

LETRAS



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGOGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCION DE INVESTIGACION Y POSGRADO  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN.  
ORGANO DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜISTICAS  
Y LITERARIAS "ANDRÉS BELLO"



54-55

LETRAS

54-55

# LETRAS

XXV Aniversario del CILLAB

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGOGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCION DE INVESTIGACION Y POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATIN.  
CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜISTICAS Y LITERARIAS  
"ANDRES BELLO"  
CARACAS-VENEZUELA, 1997

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGOGICO DE CARACAS**

**CONSEJO DIRECTIVO**

<b>Director-Presidente</b>	Manuel Bravo
<b>Subdirector de Docencia</b>	Beatriz Ceballos
<b>Subdirector de Investigación y Postgrado</b>	Arcángel Becerra
<b>Subdirectora de Extensión</b>	Greta Müller
<b>Secretario</b>	Jesús Figueroa
<b>Representante de los Jefes de Departamento</b>	Filomena De Risi de Agostini
<b>Representantes Profesorales</b>	Yhersí Méndez Consuelo Escalona
<b>Representantes Estudiantiles</b>	Jhon Colivert Carlos Lugo

**CONSEJO ACADÉMICO**

<b>Director</b>	Manuel Bravo
<b>Subdirector de Docencia</b>	Beatriz Ceballos
<b>Subdirector de Investigación y Postgrado</b>	Arcángel Becerra
<b>Subdirector de Extensión</b>	Greta Müller
<b>Secretario</b>	Jesús Figueroa

**JEFES DE DEPARTAMENTOS**

<b>Arte</b>	Rebeca Matos
<b>Biología y Química</b>	Antonieta Ascanio
<b>Castellano, Literatura y Latín</b>	Luisa Rodríguez
<b>Ciencias de la Tierra</b>	Simón Ruíz B.
<b>Educación Especial</b>	Marisela de Ducharne
<b>Educación Física</b>	Otto Garrido
<b>Geografía e Historia</b>	Napoleón Franceschi
<b>Idiomas Modernos</b>	Manuela Amat
<b>Matemática y Física</b>	Filomena De Risi de Agostini
<b>Pedagogía</b>	Luis Ernesto Argüello
<b>Prácticas Docentes</b>	Vilma Moreno de Rosentoul
<b>Tecnología Educativa</b>	Ely Montoya
<b>Representante Profesoral</b>	Ramón Jones Luz Salazar
<b>Representante Estudiantil</b>	Orlando Gallegos Claire Sucre Zaida Vásquez

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

**Consejo Directivo:**

José Adames	Rita Jáimes
Luis Alvarez	Minelia de Ledezma
Alfredo Carpio	Freddy Monasterio
María Elena Díaz	Annerys Pérez
Lucía Fraca de Barrera	Nellys Pinto de E.
Carmen Luisa Géyer	Luisa Rodