante *no pueda* acceder a ese saber; en segundo lugar, porque puede cometer errores. Es decir que lo que el hablante nos diga sobre su gramática<sub>a</sub> su competencia, su saber inconsciente) no puede servirnos para decidir acerca de la verdad de ninguna gramática<sub>b</sub>, precisamente porque el hablante, aunque tenga éxito en su esfuerzo conscientizador, no es infalible.

### 2.1.3 Gramática y sentimiento de gramaticalidad.

Pero tal vez toda esta discusión esté mal encaminada, y no sea en absoluto necesario exigir esfuerzo introspectivo alguno a los hablantes. Podemos pensar que justamente la gramática que poseen habilita a los hablantes para experimentar un "sentimiento de gramaticalidad" (este sí, infalible) frente a cualquier oración que sea gramatical<sub>a</sub>. Si esto fuera cierto, y los hablantes experimentaran dicho sentimiento frente a las oraciones gramaticales<sub>b</sub>, la presencia de tal sentimiento constituiría un argumento en favor de la verdad de la correspondiente gramática<sub>b</sub>. En efecto: si el "sentimiento de gramaticalidad" experimentado por los hablantes frente a una oración es *prueba* de que esa oración es gramatical<sub>a</sub> (es decir, ha sido generada por la gramática<sub>a</sub>, esto es, por el saber inconsciente que constituye la competencia) y el investigador ha elaborado una gramática<sub>b</sub> tal que las oraciones generadas por ella provocan dicho sentimiento, tenemos derecho a afirmar, por lo menos, que nuestro investigador ha creado un mecanismo capaz de generar oraciones que son a la vez gramaticales<sub>b</sub> gramaticales<sub>a</sub>. Desde luego que seguiría siendo arriesgado afirmar isomorfismo entre la gramática<sub>b</sub> y la gramática<sub>a</sub>, pero al menos se podría señalar que son mecanismos que producen resultados iguales.<sup>13</sup> Podríamos entonces decir que una gramática<sub>b</sub> de una lengua L representa adecuadamente la gramática<sub>a</sub> (competencia) de los hablantes-oyentes de L si las oraciones generadas por la gramática<sub>b</sub> provocan en dichos hablantes el sentimiento de gramaticalidad.

Pero esto nos obliga a presuponer que los hablantes de L experimentan efectivamente sentimientos de gramaticalidad que pueden distinguir nítidamente de los de aceptabilidad. Supongamos que hemos construido una gramática<sub>b</sub> del castellano que, entre otras cosas, per-

mite generar oraciones con auto-incrustaciones. Supongamos, además, que nuestra gramática<sub>b</sub> nos ha generado un conjunto  $\gamma$  de oraciones que tienen 5 auto-incrustaciones. Las oraciones de  $\gamma$  son, pues, gramaticales<sub>b</sub>. Sometamos las oraciones de  $\gamma$  al juicio de una muestra representativa de hablantes del castellano que se habla, por ejemplo, en Turmero. ¿Se les preguntará si consideran que tales oraciones son gramaticales? ¿Si son oraciones del español? ¿Si las entienden? ¿Si las dirían en alguna circunstancia? ¿Qué respuesta puede razonablemente esperarse de aquellos hablantes que sean alfabetos?<sup>14</sup> El problema ha sido advertido por Chomsky:

...no parece posible inventar un criterio operacional necesario y suficiente para la noción de gramaticalidad.<sup>15</sup>

Debe quedar claro que lo que estamos poniendo en duda *no es* que los hablantes sean competentes, sino que sean capaces de experimentar "sentimientos de gramaticalidad" en el sentido estricto que la teoría presupone. Permítasenos formular la sospecha de que muchos hablantes competentes rechazarían simplemente las oraciones de  $\gamma$ , sin entrar a distinguir, sin poder establecer, si las rechazan por "inaceptables" o por "agramaticales". Desde luego, puede contra-argumentarse que, si el investigador les explica a sus hablantes que las oraciones de  $\gamma$  han sido producidas mediante aplicación reiterada de una regla, entonces ellos "reconocerán" que dichas oraciones son gramaticales. Pero entonces es legítimo preguntarse si con este procedimiento el investigador "ha hecho aflorar" un sentimiento que *ya* estaba inconscientemente en el hablante o si simplemente le ha enseñado algo nuevo. La pregunta es: Después de haber recibido la explicación reconoce el hablante las oraciones de  $\beta$  como gramaticales<sub>a</sub> o como gramaticales<sub>b</sub>? ¿No ocurrirá que el "sentimiento de gramaticalidad" que el hablante experimenta después de haber sido "iniciado" ha sido *provocado* por la "iniciación"? El investigador no estaría así *buscando* datos que confirmen o disconfirman su teoría, *sino creándolos*.

Es interesante tener presente que un hablante tan poco ingenuo en materia lingüística como Hockett ha podido escribir (refiriéndose a oraciones "gramaticales pero inaceptables" generadas por aplicación reiterada de reglas) lo siguiente:

Yo digo que el término que ocupa el lugar millonésimo —o siquiera el milésimo— de esta serie no es en realidad inglés, lo mismo que un millón no es un resultado posible en fútbol. Esto no significa que se pueda especificar exactamente cuál de los términos de la serie es el mayor que *es* buen inglés, del mismo modo que no se

puede especificar el mayor resultado posible de fútbol ni escribir la fórmula de la mayor molécula posible de hidrocarburo de la serie del metano. 16

Obsérvese que la argumentación de Hockett objeta el concepto mismo de gramaticalidad y, consiguientemente, la distinción entre gramaticalidad y aceptabilidad. La afirmación que subyace a la argumentación de Hockett es que, a pesar de ser generadas por aplicación lícita de reglas "justas", a cierta altura las oraciones se vuelven no-oraciones. Para Chomsky, en cambio, son oraciones gramaticales, aunque no se las formule debido a factores ajenos a la competencia.

Pero volvamos al "sentimiento de gramaticalidad" de los hablantes. Creemos que los problemas que hemos planteado no se han visto, en buena medida, porque Chomsky (y muchos de sus discípulos) se usan a sí mismos como informantes. Tal costumbre tiene consecuencias muy importantes a nivel epistemológico. Como hemos mostrado, los "sentimientos de gramaticalidad" de los hablantes constituyen *datos cruciales* a la hora de decidir acerca de la verdad de una gramática. Sorprendentemente, no parece haberse advertido que, dada la metodología de trabajo adoptada, el investigador es, *a la vez*, el creador de la teoría (la gramática) y el que suministra (*no* el que recoge o registra, sino el que *suministra*) los datos que habrán de confirmarla o disconfirmarla. Siendo la mente del investigador una y la misma, ¿no sería atinado pensar que sus "sentimientos de gramaticalidad" en tanto hablante pueden estar "contaminados" por el hecho de ser él el autor de la teoría? 17. Desde luego, estamos presuponiendo la mejor buena voluntad y la más seria intención de imparcialidad por parte del investigador. Pero, aun en ese caso, es necesario tener presente que, *qua hablante*, el investigador no tiene privilegios: su propia competencia le es tan inconsciente y de tan difícil acceso como la de cualquier otro hablante. Y tratándose, como se ha visto, de un saber sobre el que incluso podemos equivocarnos, ¿qué garantía hay de que el hecho de haber formulado la teoría no provoca la contaminación señalada? Los datos que han de confirmar o disconfirmar la teoría pueden muy bien no ser datos independientes de la misma teoría.

## 2.2 Gramática Universal. Teoría Lingüística.

La ambigüedad que afecta a los términos GU/TL también acarrea consecuencias teóricas de interés. Como vimos en 1.2, estos términos se refieren, a la vez, a un discurso meta-teórico y a un discurso teórico. Son, a la vez, descripción de la forma de las gramáticas y descripción de la facultad innata del lenguaje.

En tanto discurso meta-teórico, la GU/TL sólo puede referirse a las gramáticas<sub>b</sub>: es una teoría elaborada a partir de las gramáticas<sub>b</sub> de las lenguas naturales creadas hasta el momento. El supuesto no-explicito de la argumentación Chomskyana en este terreno es que las gramáticas<sub>b</sub> elaboradas en el marco de la LGT son *las* gramáticas de las lenguas naturales, es decir, que describen adecuadamente las gramáticas<sub>a</sub>. Entonces, si las gramáticas<sub>b</sub> son descripciones verdaderas de las gramáticas<sub>a</sub>, la GU/TL<sub>b</sub> tiene que ser la descripción verdadera de la GU/TL<sub>a</sub> (facultad innata del lenguaje).

### 2.2.1 Gramática universal/Teoría lingüística y datos biológicos.

En 2.1 discutimos algunos de los problemas que, a nuestro juicio, permiten dudar razonablemente de que las gramáticas elaboradas en el marco de la LGT constituyan descripciones verdaderas de las correspondientes gramáticas<sub>a</sub>. Pero concedamos, por un momento, que las gramáticas<sub>b</sub> elaboradas hasta el momento son *las mejores descripciones* que ha logrado la humanidad de las gramáticas<sub>a</sub>. ¿Nos autoriza esto a afirmar que la meta-teoría de las gramáticas<sub>b</sub> describe adecuadamente una facultad innata del lenguaje para la cual, bueno es recordarlo, no se dispone de pruebas independientes? Chomsky mismo ha advertido la inexistencia de pruebas independientes:

*Finalmente, la realización física de todos estos sistemas, de competencia y de actuación, sigue ignorándose. Siempre hablamos de manera muy abstracta de estas propiedades de la mente. Habría que responder a una pregunta muy seria: ¿Cuál es la realización física de estos sistemas abstractos?... Sabemos muy poco sobre la base física de estos sistemas. 18*

En el estado actual de la investigación, el *único* argumento en favor de la afirmación de que la GU/TL describe la facultad innata del lenguaje consiste en señalar que ella constituye una meta-teoría de las gramáticas<sub>b</sub> elaboradas en el marco de la LGT.

### 2.2.2 Gramática universal./Teoría lingüística y lo que enseña la historia.

En estas condiciones, la pretensión de que la GU/TL describe una facultad innata biológicamente determinada parece sumamente arriesgada. (Esto no significa, desde luego, que la GU/TL carezca de interés *qua* discurso meta-teórico). Las gramáticas<sub>b</sub> elaboradas en el marco de la LGT tienen, como máximo, 25 años de vida. Resulta inte-

resante recordar que, desde Euclides hasta Gauss, la humanidad sólo fue capaz de elaborar *una* geometría. Pudo haberse pensado que tal circunstancia era *prueba* de que los seres humanos estaban biológicamente determinados para producir *esa* geometría y que, por lo tanto, estaban provistos de una facultad innata que guardaba una relación de isomorfismo con la geometría euclidiana. Tal afirmación, por lo demás, podría haber resultado abonada por el prolongado lapso de hegemonía de la geometría de Euclides. El desarrollo, a partir del siglo pasado, de las geometrías no-euclidianas (y el conjunto de investigaciones meta-teóricas a que han dado lugar) debería aconsejarnos prudencia a la hora de pretender inferir las características de una facultad innata sin otro argumento que la estructura de ciertos productos culturales efectivamente existentes.

### 2.2.3 Gramática universal./Teoría lingüística y datos lingüísticos.

Por lo demás, bueno es tener presente que no sólo se carece de pruebas biológicas referentes a la facultad innata del lenguaje, sino que ni siquiera los fenómenos lingüísticos, de los que sí se dispone, constituyen datos capaces de refutar la GU/TL. Pero dejemos hablar a Chomsky:

A mi ver, observar muchos hechos en muchas lenguas para verificar si la condición universal funciona o no, revestiría un interés muy limitado. *Porque si la condición se sitúa a un cierto nivel de abstracción y de generalidad, ningún fenómeno podrá refutarla: sólo las reglas pueden hacerlo. Por lo tanto hay que comenzar por establecer el sistema de reglas y ver si son compatibles con la condición.* Toda otra actividad carece de sentido. Los fenómenos nada dicen por ellos mismos sobre la validez de la condición impuesta a las reglas, sino sólo indirectamente, en la medida en que los fenómenos corroboran un sistema de reglas que pueden ser evaluados según su conformidad con las condiciones postuladas. 19

### 3. Conclusiones:

3.1 Hay razones para dudar de que los datos que se invocan como "verificadores" de las gramáticas, sean datos independientes de dichas gramáticas *qua* constructos teóricos; la dependencia de los datos con respecto a la teoría que han de verificar (o falsar) pone en tela de juicio el proceso mismo de contrastación empírica de la teoría.

3.2 No hay razones suficientes para inferir la forma de la facultad

innata del lenguaje *sólo* a partir del discurso meta-teórico sobre las gramáticas generativas y transformatorias.

3.3 Una vez más: nuestras críticas no implican que las gramáticas generativas y transformatorias no sean instrumentos útiles para el análisis de las lenguas naturales. Sobre ese punto no nos pronunciamos; quizá hasta sea cierto que son las mejores. Pero de su utilidad como instrumentos de análisis no se infiere su verdad como descripciones de fenómenos mentales inconscientes.

- 
- 1 Chomsky, N. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid: Aguilar, 1970, p. 10. Todas las citas remiten a esta edición de la obra, que en adelante se citará así: *Aspectos...*
  - 2 Chomsky, N. "La lengua y la mente", en: Contreras, H. (Comp.): *Los fundamentos de la gramática transformacional*. México-Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, pp. 189-206. El pasaje citado se encuentra en la p. 197. En adelante, este artículo se citará así: "L y M".
  - 3 "L y M", p. 197.
  - 4 *Aspectos...*, p. 10.
  - 5 "L y M". p. 197.
  - 6 *Aspectos...*, pp. 25 s.
  - 7 *Aspectos...*, p. 27.
  - 8 *Aspectos...*, p. 26.
  - 9 *Aspectos...*, p. 28.
  - 10 Chomsky, N. y M. Ronat. *Conversaciones con Chomsky. Entrevistas con Mitsou Ronat*. Barcelona: Granica Editor, S.A. 1978, p. 244. En adelante, este libro se citará así: *Conversaciones...*
  - 11 *Conversaciones...*, p. 239.
  - 12 *Aspectos...*, p. 10.
  - 13 Que se pueda clavar un clavo con un martillo o con el taco de un zapato no significa, obviamente, que ambos instrumentos sean siquiera isomorfos.
  - 14 Y por supuesto, en este contexto, de nada sirve el argumento de que el lingüista se ocupa de la competencia del "hablante oyente ideal" (cfr. *Aspectos...*, p. 5). Como señala muy bien Hockett: "No es incorrecto el emplear idealizaciones en una teoría, mientras que cumplan el papel que se les asigna... Hay que recordar lo que es una idealización. No es lo que

analizamos, ni una parte de nuestro objeto de estudio; sino una parte del aparato terminológico con el que analizamos y discutimos los objetos y sistemas reales". (Hockett, C.F.: *El estado actual de la lingüística*. Madrid: Akal editor, 1974, p. 74). El punto-masa nunca fue el objeto de estudio de la mecánica clásica, sino una idealización, que sólo interesa porque sirve para predecir el comportamiento de los móviles reales.

Como se verá, el único trabajo de Hockett que citamos es *El estado actual de la lingüística*. Dicho trabajo constituye un análisis crítico de la LGT, pero no una reivindicación del estructuralismo post-bloomfieldiano y, en buena medida, representa una auto-crítica. La discusión crítica que estamos intentando llevar a cabo tampoco tiene que ver con el marco teórico estructuralista, cosa que esperamos resulte evidente.

- 15 *Aspectos...*, p. 13.
- 16 Hockett, C. F. *Op cit.*, p. 67.
- 17 Chomsky ha elaborado su modelo inspirándose en una epistemología de corte popperiano. Sin embargo, no parece haber advertido una de las presuposiciones más importantes de dicha epistemología, a saber: que los datos son independientes de las teorías que han de falsar, y que incluso en la investigación científica los sujetos que formulan las hipótesis no tienen por qué ser siquiera los que registran los datos. (Cfr. Popper, K. R.: *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1967, especialmente p. 102) El problema que venimos analizando, por supuesto, no se plantea para Popper, que trabaja fundamentalmente a partir de la ciencia natural exacta, y especialmente de la física. En el modelo popperiano, lo que puede falsar una hipótesis (ya que la verificación no es posible) son los enunciados de la base o enunciados protocolarios, cuya verdad, además, es controlable intersubjetivamente. Supongamos que el investigador experimenta "sentimientos de gramaticalidad" ante un conjunto de oraciones generadas por una gramática<sub>b</sub>; supongamos también que se encuentra un conjunto de hablantes que no experimenta espontáneamente tales sentimientos ante las mismas oraciones. No cabe duda de que dicho hablantes pueden ser "conducidos" a reconocer la gramaticalidad de las oraciones. Pero el problema consiste precisamente en saber si el reconocimiento inducido es producto de la conscientización de un saber inconsciente (que ya estaba en el hablante) o del aprendizaje de la teoría por parte del mismo. Este tipo de problema ha sido discutido con bastante detalle por quienes han tratado de precisar el *status* epistemológico de la teoría psicoanalítica.
- 18 *Conversaciones...*, p. 252.
- 19 *Conversaciones...*, pp. 248 ss.

## ¿"EL VIEJO GRUPO" O EL AMOR AL ARTE?

ALI E. RONDON ACEVEDO

"El teatro no debe ser una copia fotográfica de la vida, sino que su destino es descubrir e interpretar los secretos más ocultos que ésta encierra, exponiendo con violencia y sin contemplaciones las miserias que nos habitan."

Carlos Giménez

Esta nota es breve. La incluyo aquí porque he querido dejar constancia de las reflexiones que estimulara el texto de "El Viejo Grupo" Caracas: Edit. Fundarte (Cuadernos de Difusión N° 66), 1981; 86 p. Podría decirse que esta nueva pieza del merideño Román Chalbaud trasciende los parámetros del llamado teatro Venezolano contemporáneo con su acostumbrada mezcla de humor y denuncia.<sup>1</sup> En su lugar, Chalbaud nos envuelve en un *collage* vivencial sobre lo que significa para él hacer teatro en Venezuela.

Según preceptos Stanislavskianos —método predilecto de Chalbaud— cuando un actor o actriz no transmite al espectador los estados

de ánimo del personaje, no le descubre sus sonrisas ni su ira, no hay sinceridad alguna en el hecho dramático, no hay *pravda* (verdad) al decir del propio Stanislavski.<sup>2</sup> Pero si sucede lo contrario, es decir si cualquier actante se apodera de las cosas ideales de la realidad para comunicarnos la "irrealidad" del personaje, captamos a plenitud la magia del teatro. Estamos entonces en presencia de una obra de arte, de algo que se remueve, fluye, cambia como la musicalidad del soneto en Shakespeare o la luminosidad del amarillo en Van Gogh. Nuestra imaginación vuela, se desborda ante tanta vida. Pues bien, todas estas afirmaciones resultan valederas en lo que concierne a las figuras protagónicas de "El Viejo Grupo".

Elisa —judía de familia aristócrata— luce alborozada a su regreso de Nueva York por las ideas que trae para la nueva temporada. No solamente ha debido ser bella en su juventud, sino mujer de grandes e invalorable recursos y admirada por los más calificados talentos de la dramaturgia local. Su audacia le llevó en una oportunidad a prescindir de todo un elenco y presentar su propia versión de la obra como monólogo. Mientras tanto Elvira —católica de humilde procedencia— se muestra envidiosa, extremadamente conservadora, o lo que es lo mismo, aprisionada en las telarañas del qué-dirán. Elvira sufre ante la inminente quiebra de la compañía (Teatro TALIA), ese ideal común que tanto han luchado por mantener. En realidad, se nos hace prácticamente imposible captar el perfil íntimo de Elvira sin antes experimentar una sensación de encierro insoportable, una frustración velada y nutrida a la sombra de sus reproches para con Elisa. Con este binomio de caracteres tan discordantes en sus apreciaciones —una tan cerebral, la otra tan emotiva— tan unidas, pero tan disímiles Chalbaud introduce en la mente del lector la tesis de que para hacer teatro auténtico en nuestro país sólo basta un rincón, un actor y emoción.<sup>3</sup> Todo ello debidamente sustentado en un lenguaje ágil y fresco es lo que mantiene nuestro interés en los dos actos de "El Viejo Grupo".

La vena cómica del autor se fusiona un poco con las ocurrencias del portero, acomodador, tramoyista e iluminador de Pedro o "San Pedro" según Elisa. Este sábelo-todo de 80 años, bueno pero caótico, limpio y bonchón en su manera de vivir, usa la sala teatral para sus amoríos fugaces. Completa el reparto el espigado Arismando, suerte de actor novel contratado por Elisa para este montaje.

Dentro de la maestría temática y estilística de Chalbaud; de lo ingeniosos que nos resultan sus chistes; la brillantez del lenguaje cinematográfico en forma de *flashback*, voces en *off*, *close-ups* y *long shots*;

dentro de los estallidos emocionales hechos pausa que demuestran hasta donde el autor ha asimilado a Strindberg, contemplamos por igual el amor y el odio que les da vida a Elvira y Elisa: "Se conocen desde niñas. Desde los once años hacían teatro en el corral de su casa. Han pasado toda la vida juntas."<sup>4</sup> Ambas aludirán constantemente a la atmósfera nostálgica de "El Aguila de Dos Cabezas", espectáculo que logra resolverse no tanto por la torpe protagonización a cargo de Elvira sino más bien por la filigranada dirección de Elisa. Ella es la bella y la fuerte. Es ella quien exige, rechaza, corrige, decanta y eventualmente afina la interpretación de su núbil compañera. En sus imperativos va el alarde inocuo de su veteranía. Es, ciertamente una directora inteligente. El personaje está allí. Simplemente aguarda por Elvira, como diría Cabrujas. No aspira más que a ser interpretado con la lúcida conciencia del artista sensible que va tras lo mágico. El acto de fe, de la entrega ocurre ante nosotros. Con asombrosa sensibilidad Elvira encarna a la reina de Cocteau y termina subyugándonos. ¿Distanciamiento Brechtiano? ¿Matices apropiados con que la voz atenúa éste o aquél gesto? ¿Sentido justo de la medida para no desequilibrar el ritmo escénico? Sí, todo eso ayuda pero hay una tragedia no revelada que debe captar, percibir, intuir el espectador. Un estado anímico idéntico al de la actriz madura cuyos ojos se humedecen ante tanto goce.

ELVIRA: "Nos hemos ganado bien un poquito de tranquilidad. Solos con una tormenta que se desencadena expresamente para..."

ELISA: Haz una pausa después de "Solos..." y mira ligeramente hacia la ventana, porque tú sabes, en el fondo de ti, que algo entrará por allí. Hazlo.

ELVIRA: "Solos, con una tormenta que se desencadena expresamente para separarnos del resto del mundo".

ELISA: ¡Para separarnos del resto del mundo! ¿Pero no te das cuenta de lo que dices, de la gravedad de esas palabras? ¡Para separarnos del resto del mundo! Usa tus graves, abajo, aquí, coloca la voz aquí, y suéltala: "Para separarnos del resto del mundo," Hazlo.

ELVIRA: ¡Para separarnos del resto del mundo! (Su emoción es tanta que no cabe dentro de sí).

ELISA: En ese momento, San Pedro hace efectos de truenos y relámpagos! (A Pedro): ¿Qué pasa? ¡Efectos de truenos y relámpagos! (Pedro obedece). Y tú aprovechas los truenos y los relámpagos para decir con tu mejor voz, bota la voz, sácala fuera, sorprende, al público que hay que estarlo sorprendiendo continuamente, para decir... ¿Qué pasa, San Pedro? ¡Más truenos, más relámpagos! (Pedro obedece). Para decir: "Truenos en el cielo, fuego llameante...". Dilo...

ELVIRA: ¡Truenos en el cielo, fuego llameante...! (Pero Elvira no puede más y se abraza de Elisa mientras grita por sobre los efectos). ¡Qué bello es el arte, Elisa! ¡Qué bello es el arte!

#### TELON

Ahora, con 51 años auestas, cursos de Inglés en la Universidad de Nueva York, de dirección teatral con Lee Strasberg, Chalbaud apunta hacia la comprensión de nuestros atisbos culturales con una pieza caraqueña que revela la categoría estética de lo popular. "Se las ingenia para captar los rasgos típicos de su carácter y de su sociedad... pintando un cuadro contrastado por luces y sombras."<sup>5</sup> Lo vemos de nuevo abocado a lo parroquial como la más honesta representación de lo universal —pienso en "Caín Adolescente" (1955), "Sagrado y Obsceno" (1961), "La Quema de Judas" (1964), "Los Angeles Terribles" (1967), y "El Pez Que Fuma" (1969). Prueba de ello es "El Viejo Grupo" (1981) pieza dramática de teatro dentro del teatro ambientada en un escenario único (patio trasero y garage de una casa pequeña) donde se expone la tragedia cotidiana de frustración y alegría de quienes aún hacen teatro y reclaman una audiencia. Como obra contemporánea de gran validez debe ser calificada "El Viejo Grupo", pieza en la que su protagonista se despoja de todo estereotipo, se desnuda para encontrar su verdad en eso a lo que ha dedicado más de la mitad de su vida: el mundo excitante, dulce y mágico del arte dramático, prodigio de felicidad tanto suya como del autor. Hay en ello lo que Gleider Hernández llamara no un sentimiento de lástima y conmiseración sino una exhortación a la conciencia.<sup>6</sup> La obra acaba y Elisa, Elvira y Pedro quedan allí con sus vidas, sus anhelos y futuro esbozados para nosotros. Según Chalbaud hacer teatro conduce indefectiblemente a una auténtica valoración de las relaciones privadas entre seres humanos en las que cualquier obstáculo, lejos de mermar la capacidad de disfrutar la existencia, la exalta. He allí el testimonio vibrante de lo que significa, a su juicio, comprometerse con una causa como el teatro en nuestro país.

#### BIBLIOGRAFIA

- 1 En entrevista concedida a Teresa Alvarenga el propio Chalbaud explica el germen de la obra: "Cuando vi a tantos grupos de latinos en N.Y. luchando por sobrevivir en contraste con los derroches de Broadway, muchas cosas que no tenía resueltas se me resolvieron". *El Nacional*, 31 de mayo de 1981; p. e-5.
- 2 Véanse especialmente los capítulos III y VIII de *Un Actor Se Prepara*, Constantin Stanislavski; trad. Dagoberto de Cervantes, México: Editorial Constancia S.A., 1981.
- 3 Chalbaud, en cierto modo, nos recuerda la célebre máxima de Lope de Vega: "Dadme cuatro bastidores, cuatro tablas, dos actores y una pasión".
- 4 "Chalbaud Estrena: ¿Quién es el 'Viejo Grupo'?", Teresa Alvarenga. *El Nacional*, 31 de mayo de 1981.
- 5 Paul-Louis Mignon. *Historia del Teatro Contemporáneo*. Trad. Jesús Torbado. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973; p. 276.
- 6 Gleider Hernández. *Tres Dramaturgos Venezolanos de Hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas, I. Chocrón*. Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo, 1979; p. 56.

## EL ANIMADOR: A PROPOSITO DE UN ANALISIS SEMIOTICO DEL TEXTO DRAMATICO

---

ELIZABETH RAAB RODRIGUEZ

### 0. PRELIMINAR.

Al abordar el estudio de una obra de teatro, estamos conscientes de la gran diferencia que existe entre ver teatro y leer teatro.

Aún cuando el dramaturgo escribe para un público y no, precisamente, para un lector, la pieza teatral perdura como obra escrita. Es decir se debe diferenciar entre puesta en escena —cuyo efecto es efímero—, y texto dramático.

El análisis de la puesta en escena requiere una semiología de la representación. El texto dramático requiere una semiología de base lingüística-literaria.

## 1. NIVEL PRAGMATICO:

Para abordar el nivel pragmático, partimos de varios pesupuestos: A) La obra, considerada un signo artístico de carácter complejo contiene en cada una de sus partes, formales y de contenido, significados parciales que se van integrando en forma progresiva en la configuración del sentido global. B) El emisor se estudia como una función que participa de una práctica social, el mensaje que logra transmitir es expresión o síntoma de un campo técnico conceptual en el que se articulan las experiencias individuales con el contexto dentro del cual se ha organizado un sistema de valores, creencias y representaciones generadas por la estructura social. C) Siendo expresión del pensamiento y del sentir de la sociedad, la obra se muestra como producto de una interpretación de la realidad a través de otra realidad: la de las funciones sígnicas, que median entre dos partes: la del emisor y la del receptor del mensaje. D) La obra es signo y existe como objeto estético con una doble naturaleza: autónoma y comunicativa.

En su carácter de signo autónomo distinguimos:

1. Los elementos discursivos y diegéticos que constituyen el símbolo sensible, el objeto material u obra-cosa.
2. La actitud estética respecto a la realidad.
3. La relación con la cosa significada en sus modalidades específicas que remiten al contexto global de los fenómenos.

Como signo comunicativo, partimos de la teoría de las relaciones entre los signos y sus usuarios y de la relación dialéctica: autor, obra, lector y situación o contexto.

### EL AUTOR:

La relación del autor con sus signos es de base pragmática. El género elegido por Rodolfo Santana define la relación (del autor) con su producción; "El teatro es mi mejor manera de gritar" (*El Diario de Caracas*, 26-07-81). A través de la dramatización, transforma el mensaje en una serie de estímulos perceptibles (señales). Como todo escritor, participa en un contexto literario preexistente, y a través de un sistema de ideas, se inscribe en un campo determinado de significados.

Isaac Chocrón ubica a R. Santana, dentro de la que él denomina, la "Segunda Generación del Nuevo Teatro Venezolano", constituida,

además, por Levy Rossell, Gilberto Agüero y José Gabriel Núñez, que surge en el año de 1967, fecha clave por las razones siguientes:

(...) por una parte, porque se establecen los centros teatrales que generarán las influencias en años posteriores; y por la otra, porque se evidenciará la existencia de generaciones de dramaturgos que mantendrán el interés del público por una literatura teatral venezolana.<sup>1</sup>

Rubén Monasterios, por su parte, afirma:

Rodolfo Santana logra atrapar la estructura mental de un sector ilustrado de la sociedad americana que asume una postura crítica ante los partidos de la izquierda tradicional, o ante sus líderes delineantes, pero conserva cierta fe ciega en "una" revolución, aunque nadie sabe los medios a través de los cuales va a ocurrir ni cuándo va a ocurrir.<sup>2</sup>

La obra *El ANIMADOR*, objeto del presente estudio, nos permite dar cuenta de la existencia de un código que remite al sentido que el autor confiere a la realidad en la cual se encuentra inmerso. De acuerdo con ello observamos: la irrupción de lo imaginario en un sistema de símbolos. La percepción del autor deja de ser simplemente conciencia para confundirse con fenómenos y procesos del inconsciente colectivo, el cual se revela en la selección y en la combinación de los elementos verbales y no verbales, no precisamente como pensamiento racional sino como imágenes simbólicas asociadas. Junto con los impulsos provenientes del inconsciente colectivo, opera la conciencia crítica del autor al proponerse un hecho estético:

(...) Qué es lo que debería ser el creador o el artista en un medio como el nuestro? (...) debe ser un observador, un crítico de su sociedad, un esteta político. (...)

En Venezuela el lenguaje se erosiona cada vez más. Los medios de comunicación se han encargado de desarrollar este proceso de desgaste hasta tal punto que grandes sectores de nuestro medio funcionan mediante una síntesis del lenguaje muy elemental; parecen jingles comerciales parlantes (...) La fraseología afectiva que se da en las telenovelas es ejercida por decenas y centenas de miles de personas

(...) El triángulo, el adulterio más o menos remozado, son ingre-

<sup>1</sup> Isaac Chocrón: *Tres fechas claves del teatro contemporáneo en Venezuela*. pp. 17-19.

<sup>2</sup> Rubén Monasterios: *Un enfoque crítico del Teatro Venezolano*. p. 116.

dientes de esa profunda decadencia simbólica, expresiva y afectiva de la mayoría de los venezolanos.<sup>3</sup>

## EL TEXTO:

Un texto dramático difiere de los otros géneros literarios por la especificidad que impone la presencia sistemática de marcas formales: signos escénicos constituidos por personajes que dialogan (base lingüística) y acotaciones (base acústica-visual). El hecho teatral surge de la articulación de ambas bases y lo estudiamos a nivel del discurso.

## VISION O PUNTO DE VISTA:

Propio de todo "relato escénico" o representación directa de su propio proceso de enunciación en *EL ANIMADOR*, los acontecimientos se exhiben a través de la visión de un personaje en primera persona, lo cual supone un modo de comprensión a partir de los propios sentimientos, vivencias e ideas.

Otro modo de comprensión presente en la obra, supone que los sujetos que conocen se distancian del objeto conocido: se trata de una conciencia reflexiva en forma de desdoblamiento. El personaje no se ubica en el interior de las situaciones, sino que se separa de ellas para poder llevar a cabo un proceso de venganza y de reivindicación. Asistimos a escenas donde se expresa una pura relación entre lo que es representado y el que actúa. Este distanciamiento permite presentar en forma objetiva las experiencias vividas, con recursos del flashback, o diálogos recordados.

## EL LECTOR:

El título de la obra, los signos indiciales de la escenografía, el carácter de los personajes y el tema, son indicadores del tipo de respuesta que se espera del receptor.

En *EL ANIMADOR*, las situaciones están enfocadas desde el punto de vista de un agresor, característica que sugiere la identificación del lector con este personaje. Es la "visión" que está más cerca de revelar al escritor porque le induce a comprender los personajes y los acontecimientos desde sus propios sentimientos. En el lector se produce una comprensión por empatía con relación a "Carlos", quien

<sup>3</sup> Luis Masci: "Sin olvido del Futuro". *Anuario Teatral* 77. pp. 67-70. (Entrevista a R. Santana).

aparece como víctima y emprendedor de una serie de acciones para llevar a cabo sus planes de venganza y de reivindicación. Ello coincide con las afirmaciones que hiciera Santana:

A nivel quizás muy interior hay en mis obras un deseo de venganza. Yo me he sorprendido muchas veces porque en las obras que yo trabajo hay personajes sobre los cuales me vengo.

En el caso de *EL ANIMADOR*, por ejemplo, a falta de la capacidad de influir sobre el medio televisivo y los factores corrosivos y enajenantes que formula, yo agarro ese mundo y derrumbo los personajes que tanta rabia me ocasionan.<sup>4</sup>

Inducimos, en consecuencia, que el sistema de valores sustentados por el autor al escribir, se articulan de manera armoniosa con los valores sustentados por el mismo autor cuando lee sus obras, es decir, se da la coherencia semántica señalada por Maldavsky.<sup>5</sup>

Por su parte el lector (externo) interpreta, con base a sus propios sistemas de valores éticos y estéticos y de acuerdo con el sentido que le adjudica a la realidad. De cualquier modo el estilo de la obra implica, pragmáticamente, la inducción a un tipo de acción concreta, la cual podría interpretarse como una conminación cognoscitivo-afectiva; ("reflexiona y toma conciencia"). A pesar de ello el valor conferido es semiótico, puesto que está determinado en la medida que representa un orden de cosas y de situaciones. El nexa que puede establecerse entre texto y realidad opera como síntoma de lo concreto.

## 2. NIVEL SINTACTICO:

### 2.1. La historia.

El signo, considerado en su dimensión sintáctica es:

... susceptible de ser insertado en secuencias de otros signos según reglas combinatorias; quizás se considera también "sintáctico" el estudio de la estructura interna de la parte significativa del signo [...], con independencia del significado transmitido ...<sup>6</sup>

Estimado el texto de la obra dramática *EL ANIMADOR*, como "historia" (según Todorov) en el sentido que hace referencia a unos

<sup>4</sup> *Diario de Caracas*, 26 de Julio, 1981, p. 13.

<sup>5</sup> David Maldavsky: *Teoría Literaria*, p. 34.

<sup>6</sup> Umberto Eco: *Signo*, p. 28.

acontecimientos realizados por unos "ACTANES" (Greimas), ubicados en unas coordenadas espacio-temporales determinadas de acuerdo con un proyecto estético, se procederá a deslindar las unidades que configuran, en un acto único, el microuniverso a representarse. El procedimiento permite describir, en forma simultánea, la denominada "estructura convencional del drama"<sup>7</sup> y las funciones que adjudica C.S. Peirce al signo.<sup>8</sup>

Se tomará en cuenta tres aspectos: las secuencias, las funciones y las acciones, partiendo del modelo triádico de C. Bremond para quien: "La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la función, aplicada, como el Propp., a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato."<sup>9</sup> Este modelo permite captar los actantes en el momento elegido para actuar, y por ello dar cuenta del proceso de dramatización de una obra de teatro, y permite la descripción de los gestemas, a través del contexto espacial, que corresponden a las operaciones más relevantes de la acción.

### 2.1.1. Las secuencias.

Las acciones y los acontecimientos de *EL ANIMADOR*, se encadenan por ENLACE de secuencias elementales. Este tipo de combinación tiene lugar porque un mismo acontecimiento cumple una función "a" desde la perspectiva de un agente "A", y cumple una función "b", si se toma en cuenta la perspectiva de un agente "B". Ambos actúan de acuerdo con dos categorías fundamentales de actantes, que participan en una doble relación, con sus respectivos roles actanciales.

#### Perspectiva "A".

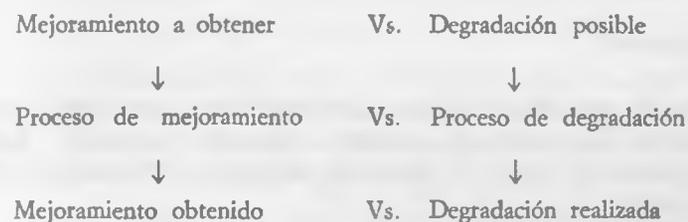
Para Carlos, sujeto de la agresión, la acción significa reparación o resarcimiento de un daño recibido. Implica un "MEJORAMIENTO".

#### Perspectiva "B".

Para Marcelo Ginero, objeto de la agresión, la acción significa una "DEGRADACION".

- 
- |                           |   |         |   |               |
|---------------------------|---|---------|---|---------------|
| a) DESEO DE RESARCIMIENTO | → | (QUERER | → | ACTUALIZACION |
| b) PROCESO DE AGRESION    | → | (SABER) | → | VIRTUALIDAD   |
| c) DESEO SATISFECHO       | → | (PODER) | → | RESULTADO     |
- 

Como señalamos, anteriormente, los acontecimientos afectan, en forma simultánea a dos agentes con intereses opuestos, pues el mejoramiento de uno implica la degradación del otro:



Obtenemos: 1. Una función que abre el proceso del relato en forma de conducta a observar, coincide con el primer aspecto de la estructura convencional del drama: la "EXPOSICION", ¿quiénes son los personajes, de dónde proceden qué se proponen hacer? etc. Con relación al interpretante, (I) surgen como términos de un posible enunciado: RHEMA. Como signos considerados en sí mismo (M) son CUALISIGNOS, y en relación con el objeto (O) son íconos. 2. Una función que realiza la virtualidad en forma de conducta y de acontecimientos en acto: "COMIENZO DE LA ACCION". (M) SINSIGNOS, (O) ICONOS e INDICES, (I) REMAS). Fuerzas en conflicto se enfrentan, esta situación se prolonga hasta que una de las fuerzas se impone, dando lugar al "MOMENTO DECISIVO". ( (M) legisigno: (O) SIMBOLO (I): —DECISIGNO-ARGUMENTO). 3. Una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado, incluye: el "CLIMAX" o momento culminante del conflicto, el "DESENLA-CE" o conclusión en bien o en mal para el conflicto planteado.

### 2.1.2. Las acciones.

Las acciones son ejecutadas por unos personajes que participan en acciones comunes y se caracterizan por sus relaciones. Se clasifican, según lo que hacen, en tres categorías, —de acuerdo con la distinción

7 Enrique Izaguirre: *Técnica Literaria del drama*, pp. 11-13.

8 *La ciencia de la semiótica*.

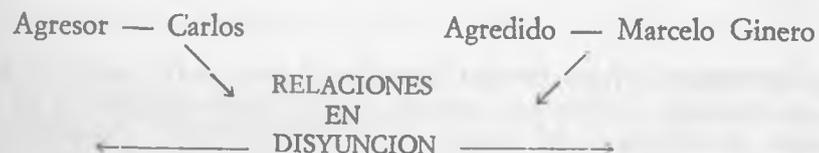
9 Claude Bremond: "La lógica de los posibles narrativos". *Análisis estructural del relato*, p. 87.

que hace Greimas—; <sup>10</sup> lo cual se corresponde con los respectivos predicados de base señalados por Todorov. <sup>11</sup>

ACTANTES		PREDICADOS DE BASE	
SUJETO = OBJETO	→	querer	→ DESEO
REMITENTE = DESTINATARIO	→	saber	→ COMUNICACION
OPONENTE = AYUDANTE	→	poder	→ PARTICIPACION

### 2.1.3. Eje accional.

Está constituido por las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas de oposición entre dos grupos de actantes: agresor y agredido. Las acciones se organizan en torno al deseo de venganza y de justicia de uno de los actantes.



Los actores, identificados por sus acciones, se integran en la categoría de actantes, definida ésta, por una serie de características más o menos constantes.

CARLOS → ← MARCELO

Sujeto de la agresión.	Sujeto de la alienación
Objeto de la alienación	Objeto de la agresión
Remitente de resarcimiento	Remitente de la ideología dominante
Destinatario de la ideología dominante	Destinatario del resarcimiento
Oponente de Marcelo	Oponente de Carlos
Ayudante de sí mismo	Ayudante de la industria cultural

<sup>10</sup> A. J. Greimas: *Semántica Estructural*, p. 276.

<sup>11</sup> T. Todorov: "Las categorías del relato literario". *Análisis estructural del relato*, p. 155.

El actante agresor, se ha motivado, no por la acción de una ideología militante, sino por una íntima necesidad de justicia y de venganza personal. Se siente a sí mismo como objeto de manipulación, su sentido de valor depende de la aprobación de los demás, y ello acarrea un sentimiento de amenaza cada vez que se presenta una situación de desviación en el mundo exterior. Impulsado por estos motivos se desplaza en una determinada dirección de sentido:

→ REPARAR UN DAÑO

Las acotaciones del texto nos proporcionan la descripción física de los actores como un conocimiento ya elaborado, (función informativa), con valor icónico. El aspecto psicológico y social está sólo sugerido con valor de indicio y de símbolo.

Carlos: "(...) un hombre joven enfundado en unos yeans desteñidos, zapatos de tennis, chaqueta de plástico azul y lentes gruesos sobre una cara nerviosa y concentrada.

Marcelo Gineró: (...) estupendo traje gris, corbata gris con acentuados detalles rojos, zapatos pulidos y una terrible cara de susto. Tiene las manos sobre la cabeza y mueve los ojos hacia atrás como tratando de ver algo que lo amenaza (...)

La obra comienza con un acto consumado: Carlos ha secuestrado a Marcelo Gineró, "presidente del canal nueve de televisión", para iniciar un proceso de resarcimiento. El deseo aparece como un instrumento o medio para lograr que su oponente materialice una acción:

DESEO: { Una función que abre el proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever.  
(Virtualidad de la acción → querer)

SECUESTRO COMETIDO → DAÑOS A INFLIGIR

Los sujetos de las funciones conforman, desde el principio de la acción y en forma progresiva, la utilización del espacio escénico y la

gestualidad comunicativa, basada en comportamientos miméticos que implican significación codificadas en el sistema cultural que comparte tanto el emisor como el receptor, y funcionan como referencias al contenido del mensaje. La estructura de la "historia" se manifiesta a través de dichos comportamientos gestuales. El desplazamiento de los actores indicada en las acotaciones, se articulan en cada una de las secuencias hasta llegar a combinarse en unidades mayores o supersignos.

La fase de la "EXPOSICION" proporciona informaciones acerca de quiénes son los personajes, qué se proponen llevar a cabo, qué relaciones circunstanciales median entre ellos, qué rol cumplen en la sociedad.

Carlos asume el rol de director de televisión y Marcelo debe anunciar un comercial. Se comienza a observar las fuerzas en conflicto. Durante un lapso prolongado, Marcelo se mantiene en la creencia de que su secuestro tiene como único móvil el dinero del rescate. Durante este tiempo, las escenas adquieren una funcionalidad integradora. (Un rema completo = decisigno).

---

FUNCION NUCLEO → "No me gustó cómo terminó la novela  
"Arráncame la vida" (Argument.)

---

Esta unidad establece el conflicto y constituye la apertura de un:

---

PROCESO: { La función que realiza la virtualidad  
en forma de conducta o de acontecimiento en acto.  
  
(Actualización de la acción → saber).

---

La primera función ha puesto en evidencia el deseo de un individuo de reparar un daño recibido. La segunda función "representa" los actos a través de los cuales se propone vengarse por los perjuicios sufridos (→ "Mejoramiento") e inicia, para lograr su propósito, un proceso de degradación que tiene objeto en el empresario de televisión. Se opera una relación de implicación y la imposición de operaciones: asignación de las pruebas, VS. afrontamiento de las pruebas-contrato.

Durante esta fase intervienen como aliados de Carlos, los diferentes personajes que deben representar, tanto él como Marcelo. Ello en virtud del doble plano de acción que propone la obra: Plano "a"). La realidad que encarnan en la relación secuestrador-secuestrado, telespectador-empresario, la cual genera el conflicto que se ha de desarrollar en el plano "b", constituido por las acciones y roles a "representar" dentro de la representación que conforma toda la obra. (Ficción dentro de la ficción). La gesticulación correspondiente a este proceso, supone la jerarquización de medios con relación al fin propuesto por un actante de carácter impulsivo. Cada fragmento gestual equivale a un rito, a través del cual no se persigue la transformación de la realidad cuestionada, sino sólo una especie de mediación, como si se tratase de actos investidos de un poder mágico.

Para la puesta en escena de esta pieza, en la que ya dijimos, existe un doble plano: la ficción de la televisión dentro de la ficción del teatro, es útil indicar la diferencia entre el actor de teatro y el de la televisión, cuyo contraste está implícito en la obra y debe sugerirse en la representación. Debemos notar que un espectador de teatro, para poder percibir la intencionalidad de los gestos, el actor, debe reforzarlos y apoyarlos en los movimientos expresivos de todo su cuerpo, de modo que le permitan poner énfasis en la acción y en la expresión, y por eso dispone de cierta libertad para desplazarse en el escenario. El espectador de televisión tiene una visión más directa y más cercana en virtud del primer plano o del gran plano, y esto exige del actor la sobriedad de los movimientos, que deben ser ejecutados dentro de un espacio rigurosamente delimitado, con trayectorias fijas y diagonales que sincronicen con el eje de selección y de combinación de las cámaras (técnica de travelling-óptico, o zoom). Las luces elipsoidales pueden colaborar con el efecto sugerido.

Retomando la sintaxis de la obra, observamos que la función nudo o núcleo expresada en "NO ME GUSTO COMO TERMINO LA NOVELA "ARRANCAME LA VIDA", contiene, a su vez, una gran carga indicial con un significado implícito acerca de un referente concreto y en torno a la personalidad de "Carlos". Este núcleo entra en relación con las siguientes unidades integradoras que ponen en evidencia el grado de identificación o de alienación con relación a los estereotipos que promueve la televisión.

C.—¡A mí me ocurrió lo mismo que a Luis! (Index.)

.....

—¡Tenía una novia que me dejó por un carajo con la misma pinta que Ricardo García!

(dicent).

—¿Y sabes una pequeña cosa? No soy impotente.

—Soy capaz de tener una erección con sólo pensarlo.

—¿Era entonces, impotente, Luis Antúnez?

M.—No. Es más era un macho completo (dicent).

C.—Se parecía a mí.

Voy a reivindicar a Luis Antúnez...

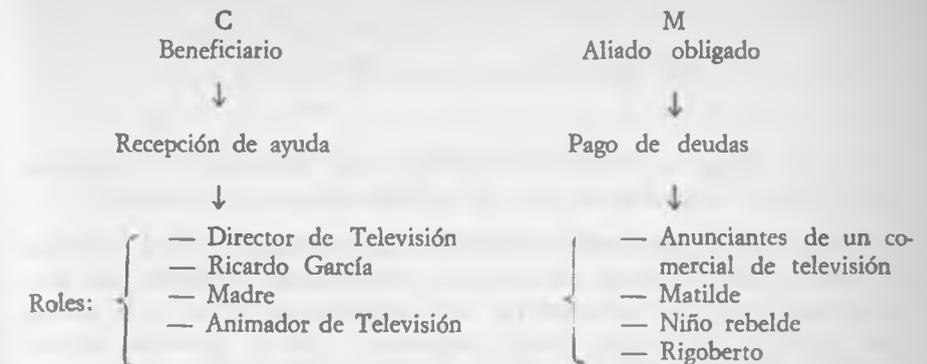
(Argument → Función núcleo).

Estas últimas palabras significan el "MOMENTO DECISIVO" de la acción. Las razones de Carlos se imponen a través de las funciones DISTRIBUCIONALES, con sus respectivas fases del proceso de "MEJORAMIENTO": VS. Proceso de "DEGRADACION", el cual se organiza en una trama de medios-fines.

HECHO A RETRIBUIR → utilización de los medios. (operaciones).

Los movimientos, o elementos de acción (praxemas), los gestemas) y la integración de la acción y la expresión (cenestemas), presuponen un contexto espacial de carácter tridimensional.

Los actantes se reparten fragmentos yuxtapuestos del volumen espacial en la construcción de las secuencias. Se diversifica y diferencia por el conjunto de sensaciones provocadas en cada situación.



Marcelo debe "representar" el papel de Matilde Romero para la reconstrucción del libreto de la telenovela "Arráncame la vida".

Carlos va a uno de los baúles. Saca un vestido largo y lleno de prominencias. Una peluca platinada, guantes y marabú. Lo lleva con cierta ceremonia a los brazos de Marcelo que lo recibe con estupor.

(En trémulo final). ¡Amo a Luis Antúnez! ¡Amo a Luis Antúnez!

Carlos (Suave): ¿Ves? Yo sabía que Matilde era fiel, igual que mi Mariela (...). Más tarde la buscaré y haremos las paces (...). ¡Este nuevo final de "Arráncame la vida" me abrió los ojos!... Es como si hubiera sido inundado por una ola de colirio e-lle-mo.

La gestualidad tiene un valor atributivo y funcional. La acción transmite diferentes situaciones a través de las cuales Carlos extrae nuevos estados magnificados.

Seguidamente tienen lugar unidades catalíticas con una función de recapitulación, de transición y, por último, de presagio.

Luego, con valor de cualisigno, surge Carlos vestido de mujer, y se abre una "Función Núcleo" cuando expresa:

C.—Tengo que reconstruir mi vida. Marcelo. (rema). Meditarla de nuevo. Tengo muchos rencores en la cabeza.

(...) ¡Y esta es la oportunidad de sacarlos!

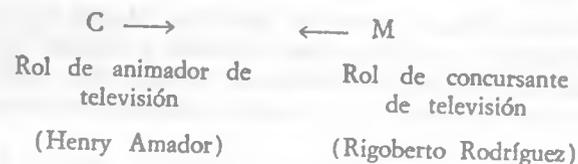
El medio que emplea es la personificación de la madre (ícono y símbolo a la vez):



Carlos obliga a Marcelo a consumir una cantidad de Cornflakes para vengar la experiencia que él padeció durante su infancia.

Luego ambos personajes abandonan sus respectivos roles e inician un intercambio de ideas, con lo cual proporcionan unidades con funcionalidad indicial e informativa, cuyo significado remite a la estructura profunda del texto (nivel semántico). Estas unidades actúan, además, como transiciones entre los nudos de la trama.

(...) Tenemos que arreglar muchas cosas  
 FUNCION NUCLEO → en el programa "MATRIMONIO EN  
 LAS ESTRELLAS" (dicent).



Carlos viste con una chaqueta de animador y un gran lazo.

Marcelo, en el papel de Rigoberto, viste una braga de obrero y un cuello de payaso. (cualesignos — íconos).

De acuerdo con la mecánica del programa, Marcelo debe pasar por pruebas similares por las que pasó el concursante a quien le arrebataron el premio:

1ª Prueba:

Dar tres vueltas en un triciclo para niños.

2ª Prueba:

Con las manos atadas, debe tomar con la boca todas las monedas esparcidas en el suelo lleno de excremento de gallinas.

3ª Prueba:

Subir al "palo encebao".

Marcelo.—(Que a llegado al tope, se deja caer con la llave en la mano). ¡Lo hice!

C.—¡Has perdido, Rigoberto Rodríguez!

—Te descuento cinco segundos, como Henry Amador hizo con Rigoberto.

—¡Es equidad! ¡Marcelo Gínero, presidente del canal nueve, no es mejor que Rigoberto!

Por lo tanto recibirás el premio de consolación que ten tengo destinado.

RESULTADO: { La función que cierra el proceso en forma de conclusión o desenlace. (→ poder)

Carlos se dirige a los baúles. De uno saca una corona funeraria. Los televisores se encienden (indicio).

Carlos coloca la corona alrededor del cuello de Marcelo. Este gime. La luz se atenúa y sólo cae un débil rayo sobre ellos. Los televisores envían sus imágenes.

En esta obra el "CLIMAX" y la "CULMINACION" se dan juntos, es decir, la obra concluye con el clímax de la acción y produce un final abierto. (El argumento, remite al nivel semántico).

### 2.2.5. El discurso.

#### LOS REGISTROS DE HABLA:

En la observación de los modos del discurso se intentará seguir a Jakobson a través de las funciones del lenguaje.

La presencia de pronombres personales de primera persona, señalan la relación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Es un discurso personal: designa el referente e indica la situación del espacio enunciación: enunciado performativo, característico del estilo escénico de la representación.

M.—Esto le va a costar bastante caro.

C.—Así es. Prácticamente he gastado todos mis ahorros, pero creo que vale la pena.

M.—¿Usted cree que puede secuestrarme sin ninguna consecuencia?

C.—(Duda). Pues... no, no...

Observamos la existencia de la interconexión de dos modos discursivos: el diálogo y la descripción. De acuerdo con esto, se da: 1º) un texto primario constituido por diálogos (representación directa), a través del cual la función emotiva (estilo lírico) encuentra su expresión más adecuada; 2º) un texto secundario contenido en las acotaciones (estilo indirecto) y constituido por descripciones, cuya función predominante es referencial. El lector o el director de teatro, obtiene la información necesaria, suministrada en las acotaciones, a través de signos específicos del género dramático; los cuales se distinguen por el canal físico que les sirve de soporte para la comunicación de imágenes y sonidos, a saber:

a) Entonación, ritmo, velocidad e intensidad de las palabras:

↓  
PARALINGÜÍSTICA

Ejem: (confiado), ... (Ríe alterado)... (un poco sorprendido)... (altanero)... (con voz nasal).

b) Los gestos: 

{	Miméticos Sociales Expresivos Simbólicos.	{	El cuerpo como significante y soporte del sistema representacional: Kinemas y Gestemas.
---	--	---	---

c) Proxémica. Programación de una serie de acontecimientos y de comportamientos que afectan sensorialmente, en un desarrollo espacio-temporal de carácter tridimensional, cuyo valor es tan-

to estético (en cuanto creatividad) como funcional (en cuanto apropiación del entorno).

Carlos se retira a foro. Marcelo permanece tenso.

Carlos se detiene a mitad de camino. Se vuelve y mira a Marcelo.

d) Apariencias exteriores de los actores: maquillaje, vestuario, pelucas, etc.

(...) vestido largo y lleno de prominencias. Una peluca platinada, guantes y marabú (...)

e) Efectos sonoros: subrayan una situación. Sirve de acompañamiento de fondo y depende de los diálogos.

(...) Se escucha música de tango.

A nivel del discurso, estos signos actúan como cualidades sensoriales: cualisignos, considerados en la categoría de "Primeridad" o repertorio de medios (M) apreciados en sí mismos y basados, a su vez, en una convención legisignica. Proponen una comunicación visual y auditiva. El "interpretante" adopta significantes equivalentes, de allí que el signo teatral sea motivado y permita una percepción en términos icónicos. La relación icónica entre la obra-significante y lo representado-significado, es una relación de semejanza, (a manera de un gran símil).

La acotación cumple una función METALINGÜÍSTICA, pues remite a otras imágenes y define el sentido de los signos que pudieran no ser comprendidos por el receptor.

Barthes habla de "Anclaje" y "Relevo"<sup>12</sup> para referirse a la función del mensaje lingüístico con respecto al mensaje icónico. En efecto, la acotación ayuda a identificar los elementos que intervienen en la escena —descripción denotadas de las imágenes— y sirve de "ANCLAJE" o control de los sentidos posibles. A nivel del mensaje simbólico, guía tanto la identificación como la interpretación e impide que los sentidos connotados se dispersen.

Las acciones que se derivan de las acotaciones son de carácter objetivo y no inferencias. La palabra y la imagen se encuentra en relación complementaria y ambas son constituyentes de un sintagma cada

<sup>12</sup> Roland Barthes: "Retórica de la imagen". *La Semiología*, p. 127.

vez más general, cuyo sentido se integra a nivel de la historia: "RELEVO".

La descripción adquiere un carácter peculiar en el texto que se ha concebido para ser representado. La acotación ofrece, no una descripción decorativa o recreativa con una función exclusivamente estética, sino que contiene una función de naturaleza explicativa y significativa que se detiene en los seres, en los objetos, en los sucesos y su efectos, considerados en su simultaneidad con los procesos accionales de la representación, de allí que el énfasis está puesto en el espacio escénico con los respectivos sub-códigos dramáticos.

La descripción de la escenografía y del decorado tiene un carácter icónico (en relación con el objeto o referente ("O")), pues establece una analogía entre los significantes y sus *denotatum*. REPRESENTACION ANALOGICA (la imitación); involucra la idea de simulacro, de modelo, y establece una relación de semejanza entre el significante y el significado. Es imagen denotada: sus características son relacionales, no requiere de otro saber que el referido a la percepción: "es suficiente", pues tiene por lo menos un sentido a nivel de la identificación de las escenas, y naturaliza el mensaje simbólico del cual es soporte. También es imagen connotada: está constituida por la constelación de signos provenientes de "léxicos" ubicados en distintos niveles de interpretación.<sup>13</sup>

Estos signos escénicos son signos de signos pues representan otras realidades, y esto es lo que hace posible que el significado primero, constituido por los elementos escénicos, remita a un significado segundo: el microuniverso representado. En relación con el interpretante ("I"), se trata de un "REMA" y se percibe a través de sensaciones.

El discurso dialógico (texto principal) describe el hecho mismo de la enunciación y define las acciones y los acontecimientos, poniendo énfasis en el alocutorio y en el aspecto dramático y temporal de los hechos. Representa la coincidencia temporal entre el lenguaje y su objeto. Remite simultáneamente a varios marcos de referencia. Se caracteriza por la frecuencia de formas interrogativas e imperativas.

La literalidad del enunciado se aprecia en el estilo directo, que pone en evidencia el proceso de enunciación en las palabras de los personajes, y permite centrar la atención en la naturaleza del mensaje mismo y en la propia forma: función estética (discurso intransitivo).

<sup>13</sup> R. Barthes define: "léxico es la porción de plano simbólico que corresponde a un conjunto de prácticas y de técnicas". *Op. cit.*, p. 136.

De este modo, el mensaje se estructura en forma ambigua, abarca varios niveles: físico, técnico, significados denotados y significados connotados.

Los usos lingüísticos corresponden a la situación del discurso con su entorno físico, psicológico, ideológico y social, determinados por la práctica normativa del lenguaje en Venezuela; dichos usos refuerzan las funciones referenciales de los elementos sintácticos formales con relación a los objetos icónicos. La redundancia se apoya en la praxis de la sintaxis natural de los gestemas y kinemas y en las unidades temáticas de la iconografía recurrente: símbolos del "STATUS", los comerciales como elemento fetichista de la sociedad de consumo, los mitos populares, las imágenes cosificadas, los fenómenos de alienación, etc. La ideología es la connotación última de la totalidad de connotaciones.

Los tropos y figuras introducen "anomalías", principalmente de tipo: 1º semántico (metáfora, personificación, alegoría, mimesis), 2º signo —referente (la ironía, la metátesis, la perifrasis— tabú: para eludir personas y cosas que no deben ser designadas por su nombre, (ejem: Henry Amador, Marcelo Ginero). 3º Sintaxis (muy frecuentes las construcciones elípticas en sintaxis regular, que junto con las reticencias, imprimen gran dinamicidad a los diálogos).

#### TECNICAS:

La obra parte del realismo crítico, a través del cual logra potenciar la eficacia comunicativa del texto. Los personajes son individualidades fustigadas, agentes y pacientes de alienación, obsesionados, e impulsivos, los cuales se expresan en diálogos tensos, de ritmo acelerado, en lenguaje directo y brutal, sarcástico e irónico salpicado de humor negro. La obra resulta franca y con gran fuerza crítica.

La organización de las percepciones y de las representaciones permite hablar de un estilo lírico-épico por dos razones: a) el alto componente emocional contenido en las emisiones, las expresiones faciales y corporales, en las adjetivaciones, y en la temática, en la cual se pone en evidencia la necesidad del individuo de amar y de ser amado; la gestualidad adquiere aquí un valor atributivo. b) La oposición o contraste de dos actitudes éticas; el razonamiento es sustituido, en gran parte, por la acción; un carácter impulsivo lleva a cabo un deseo como instrumento o medios para materializar su venganza y hacer justicia; la gestualidad tiene un valor sinécdoquico.

El estilo se consolida en el recurso de la doble ficción que em-

plea su autor: los personajes representan un rol ficticio dentro de la misma ficción.

#### NIVEL SEMANTICO:

Partiendo de las isotopías que hacen posible la organización de los niveles de coherencia del texto, entendemos la obra como praxis y como expresión mediadora del sistema o modo de producción que ha configurado el ámbito social y espiritual de la realidad concreta.

Los aspectos abordados, estéticamente, operan como síntoma de una cultura históricamente determinada, sustentada tanto por la dimensión individual como por la dimensión colectiva, es decir: a) la relación del autor con el mundo, la percepción o consmovisión, b) la relación con la sociedad; el inconsciente colectivo, la proyección, el lenguaje.

Por la vía del símbolo penetramos en las funciones sugestivas del significado. Los símbolos implícitos en la obra apuntan hacia las características típicas y recurrentes de la sociedad reflejada. A través de ellos, el autor puede interrelacionarse con su pueblo, pues, en virtud de un "código valorativo", por medio del cual efectúa las elecciones y combinaciones de los signos en el texto, se convierte en una especie de intérprete al asumir la comprensión de su propia cultura.

El código valorativo de un autor se sustenta en cada caso en un conjunto de definiciones o enunciados que apuntan a adjudicarle a los "hechos" una dimensión significativa dentro de un contexto.  
(...) 14

EL ANIMADOR reconstituye la imagen de un individuo víctima de la alienación producida por la más genuina y singular expresión ideológica del sistema:

La televisión (...) suerte de monstruosa terapia colectiva engendradora de represión —constituye actualmente el más eficaz medio tecnológico que utilizan los dueños del capital para realizar la doble y simultánea operación: la sustracción de plusvalía material incesantemente requerida por eso que Ernest Mendel llama, el capital sediento de plusvalía, y la sustracción de la plusvalía ideológica en el taller mismo de producción de la vida psíquica de cada individuo. La televisión es, en este sentido, lo que los reflexólogos llaman un

14 David Maldavsky. *Op. cit.*, p. 57.

"refuerzo" constante para un condicionamiento lo más perfecto posible. 15

La estructura de base de este sistema audiovisual de comunicación, la constituye la tecnología, la cual actúa, interdependientemente con la economía, en la producción de objetos, cuyo valor de uso sirve para satisfacer las necesidades del mercado capitalista, y genera una forma particular de dependencia: el sub-desarrollo. Esta condición material engendra sus mecanismos de sustentación y su expresión ideológica para justificar idealmente al sistema. La obra traduce esta realidad según la cual, en nuestro país opera la simple aplicación de procesos tecnológicos importados:

M.—Yo soy el que da la cara y todo lo demás, pero los amos del negocio son otros.

(...) Es una transnacional (...)

—(...) Son corporaciones monstruosas. Dependemos de ellas...

—Nos procuran la tecnología. Los repuestos, los equipos...

—Los programas en video, las películas...

—¡Soy un testaferró!

Venezuela carece de una infraestructura económica capaz de incentivar la apropiación del sistema de producción y de las innovaciones técnicas. La falta de tecnología propia, nos condena a la aceptación indiscriminada de programas y al padecimiento de los efectos nocivos del afán de lucro y de dominio imperialista de la tecnología importada. En consecuencia, el lenguaje de la televisión actúa como instrumento dinámico de la ideología dominante y como expresión de las relaciones materiales de producción.

Sin poder advertirlo conscientemente, el telespectador se encuentra involucrado, especialmente, a través de los comerciales, en un proceso

15 Ludovico Silva: *Teoría y práctica de la ideología*, p. 172.

de reemplazamiento de lo real, en virtud de que en todo mensaje publicitario tienen lugar dos niveles: contenido manifiesto y contenido latente. Este último atrae los elementos inconscientes de la sensibilidad y la personalidad del telespectador y pone su énfasis en la percepción simbólica antes que en la realidad con sus cualidades objetivas. Ello responde a la necesidad de reforzar el STATU QUO, para lo cual es imprescindible reducir al individuo a un comportamiento automático, con la amenaza implícita de castigar con frustraciones y resentimientos a quien se atreva a considerar y evaluar el problema.

C.—(...) Me he dado cuenta de muchos engaños en esa maldita pantalla. Uno se lo cree todo y de repente (Paf!... Te das cuenta de un engaño y quedas con una rabia de comerte las paredes. (p. 147).

La alienación de "Carlos" se define precisamente por el error ideológico (o) "falsa conciencia") de creer que las imágenes e ideas que difunde la televisión, son las culpables de todos sus males, en lugar de analizar los mensajes con sus estereotipos, como técnicas pragmáticas persuasivas del sistema de producción capitalista. Estas penetran como vacunas de refuerzo para mantener la parálisis, y convencer al individuo de que el sistema de explotación es natural, necesario e inmejorable. Todo lo cual se basa en la ideología del subdesarrollo.

La agresión de Carlos hacia Marcelo Ginero, significa, simbólicamente, atacar uno de los móviles reales y concretos que favorece o produce la alienación social a través de la profusión, la magnificación y la fetichización de los objetos prácticos-utilitarios. Carlos es un consumidor "ingenuo" porque responde espontáneamente, con emoción intuitiva a los contenidos ideológicos de la televisión, pero no se produce en él, el distanciamiento necesario que podría proporcionarle una base teórica congruente y una conciencia de clase que le permitiera analizar objetivamente las verdaderas causas del malestar. Por el contrario, Carlos, como buen reflejo de la estructura mental acrítica de una gran mayoría de la población venezolana, se encuentra imposibilitado de tomar conciencia, precisamente por las ideas impuestas acerca del sistema social en que vive. En su lugar genera una extrema identificación con relación a la trama de las telenovelas y a los estereotipos que proyecta la televisión, hasta el punto de producirle un desquiciamiento que le conduce a la consideración de las situaciones, aisladas de su contexto.

Resulta insuficiente caracterizar el problema a través de un razonamiento incompleto, como es afirmar que nuestro país se define por

ser una sociedad dependiente y víctima del imperialismo capitalista, sin tomar en cuenta otros ingredientes:

- Una gran mayoría de la población se alimenta, casi exclusivamente, de la cultura oral y visual, sin conocimiento de la cultura escrita que le permite la conformación lógica del pensamiento y el desarrollo de la capacidad crítica.
- Los gobiernos, cuando dan soluciones, lo hacen por conveniencia circunstancial con una anarquía pragmática, que induce a la permisividad de la actuación individual o del grupo político, en forma emotiva y no cognoscitiva.
- La sociedad venezolana está dominada por el hombre, y esta circunstancia marca la diferencia de las atribuciones morales, económicas y sociales entre los sexos. Situación aceptada y reforzada a través de los medios de comunicación, en lugar de contribuir a su modificación.
- Y la diferencia, muy marcada, en la distribución de la riqueza.

## CONCLUSIONES

Rodolfo Santana se diferencia de aquellos dramaturgos que se encuentran impedidos de poder interpretar la estructura mental del venezolano. Su producción tiende a conformar un teatro popular, en el sentido de ser accesible a la comprensión de las masas: por la naturaleza de los personajes, el lenguaje empleado, los conflictos planteados, los elementos escénicos; pero, sobre todo, por la acción de los personajes, a través de la cual, se logra comunicar un mensaje vivo, directo y desmitificador de la realidad, que es objetivada, por medio de la gestualidad comunicativa y los comportamientos miméticos.

En la obra que hemos analizado, no sobran palabras ni existen frases superpuestas a la acción. No sólo brinda conocimientos, sino que produce modos de conocer la realidad, de situarla y de sentirla. Ella penetra en el hombre común, en el alma popular con su sustrato mítico-religioso y explora en los resortes íntimos de ciertos comportamientos ideológicos, y por ende, en los procesos de autoconocimiento, muy importante para el descubrimiento de las causas materiales del malestar social.

EL ANIMADOR contiene una visión crítica, combina el realismo entendido como: a) actitud → protesta individual en tono irónico, b) método o estilo → crítica social con el impresionismo lírico o recono-

cimiento de una realidad objetiva captada por la subjetividad de un individuo. La materia de esta realidad es lo que existe independientemente de la conciencia. La interrelación realidad + imaginación produce una descripción estética de la realidad.

La obra no retrata personajes, en su lugar descubre "tipos" y modos de comportamiento surgidos en el contexto de la cultura venezolana.

El análisis semiótico de EL ANIMADOR, como procedimiento metodológico, representa un intento de aproximación crítica integral, en la medida en que ha permitido la descripción (inmanente) la interpretación (trascendente) y una síntesis y valoración (inmanente trascendente), en tanto implica: un discurso, una historia y una ideología, que remiten a una cultura determinada. Lo que parece indicar que no deben descartarse, en forma arbitraria, algunos métodos críticos por considerarlos "colonizadores", ya que pueden ser adaptados para abordar las peculiaridades de nuestra literatura con una perspectiva basada en nuestra realidad y en nuestra escala de valores.

#### BIBLIOGRAFIA

- Adrados, Francisco. et al. *Semiología del Teatro*. Barcelona, España. Planeta, 1975, 198 p.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato". *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972 (208 p.), pp. 87-109.
- Chocrón, Isaac. *Tres fechas claves del teatro contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Fundarte, 1978, 27 p.
- Eco, Umberto. *La Estructura Ausente*. Barcelona, España: Lumen, 1972, 509 p.
- —. *Signo*. Barcelona, España: Labor, 1976, 216 p.
- Greimas, Algirdas J. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua, 1973, 375 p.
- Helbo, André. et al. *Semiología de la Representación*. Barcelona, España: Guss-Gil, 1978, 198 p.
- Hendricks, Williams O. *Semiología del Discurso Literario*. Madrid: Cátedra, 1976, 253 p.
- Izaguirre, Enrique. *Técnica Literaria del Drama*. Mérida, Venezuela: U.L.A., 1965, 86 p.
- Jacobson, Román. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, España: Seix Barral, 1975, 406 p.

- Maldavsky, David. *Teoría Literaria General*. Buenos Aires: Paidós, 1974, 142 p.
- Peirce, Charles. *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1974, 116 p.
- Santana, Rodolfo. "El Animador". *Piezas Perversas*. Caracas: Fundarte, 1978 (165 p.), pp. 113-165.
- Silva, Ludovico. *Teoría y Práctica de la Ideología*. México: Nuestro Tiempo, 1975, 22 p.
- Talens, Genaro. et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1978, 238 p.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972 (208 p.), pp. 155-192.
- Tordera, Antonio. *Hacia una semiótica pragmática*. Valencia, España: Fernando Torres, 1978, 158 p.

## EL NARRADOR Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN EL "RELATO DE UN NAUFRAGO"

---

RAUL MILLAN H.

Todo texto perteneciente a la categoría literaria de los relatos (cosmogonías primitivas, mitos, poemas épicos, romances históricos, novelas, cuentos, etc.) es susceptible de ser escindido en un nivel del discurso y en un nivel de la historia, desde una perspectiva estructural de conocimiento y de análisis del texto narrativo. El discurso narrativo está constituido por el conjunto de los enunciados lingüísticos; la historia es un acontecer fictivo distinto a la materia verbal que lo expresa. A decir verdad, ambos aspectos se presentan solidariamente relacionados en el momento de su actualización, dentro del sistema semiótico de la comunicación literaria. No obstante, su división obedece a principios elementales de instrumentación metodológica.

El discurso es el centro de coordinación del relato. A propósito, Segre (1970) dice que "este centro de coordinación es del autor aunque no es el autor". En realidad, el autor es el verdadero sujeto del circuito de la comunicación literaria; sin embargo, el sujeto de la enun-

ciación del discurso es el narrador. Porque en el acto —en el sentido aristotélico de este término— de la lectura, es el narrador quien asume la emisión de los enunciados frásticos, resultando el autor empírico un factor extraño, salvo en algunos casos especiales de la comunicación narrativa.

El tiempo lingüístico del narrador es el presente; es imposible que el narrador adopte una conducta verbal desde un tiempo distinto al presente ya que, como señala Benveniste (1969), el presente está vinculado, incluso de manera orgánica, al ejercicio mismo de la palabra. El presente será el tiempo de la realización verbal de todo discurso narrativo.

En la historia, el sujeto o los sujetos de las acciones son los agentes que ejecutan los hechos contados por el narrador. Frente al discurso, la historia es temporalmente multidimensional, puede manifestarse desde diversas perspectivas temporales. La anécdota relatada puede remontarse regresivamente hacia el pasado, ocurrir en el presente o proyectarse hacia el porvenir. Por otra parte, en el nivel fáctico de la historia (factores comunes a todas las formas literarias épico/narrativas: acciones, espacio y tiempo y signos/personajes) se presenta una serie de acciones ejecutadas por el (o los) sujeto (s) agentes (s) a partir de un desplazamiento que reúne las características de un viaje: realización de un itinerario, traslación espacio/temporal, etc. Este viaje define su operatividad convirtiéndose en el elemento en torno al cual se organizan la lógica de las acciones narrativas y las relaciones entre los signos/personajes que las ejecutan.

Nuestro enfoque del *Relato de un naufrago* será parcial y estará limitado al sujeto del discurso, por un lado, y, por el otro, al principio estructurante de las acciones épico/narrativas: el viaje. Haremos, pues, la lectura del *Relato de un naufrago* como texto esencialmente narrativo y no como el aparente ejercicio periodístico sobre un hecho real, tal como pudiera interpretarse, de acuerdo con la intención primaria de su autor (García Márquez, 1976).

### 1. El artificio narrativo

Asumir la ejecución de un discurso narrativo es asumir también la función de narrador. La voz narrativa es responsable de la organización de los enunciados y del desarrollo de la anécdota, de la escogencia entre la expresión total de la historia o la omisión de una parte de ella, de la opción entre la sucesión cronológica de los acontecimientos

o la dislocación del orden temporal, entre otras cosas. Esta voz narrativa “debe ser caracterizada a partir de su presencia o no presencia en el enunciado” (Colmenares, 1982).

Nuestro planteamiento se limita a describir el artificio de un narrador que habla de su propio relato, cómo lo escribió, cómo lo cuenta, presentándose como un autor que escribe un libro sobre algo que le contaron. Este narrador/escritor asume la relación del prólogo “La historia de esta historia” (integrado en la edición de Tusquets al texto original de 1955, sin el cual el libro sólo sería un relato autobiográfico de aventuras, como por ejemplo los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca). Decíamos que el narrador, bajo la apariencia de un escritor, habla de un acto de información donde él mismo aparece como sujeto de un discurso que sintetiza su propia palabra de enunciante y, a la vez, el acto verbal del informante que proporciona el testimonio:

Este libro es la reconstrucción periodística de lo que él [el naufrago] me contó...

.....  
En 20 sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar las contradicciones. logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar...

Y por otra parte, el narrador figura también dentro del conjunto fáctico del relato, presentándose como un sujeto que revela todas las incidencias de su propia aventura:

No recuerdo el amanecer del sexto día (...) en ese instante me hubiera comido cualquier cosa...

.....  
Yo soy Luis Alejandro Velasco, uno de los marineros que se cayeron el 28 de febrero del destructor “Caldas”, de la Armada Nacional.

De esta manera el narrador establece un juego ficticio con otros dos elementos (autor y agente), cada uno de ellos en primera persona, como virtuales voces narrativas. Es decir, el narrador oculta su presencia detrás de un autor que periodísticamente reconstruye un suceso ajeno y detrás de un agente que figura en la historia en función de héroe, creando la ilusión de diversos procesos de enunciación: un discurso del autor y un discurso del signo/personaje, ambos marcados, en los enunciados, con el déictico de la primera persona.

La enunciación es el acto de la producción del discurso, de la emisión de los enunciados. En su formulación más simple, constituye un circuito integrado por el Yo emisor (el narrador), el mensaje (transmitido mediante unos enunciados narrativos) y un receptor potencial, que es el lector. En la lectura, es obvio que el sujeto de este decurso es el Yo productor de los enunciados narrativos. Este Yo, sujeto de la enunciación, no podrá ser en nuestro caso el signo/personaje y mucho menos el escritor virtual y aparente; es más bien la misma voz quien cuenta tanto la escritura como la aventura del relato.

En el mismo sentido, los enunciados se construyen a través de una serie de relaciones verbales, siendo el sujeto de estos enunciados lingüísticos variable. El sujeto del enunciado variará de acuerdo con la gramaticalidad que asuma el discurso, o sea, dependerá de las formas verbales que las relaciones discursivas presenten. El sujeto del enunciado podrá ser un 'yo', un 'tú' o un 'él' (o sus plurales respectivos). El Yo, sujeto de la enunciación, podrá decir 'yo', 'tú' o 'él' a nivel de los enunciados.

Visto así, en el *Relato de un naufrago* hay un Yo quien dice: "Lo que no sabíamos ni el naufrago ni yo cuando tratábamos de reconstruir minuto a minuto su aventura, era que aquel rastreo agotador había de conducirnos a una nueva aventura...". Este Yo dice también: "En la mañana de mi quinto día, estuve dispuesto a desviar la dirección de la balsa, por cualquier medio." Dicho con mayor precisión: Yo narrador, sujeto de la enunciación, digo que "lo que no sabíamos ni el naufrago ni yo cuando tratábamos de reconstruir minuto a minuto su aventura, era que aquel rastreo agotador había de conducirnos a una nueva aventura..." Y también, Yo narrador, sujeto de la enunciación, digo que "en la mañana de mi quinto día, estuve dispuesto a desviar la dirección de la balsa, por cualquier medio." Sin duda, estamos ante un auténtico ardid narrativo, ante un verdadero sujeto de la enunciación enunciado, cuyo rasgo esencial es la aparente identidad entre el narrador y el escritor que figura en la portada del libro, por una parte, y entre el narrador y el signo/héroe, por la otra (Cfr. Romera Castillo, 1981).

Sin embargo, el Yo enunciante no es igual al 'yo' que confiesa reconstruir el relato ni al 'yo' que pretende desviar la dirección de la balsa, aunque así lo parezca: "Cuando el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia" (Todorov, 1975). Quien cuenta (el narrador) y quien actúa (el signo/personaje) no pueden ser reducidos, en este caso, a un solo

yo, y mucho menos ser confundidos con el autor implícito que aparenta escribir el libro. En verdad, el narrador disimula su presencia postulando la presencia de otros. En primer lugar, aparenta ser un escritor que cuenta la historia de su historia, el proceso de la escritura del libro, en primera persona. Este narrador/escritor manifiesta no intervenir en la aventura y narra la historia por un "embrague de escucha", a través del cual "además del hecho relatado, el discurso menciona a la vez el acto del informante y la palabra del enunciante que se refiere a ese acto" (Barthes, 1972). Y en segundo lugar, el narrador postula la presencia de un signo/personaje, quien se revela como narrador/protagonista de su propia peripecia de diez días a la deriva en una balsa.

En todo caso, este artificio retórico no es novedoso. En *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos Sigüenza y Góngora, por ejemplo, es el naufrago (narrador/protagonista) quien confiesa, al final, ir donde el cronista para que éste reconstruya su aventura, ya relatada. De todas maneras, el cronista (narrador/escritor) dice desde el principio de quién toma su historia, es decir, indica la fuente de su anécdota sin reconocer inherencia propia en ella. Además, uno de los esquemas típicos de la semiótica del discurso es, precisamente, cuando el narrador se presenta como un simple editor, prologuista, recopilador, traductor o transcriptor de memorias, epistolarios, documentos, testimonios o papeles inéditos (Cfr. Kristeva, 1974).

## 2. La estructura narrativa

El viaje es habitualmente una recurrencia temática que funciona como soporte y motivación básica de las acciones épico/narrativas (Cfr. Baquero, 1972). Esta noción se actualiza en los sistemas narrativos de acuerdo con una doble modalidad: como la traslación física del sujeto de la acción en el espacio y en el tiempo, o como una sucesión de acontecimientos que transcurren, al ser ejecutados, por el mundo de los sueños, en los espacios memoriales o a través de experiencias vinculadas a la inteligencia.

El viaje se presenta como norma estructural, repetible en toda manifestación épico/novelesca, no por mostrar a un héroe que se magnifica de suceso en suceso, de acción en acción, sino por el conjunto de factores que implica: un modelo diegético y un sujeto itinerante que lo ejecuta, física o psicológicamente, a partir de una serie de relaciones funcionales con otros agentes de la historia (signos/ayudantes y signos/opponentes, fundamentalmente). Así lo entiende Baquero:

La estructura de estas obras [narrativas] se organiza en cierto modo sobre una misma motivación: la del viaje, la del ir y venir de un personaje o personajes que, según van haciendo su camino, van entrando en contacto con nuevas gentes...

Así pues, el viaje se percibe como el eje estructurante de la historia por la red de relaciones establecidas entre el sujeto viajero y otros agentes del relato, que surgen y generan el modelo narrativo a medida que se cumple el trayecto físico o memorial. Entonces, a partir del desplazamiento implícito en la dinámica de todo viaje, se podrá precisar, entre otras cosas, la organización estructural de los segmentos narrativos (las secuencias) y las categorías actanciales según la actuación de los agentes con los que el sujeto básico entra en relación. Estas últimas categorías son las que definen, en todo caso, las predicciones narratológicas de base y de oposición. (No pretendemos organizar los elementos del relato según las teorías de las actantes y de los predicados de base; al respecto confróntese a Greimás, 1973, y a Todorov, 1974).

Generalmente, el viaje implica la organización del material narrativo en forma episódica, presentando incesantes y novedosas peripecias durante el tiempo que perdura la narración. En el *Relato de un naufrago*, el viaje del héroe asume la forma de un desplazamiento agentivo, desde la partida en el buque *Caldas* de Mobile, Alabama, hasta la llegada del naufrago a las playas colombianas, convirtiéndose en héroe nacional, en un lapso de diez días. La narración de hechos originales ayuda, según Vargas Llosa (1971), a resolver el problema de una historia vacía e idéntica de diez días en una balsa a la deriva. Asimismo, la aparición reiterada de elementos adversos asegura el interés y polariza la actuación del signo/héroe entre la esperanza y la frustración del rescate, por una parte, y el abandono al azar y la lucha por la conservación de la existencia, por la otra; la oscilación entre la vida y la muerte, en fin, como predicación semántica de la aventura. Por ejemplo:

La proximidad del mediodía me hizo pensar otra vez en Cartagena. Pensé que era imposible que no hubieran advertido mi desaparición. Hasta llegué a lamentar el hecho de haber alcanzado la balsa, pues imaginé por un instante que mis compañeros habían sido rescatados, y que el único que andaba a la deriva era yo, porque la balsa había sido empujada por la brisa. Incluso atribuí a la mala suerte el haber alcanzado la balsa.

No había acabado de madurar esta idea cuando creí ver un punto negro en el horizonte. Me incorporé con la vista fija en aquel punto

que avanzaba. Eran las once y cincuenta. Miré con tanta intensidad, que en el momento el cielo se llenó de puntos luminosos. Pero el punto negro seguía avanzando, directamente hacia la balsa. Dos minutos después de haberlo descubierto empecé a ver perfectamente su forma. A medida que se acercaba por el cielo, luminoso y azul, lanzaba cegadores destellos metálicos. Me dolía el cuello y ya no soportaba el resplandor del cielo en los ojos. Pero seguía mirándolo: era brillante, veloz, y venía directamente hacia la balsa. En ese instante no me sentí feliz. No sentí una emoción desbordada. Sentí una gran lucidez y una serenidad extraordinaria, de pie en la balsa, mientras el avión se acercaba. Calmadamente me quité la camisa. Tenía la sensación de que sabía cuál era el instante preciso en que debía empezar a hacer señas con la camisa. Permanecí un minuto, dos minutos, con la camisa en la mano, esperando a que el avión se acercara un poco más. Venía directamente hacia la balsa. Cuando levanté el brazo y empecé a agitar la camisa, oía perfectamente, por encima del ruido de las olas, el creciente y vibrante ruido de sus motores.

Agité la camisa desesperadamente, durante cinco minutos por lo menos. Pero pronto me di cuenta de que me había equivocado: el avión no venía hacia la balsa. Cuando vi crecer el punto negro me pareció que pasaría por encima de mi cabeza. Pero pasó muy distante y a una altura desde la cual era imposible que me vieran. Luego dio una larga vuelta, tomó la dirección de regreso y empezó a perderse en el mismo lugar del cielo por donde había aparecido. De pie en la balsa, expuesto al sol ardiente, estuve mirando el punto negro, sin pensar en nada, hasta que se borró por completo en el horizonte. Entonces volví a sentarme. Me sentí desgraciado, pero como aún no había perdido la esperanza, decidí tomar precauciones para protegerme del sol...

Y más adelante, ante la espectacular visión de una ingente tortuga:

Yo no sabía si era realidad o fantasía. Y todavía no me atrevo a decir si era realidad o fantasía, a pesar de que durante breves minutos vi nadar aquella gigantesca tortuga amarilla delante de la balsa, llevando fuera del agua su espantosa y pintada cabeza de pesadilla. Sólo sé que —fuera realidad o fuera fantasía— habría bastado con que tocara la balsa para que la hubiera hecho girar varias veces sobre sí misma.

La tremenda visión me hizo recobrar el miedo. Y en ese instante el miedo me reconfortó. Agarré el pedazo de remo, me senté en la balsa y me preparé para la lucha, con ese monstruo o con cualquier otro que intentara voltear la balsa. Iban a ser las cinco. Puntuales, como siempre, los tiburones estaban saliendo del mar hacia la superficie.

Miré al otro lado de la balsa donde contaba los días y conté ocho rayas. Pero recordé que no había anotado la de aquel día. La marqué con las llaves convencido de que sería la última, y sentí desesperación y rabia ante la certidumbre de que me resultaba más difícil morir que seguir viviendo. Esa mañana había decidido entre la vida y la muerte. Había escogido la muerte, y sin embargo seguía vivo, con el pedazo de remo en la mano, dispuesto a seguir luchando por la vida. A seguir luchando por lo único que ya no me importaba nada.

Y así durante todo el trayecto: la catástrofe; la muerte de los compañeros; la espera del rescate; el terror cósmico de la primera noche en el Caribe; la sombra del amigo en la balsa; la caza de una gaviota; el pez que salta a la balsa y propicia un combate con los tiburones; el vendaval que voltea la balsa; y sobre todo los tiburones al acecho en casi toda la ruta, como signo clave que mantiene el suspenso en la aventura. Al final, el vestigio épico de la magnificación, más esta vez contaminada de humor y desprovista de su antigua significación.

En otro sentido, el esquema de la aventura del héroe (el viaje por mar hasta tocar tierra) se aproxima a los esquemas simbólicos de los héroes excepcionales y míticos (Jonás, Noé, Odiseo, etc.), revelando la persistencia de algunas instancias narrativas originales, provenientes de los mitos. En efecto, a medida que se desarrolla el itinerario, éste va constituyéndose en un ciclo diegético que es correlato estructural, en sus etapas y secuencias, del viaje de los héroes clásicos y absolutos. Estas secuencias primordiales, afianzadas en las formas arquetípicas del inconsciente colectivo, categorizan al *Relato de un naufrago* como texto de "reiteraciones mitémicas", fragmentariamente reelaboradas.

Así tenemos, en primer lugar, una partida que encierra peligros, indicio de la dificultad de la empresa; luego, un itinerario donde el sujeto de la acción es asediado por elementos adversos (tiburones, tempestades, alucinaciones, monstruos marinos, etc.); y por último, regresa del mundo de la aventura con una peripecia vital enriquecida, que le permite incorporarse al nivel de héroe que le corresponde.

Campbell (1972), examina las secuencias nucleares de la aventura heroica y la reduce a una lógica general de los acontecimientos, que a continuación transcribimos: I. *La Partida*: 1, la llamada de la aventura; 2, la negativa al llamado; 3, la ayuda sobrenatural; 4, el cruce del primer umbral; 5, el vientre de la ballena. II *La Iniciación*: 1, el

camino de las pruebas; 2, el encuentro con la diosa; 3, la mujer como tentación; 4, la reconciliación con el padre; 5, apoteosis; 6, la última gracia. III *El Regreso*: 1, la negativa al regreso; 2, la huida mágica; 3, el rescate del mundo exterior; 4, el cruce del umbral del regreso; 5, la posesión de los dos mundos; 6, libertad para vivir.

Estas fases cardinales, originalmente constitutivas de los mitos, se han convertido en uno de los modelos ejemplares de la semiótica del relato (o narratología: estudios de las narraciones en sus estructuras constitutivas, independiente de las sustancias discursivas en que se manifiestan). Villegas, en *La estructura mítica del héroe*, demuestra que cualquier sistema narrativo puede ser leído como la reescritura, total o parcial, de estas mismas secuencias. Además, esta segmentación de la aventura coincide con la definición estructural de la secuencia narrativa: unidad mayor de la acción, sucesión de núcleos narrativos unidos solidariamente entre sí, que "se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente" (Barthes, 1974). En nuestro caso, haremos una paráfrasis del *Relato de un naufrago* para percibir esa otra lectura basada en la reconstrucción del paradigma del viaje, como arquetipo estructurante de los sistemas épico/narrativos.

*Grosso modo*, la primera secuencia aparece definida por los siguientes hechos y acciones: Una llamada de la aventura actualizada en forma de película de tempestades marinas, que permite sospechar una situación similar: "¿Qué tal si nos sucede una cosa como esa?" (...) "no era normal la inquietud que sentí aquella noche en que vimos El Motín del Caine". En efecto, la catástrofe se produce y la aventura se inicia. En el momento más cercano a la muerte, el signo/héroe ve de repente la balsa, "inesperadamente en la cresta de una ola", puesta a su lado por la buena suerte: "Bruscamente, un golpe de ola la puso al lado mío, blanca, enorme y vacía", como surgida por obra y gracia de un benefactor numinoso, salvador, sobrenatural. Trascendido el umbral, el signo/héroe ingresa en la región de lo desconocido e inicia el viaje completamente solo, lo que implica, a pesar de la posesión de una estampa de la virgen (ayudante sobrenatural), la idea del abandono, de la orfandad, por la desaparición de los compañeros. Y finalmente, el vientre de la ballena o la primera experiencia de la noche, que indica simbólicamente el terror cósmico ante las sombras, la indefensión absoluta ante lo desconocido y extraño, la primera experiencia aterradora en el mundo de la aventura:

Mi primera impresión, al darme cuenta de que estaba sumergido en la oscuridad, de que ya no podía ver ni la palma de mi mano,

fue la de que no podría dominar el terror (...) Hundido en las tinieblas, me di cuenta entonces de que no había estado tan solo en las horas del día. Estaba más solo en la oscuridad, en la balsa que no veía pero que sentía debajo de mí, deslizándose sordamente sobre un mar espeso y poblado de animales extraños.

El segundo segmento narrativo destaca los aspectos peligrosos de la aventura. Es la secuencia donde el signo/héroe tiene que dar muestras de que está en capacidad de exceder, con su actuación, las dificultades y obstáculos del trayecto. Las unidades míticas especificadas asumen, de manera muy general, la siguiente caracterización: El signo/héroe encuentra sucesivamente elementos que representan opciones opuestas; por un lado los tiburones, vestigio literario de seres malignos y de empresas difíciles y peligrosas; y por el otro el amigo de la marina, Jaime Manjarrés, vestigio de las antiguas hadas benefactoras, quien le señala el camino hacia el mundo original o aspecto favorable del trayecto. Pero esta última opción, al comienzo de la aventura, no existe dentro de los posibles narrativos vinculados a las formas heroicas del viaje. Por lo tanto desaparece:

Volvió a señalarme hacia dónde quedaba Cartagena. Yo seguí la dirección de su mano y vi las luces del puerto, las boyas de la bahía bailando sobre el agua. "Ya llegamos", dije, y seguí mirando intencionalmente las luces del puerto, sin emoción, sin alegría, como si estuviera llegando después de un viaje normal. Le pedía a Jaime Manjarrés que remáramos un poco. Pero ya no estaba ahí. Se había ido. Yo estaba solo en la balsa y las luces del puerto eran los primeros rayos del sol. Los primeros rayos de mi tercer día de soledad en el mar.

Sin embargo, el modelo actancial mítico, oponente/ayudante, queda reestablecido con las palabras del instructor (agente ausente), ser que posee y dona la sabiduría o la clave para conjurar el peligro: "Hay que esconder las cosas brillantes para no llamar la atención de los tiburones".

El camino de las pruebas constituye la fase peligrosa del trayecto y la parte central de este segundo segmento de la narración, "esta es la fase favorita de la aventura mítica", según Campbell. En el *Relato de un naufrago*, cada signo/oponente introduce la constante mítica del morir y el renacer, como representación simbólica de la sucesiva muerte y epifanía de los héroes cosmogónicos; la actuación del signo/héroe oscila con la aparición de cada peligro entre el abandonarse a la certeza de la muerte y la lucha por el resurgir a la vida. El siguiente fragmento es bastante ilustrativo:

Cuando vi el sol de nuevo, estaba recostado en el remo otra vez. Me sentía completamente extenuado. Ahora no esperaba la salvación por ningún lado y sentía deseos de morir. Sin embargo, algo extraño me ocurría cuando sentía deseos de morir: inmediatamente empezaba a pensar en un peligro. Ese pensamiento me infundía renovadas fuerzas para resistir.

El mitema del camino de la pruebas y victorias del héroe domina esta parte del relato; sin embargo es posible reconocer algunas de las unidades mítico/narrativas detalladas por Campbell (y reformuladas por Villegas) en el desarrollo de la secuencia. Entre ellas, el recuerdo de la felicidad de tiempos pasados en el mundo materno o mundo original (Cartagena o Mobile):

Ese día, como casi todos los sábados, estábamos en ese café al aire libre donde sólo había judíos y marineros colombianos. En una tarima de tabla bailaba la misma mujer de todos los sábados. Tenía el vientre desnudo y el rostro cubierto por un velo, como las bailarinas árabes de las películas. Nosotros aplaudíamos y tomábamos cerveza enlatada. El más alegre de todos era Massey Nasser, el dependiente judío del almacén de Mobile, que nos vendía ropa fina y barata a todos los marineros colombianos.

No sé cuánto tiempo estuve así, embotado, con la alucinación de la fiesta de Mobile...

o la última gracia, que impide la muerte del signo/héroe por inanición: un pedazo de raíz misteriosamente enredado en el fondo de la balsa, correlato de evidente intertextualidad con las historias míticas y sagradas:

Cuando terminé de comer no me sentí más aliviado. Se me ocurrió que aquello era una rama de olivo, porque me acordé de la historia sagrada: cuando Noé echó a volar la paloma el animal regresó al arca con una rama de olivo, señal de que el agua había vuelto a desocupar la tierra. Yo pensaba que la rama de olivo de la paloma era como aquella con que acababa de distraer mi hambre de nueve días.

Asimismo, el signo/héroe reprodujo, en la mañana del noveno día, un acto bíblico, idéntico al de Noé, echando a volar una gaviota.

El retorno es la tercera secuencia mítica del viaje. Reintegrarse al mundo original, como en los antiguos mitos, implica serias dificultades. Es necesario que en esta última etapa de la aventura (huida hacia el mundo de origen) el signo/héroe aparezca "apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural" (Campbell). El mundo ex-

terior, a punto de ser recuperado, adquiere apariencia fantasmal, se niega:

Ya me sentía sin fuerzas y, sin embargo, aún no veía la tierra. Entonces volvió a invadirme el terror: acaso, ciertamente, la tierra no había sido otra alucinación. El agua fresca me había reconfortado y yo estaba otra vez en posesión de mis sentidos, nadando desesperadamente hacia la playa de una alucinación. Ya había nadado mucho. Era imposible regresar en busca de la balsa.

La última lucha contra los elementos naturales revela el mitema del segundo cruce del umbral como otra instancia difícil de superar, a pesar de la protección tutelar del amuleto, el cual "muestra en los estadios finales de la aventura la acción continuada de la fuerza de ayuda sobrenatural que asiste al elegido a través del curso de su prueba" (Campbell):

Sin embargo, bien pronto me di cuenta de que aún me faltaba lo peor. Estaba totalmente agotado. No podía sostenerme en pie. La ola de resaca me empujaba con violencia hacia el interior. Tenía apretada entre los dientes la medalla de la Virgen del Carmen. La ropa, los zapatos de caucho, me pesaban terriblemente...

Después de esta última batalla contra el mar, el signo/héroe recupera el mundo del que se había separado involuntariamente, arribando a "un pedazo de playa silenciosa y desconocida". Allí será asistido, o rescatado, por seres pertenecientes al mundo materno y conducido en procesión hacia la gloria y la fama. Como Odiseo ante los feacios, el signo/héroe no puede evadir el compromiso de contar su historia, de referir su estada en el reino de la aventura: "Me atormentaba el deseo de contar lo que me había pasado" (...) "varias veces insistí en contar lo que me había pasado". Sucedido esto, se formaliza el mitema de la posesión de los dos mundos (el de la aventura y el de origen), es decir, la posesión de la experiencia por la cual "será besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad". Sin embargo, según dijimos, la heroicidad aparece demitificada de su antiguo carácter. El signo/héroe se burla de su propia apoteosis:

Yo no hice ningún esfuerzo por ser héroe. Todos mis esfuerzos fueron por salvarme. Pero como la salvación vino envuelta en una aureola, premiada con el título de héroe como un bombón con sorpresa, no me queda otro recurso que aceptar la salvación, como había venido, con heroísmo y todo.

Pero en todo caso, la historia se ha edificado a partir de un diseño universal del relato: Una *Partida*, una *Estada* en el mundo de la aven-

tura y un *Retorno*. Modelo narrativo éste ejecutado por un signo/héroe desacralizado, pero que, como residuo literario de los héroes magníficos, ha viajado hacia su exaltación, tal como lo interpreta Miliani (1976):

En las supervivencias modernas de los mitos, desacralizados dentro de la literatura, el sujeto de la acción, para llegar a constituirse en homólogo o siquiera en émulo del héroe, tiene que crecer, agigantarse, magnificarse por su comportamiento, dentro de una acción en la cual debe superar muchas pruebas, vencer muchos obstáculos. El sometimiento a tales pruebas, el desarrollo de esas acciones, el desplazamiento de un sujeto hacia su magnificación —lógrela o no, triunfe o fracase— es lo que se ha dado en llamar viaje mítico, viaje heroico, o sencillamente viaje.

Para concluir diremos, con palabras de Prieto (1972), que el diseño estructural del viaje es un síntoma general del sistema de los signos épico/narrativos; y en nuestro caso, de una forma narrativa específica que desarrolla la aventura del héroe como principio: el relato de aventuras, el mismo que se encuentra en germen de la *Odisea*, organizado a partir de aquello que los griegos llamaron un *Periplo*.

#### BIBLIOGRAFIA

- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Barthes, Roland (1972). "El discurso de la historia", *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- — (1974). "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Benveniste, Emilio (1969). "El lenguaje y la experiencia humana", *Problemas del lenguaje*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Campbell, Joseph (1972). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colmenares, Edgar (1982). "Sobre la descripción del texto narrativo", *Caribana, revista de literatura*. Caracas (1): agosto.
- García Márquez, Gabriel (1976). *Relato de un naufrago*. Barcelona: Tusquets.
- Greimás, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Kristeva, Julia (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Miliani, Domingo (1976). pról. *Canaima*. Caracas: Monte Avila.

- Prieto, Antonio (1972). *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona: Planeta.
- Romera Castillo, José (1981). "La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura", *La literatura como signo*. Madrid: Playor.
- Segre, Cesare (1970). *Crítica bajo control*. Barcelona: Planeta.
- Todorov, Tzvetan (1974). "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- — (1975). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez, historia de un deicidio*. Caracas: Monte Avila.
- Villegas, Juan (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.

## BIBLIOGRAFICAS

LUIS ALVAREZ

OMAR RAMIREZ. *37 del invierno*. Estocolmo: Edición bilingüe (Inglés-Español) de Författares Bokmaskin, 1982, 80 p.

Con una palabra remozada nos viene este Omar, a quien conocíamos desde *Una sola memoria*. Ahora, el motivo ya no es el lúdico conversar ni el regodeo significantivo. (Llamo significantiva la comunicación que aspira convencer con el solo recurso del significante). En este nuevo poemario, el autor nos entrega una poesía que, además de ese culto por la palabra y de esa continua búsqueda de una definición de la poesía a través de procedimientos cognoscitivos o revelativos, posee también el asombro ante un medio completamente distinto al entorno cultural del autor. Ya no es la transición geográfica larense, ni la verde brisa de Argüelles, contigua al claustro complutense. Ahora es la brisa quebrada por los fiordos y una especie de perenne invierno que hiela hasta los recuerdos. Otras veces, el escenario lo constituyen puertos extraños; algunos de ellos ya los conocíamos desde las lecturas de Darío, como aquel del poema XXXIII: "Invierno de contar / del viejo Estambul / en/ las calles /". . .

En otros, el recuento se hace imprescindible, para vencer el asedio del invierno contra una decisión de ser tropical a toda costa. El autor opta por dos vías. Una, es asirse al acervo cultural, vía mostrada en el poema XXXIV: ... "En estas regiones / he sido habitante / Saludé al Quijote / le di un beso a Ofelia, / medite con Hamlet." ... Y más adelante: ... "En el patio de Fray Luis / leí las Odas, pernocté / y / ansié la carta del amigo / (no escrita) /" ... Otra, es el recuento de la amistad personal. Ejemplos de ésta parecieran estar en las múltiples dedicatorias, del poema XXXI en adelante. Pero, ninguna de ellas guarda —a nuestro juicio— una relación tan estrecha con el texto subsiguiente, como la del poema XIV: "A la profesora de Montalbán" (Ernestina Salcedo Pisani). Finalmente en este poemario: *37 del invierno*, el autor incluye un componente sintáctico subrepticio dentro de su título. Omite en la estructura superficial, al nombre: POEMAS. Son 37 los poemas del texto. Con su inclusión hubiesen resultado demasiado explícito... Y además, en un alarde de su formación lingüística, conmuta el fonema fricativo labiodental sordo: /f/, por uno fricativo bilabial sonoro (o labiodental sonoro, según sea la realización: /b/). Así, la idea del infierno connotada por una serie de imágenes como el hielo, la lejanía de la verdad de las palabras, la desaparición de los árboles, las blancas soledades y tantas otras como esas del poema XX: ... "Uno anda por estas tierras / y / trata de modelar / en / lo que no es tierra / y / todo se derrumba/" ... se transforman en invierno, menos abofeteante en la estructura superficial.

En verdad que son interesantes estos 37 POEMAS DEL INVERNO.

MIGUEL SANCHEZ CASTRO. *La otra Venezuela*. Caracas: Edic. Paulinas, 1977, 183 p.

Desde hace tres años nos habíamos propuesto escribir una nota sobre este interesante trabajo de Miguel Sánchez Castro. Las limitaciones de tiempo, pero fundamentalmente de espacio nos tuvieron imposibilitados de hacerlo. Usamos hoy las páginas de la Revista *Letras del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias* de nuestro Departamento de Castellano, Literatura y Latín.

Habíamos conocido algunos trabajos de Sánchez Castro, por intermedio de nuestro común maestro Miguel R. Utrera; pues, aunque coterráneos como lo somos, la diáspora que en el pasado caracterizó

a la gente de nuestro pueblo, nos ha impedido un acercamiento personal.

Ahora, concretamente refiriéndonos a *La otra Venezuela*, sostenemos que es un compendio de vivencias del autor, ofrecidas a través de una variada toponimia interiorana. La obra nos va mostrando los caracteres resaltantes —poetizados en muchos casos— como lo podemos observar en las descripciones de los pueblos guayaneses, comenzando por la apología: de toda la región: Guayana es la palabra mágica"... Pero al mismo tiempo que nos entrega esa visión, nos da también —y a veces con cierta amargura— las necesidades permanentes de esa Venezuela marginada que sólo tiene instantes de presencia en la planificación de los gobernantes de turno. Podríamos extraer algunos casos como el Bicentenario de Upata, las fiestas de San Sebastián de Los Reyes, la supervivencia colectiva de Tucupita.

La obra se encuentra dividida en cuatro partes. La primera, a nuestro juicio, la más interesante e intitulada "Los indios Waraos" está destinada a ofrecernos importantes observaciones sobre la cosmogonía, las relaciones sociales, el pensamiento, la organización; es decir, la cultura en general de esa etnia tan venezolana como nosotros, pero tan desconocida, tan marginada y tan expuesta al genocidio que últimamente ha caracterizado al tratamiento dado a las culturas aborígenes. Recuérdese, aunque no aparece en el libro, por estar sucediendo en otras comunidades, la labor nefasta y antinacional de las "Nuevas Tribus" sobre los makiritare-yekuanas del bajo Orinoco. "Los indios Waraos" debería ser un capítulo de lectura obligada por parte de nuestros estudiantes de literatura indígena, por el hecho de ser un extraordinario contexto que ayudaría a conocer el texto literario Warao, que en un determinado momento vayan a estudiar. "Los indios Waraos" nos pone en contacto con la parábola de la muerte, la veneración de la vejez, el concepto de la justicia, la exogamia, los rituales y la artesanía milenaria de esa etnia. Es el testimonio de un hombre que ha estado durante mucho tiempo y cerca del escenario quiere comunicarnos su esperanza de redención. Por eso nos dice que "Es hora pues de salvar ese capital humano que estamos desperdiciando, con un plan operativo que tome en cuenta las experiencias del pasado y haga uso racional de los recursos que ahora tiene en su mano el Estado venezolano, principal responsable de la desaparición del indio como ser autóctono y del papel pasivo e indigente que le hemos asignado en la vida nacional". (pág. 37).

La segunda parte se denomina "La otra Venezuela". Es la descripción de un viaje a través de los centros misionales de Araguaimuj,

Guayo y Nabasamuka. Aquí el autor nos comunica su admiración hacia la obra misional. Algunas veces se exagera en la loa, como cuando nos dice:

Gracias a la abnegada labor de los misioneros capuchinos hoy el Delta Amacuro cuenta con colectividades indígenas organizadas y transculturalizadas, donde se manifiestan constantes actividades económicas, culturales, sociales, dentro del marco moral y desarrollo síquico que orientan los padres capuchinos y las madres terciarias. (p. 53).

Como podemos observar, hay una expresa solidaridad con la obra de transculturación llevada también a cabo por las misiones católicas. Sobre ese particular, nosotros creemos que el indígena no necesita de ese proceso, para alcanzar los derechos que se le han inculcado durante mucho tiempo. La transculturación es un factor de alienación tanto para el indígena como para cualquier mortal. Es un fenómeno que puede compararse con el proceso emprendido sobre nuestra juventud y sobre nuestro pueblo por parte de las transnacionales, la televisión, los enlatados y toda esa suerte de drogas que nos han venido inyectando durante más de veinte años. De la misma manera que clamamos por un gobierno patriótico debemos entender que el indígena lo que necesita es la solución de grandes problemas como el sanitario, educacional y la producción de bienes, sin que se le inculque una nueva cosmovisión que para nada necesitan. Ellos tienen ya sus dioses, sus danzas, sus magistrados, etc. Lo que debe imponerse es una educación pluricultural.

La tercera parte "El Delta y sus desarrollo" y la cuarta "Pueblos de Venezuela" son una denuncia de la marginalidad en que han estado y continúan estando los pueblos interioranos.

Para concluir, diremos que toda la obra está concebida en la forma típica del lenguaje periodístico. Se informa y se opina, se denuncia y se halaga. Es la huella del autor, ubicado dentro de este campo pero al mismo tiempo es lo que comunica el afán por seguir el hilo de esta lectura.

## COLABORADORES

*Manuel Bermúdez.* Profesor egresado del Instituto Pedagógico de Caracas en 1956, Promoción "Carlos Rangel Lamus". Durante 1972-1974 realizó estudios de Postgrado en la Universidad de Roma donde se especializó en Filología Moderna. En 1973 hizo un Curso de Semiótica Literaria y Audiovisual en el Instituto de Lingüística y Semiótica de la Universidad de Urbino (Italia). Participó en el XVIII Congreso de Literatura Iberoamericana, realizado en la Universidad de Florida (Gainesville) en 1977 donde presentó una Ponencia sobre "Paúl Gronssac y el Modernismo" Colaborador del Papel Literario del diario *El Nacional* de Caracas y de la *Revista Nacional de Cultura*. Ha publicado *Tradición y Mestizaje* (1973) y tiene en Prensa *La Narrativa de ficción en Radio y T.V.* En 1981 fue Presidente del Comité Organizador del II Congreso de Escritores de Venezuela y en la actualidad realiza investigaciones sobre Semiótica Audiovisiva.

*Sergio Ariel Serrón Martínez.* Nació en Montevideo (Uruguay). Cursó Estudios Superiores y de especialización en Uruguay, Colombia y Venezuela. Profesor de pre y postgrado en varias universidades

y pedagógicos del país y el exterior. Editor de la Revista *Pértiga*. Publicó "Aporte para una ficha bibliográfica de la dialectología Venezolana" (1978) y colabora en varias revistas especializadas en el campo de la dialectología, la lectura y la ortografía. Participa en el Proyecto Multinacional de la Enseñanza de la Escritura y Lectura en la Educación Básica.

*Isabel Martín de Puerta*. Profesora de Castellano, Literatura y Latín, egresada del I.U.P.C. En 1968 realizó la maestría en Literatura Hispanoamericana. Se desempeña como profesora de Literatura Española en el I.U.P.C. desde 1973.

*Luisa Isabel Rodríguez Bello*. Nació en Carúpano, Edo. Sucre. Es egresada del I.U.P.C. del Dpto. de Castellano, en la especialidad de Latín y Literatura en 1974. Obtuvo el título de Magister en Lenguas y Literaturas Clásicas en la Universidad de Virginia (Charlottesville, USA) en 1981. Trabaja como profesora de Latín, Griego, y Literatura Grecolatina en el I.U.P.C.

*Violeta Mendoza de Pérez*. Nació en Barinitas, Edo. Barinas. Es egresada del I.U.P.C. Departamento de Castellano, en la especialidad Lengua Castellana y Latín. Inició la Maestría en Lingüística en el I.U.P.C. en 1982. Actualmente trabaja como Profesora de Lenguaje y Comunicación en el Colegio Universitario "Francisco de Miranda".

*Alí Rondón*. Venezolano, egresado del I.U.P.C. en la especialidad de Idiomas Modernos (1974). Participó en el curso libre de Literatura Norteamericana sobre "William Faulkner" dictado por la Prof. Ann Beasley, UCV (1976) y en el de *Actualización Lingüística para Profesores de Inglés* en ACEG. Bournemouth. Inglaterra (1978). Obtiene la maestría en Literaturas Norteamericana e Inglesa en New York University, USA (1981). Actualmente dicta cursos de Historia de la Cultura Norteamericana, Introducción a la Literatura y Literatura Inglesa Siglo XIX en el Dpto. De Idiomas del I.U.P.C.

*Diana Castro de Sasso*. Nació en Montevideo (Uruguay). Es egresada del Instituto de Profesores "Artigas" (mención Filosofía); realizó estudios en la Universidad de Friburgo en Brisgovia (República Federal de Alemania). Desde 1976 reside en Venezuela, donde se desempeña como profesora de Filosofía (Instituto Universitario Pedagógico Experimental de Maracay) y profesora de Alemán como lengua extranjera Asociación Cultural Humboldt, Colegio La Esperanza). Actualmente es alumna del Post-grado en Lingüística del Instituto

Universitario Pedagógico de Caracas, y forma parte del equipo de investigación que lleva a cabo la ejecución del Proyecto Multinacional de Desarrollo Curricular y de Capacitación Docente para la Educación Básica, patrocinado por el Ministerio de Educación y el I.U.P.C., conjuntamente con la Organización de Estados Americanos (OEA).

*Elizabeth Raab Rodríguez*. Profesora egresada del I.U.P.C. en las especialidades de Castellano, Literatura y Latín (1970) y Artes Plásticas y Apreciación Plástica, mención *Cum Laude* (1978). Desempeñó la cátedra de Teoría de Arte y Apreciación Artística en el Instituto Pedagógico de Maracay. Coordinó el área de Artes Plásticas y fue Jefe del Dpto. de Cultura en ese mismo Instituto. Desde 1980 dicta las asignaturas Semiótica y Seminario de Apreciación Artística en el I.U.P.C. Actualmente prepara la tesis sobre "Teatro Costumbrista en Venezuela" para optar al título de Magister en Literatura Hispanoamericana.

*Raúl Millán Hernández*. Nació en Porlamar el año 1955. Egresó del Instituto Pedagógico de Caracas en la especialidad de Literatura y Latín en 1977. Ha realizado cursos de actualización profesional en la Universidad Central de Venezuela, Universidad Simón Bolívar y Universidad Católica Andrés Bello. En 1981 culminó los cursos especiales de postgrado, mención Literatura Hispanoamericana, del Instituto Pedagógico de Caracas. Actualmente, se desempeña como Investigador adscrito a la Dirección de Estudios e Investigaciones de la Biblioteca Nacional y como profesor del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas.

*Iraset Páez Urdaneta*. Nació en Maracaibo (Edo. Zulia) el 18 de enero de 1952. Es profesor graduado en la especialidad de Castellano, Literatura y Latín en el Instituto Pedagógico de Caracas, Licenciado en Letras en la Universidad Central de Venezuela. Master of Arts en Lingüística y Ph.D. en Lingüística en la Universidad de Stanford (California, E.UU.). Autor de trabajos de crítica y de creación literaria y de lingüística. Premio de cuentos "Juilo Garmendia", otorgado por la Universidad Central de Venezuela. Actualmente es asesor del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas, y profesor de los Cursos de Post-Grado del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas y de la Universidad Central de Venezuela. Formó parte del personal de investigación de la Casa de Bello.

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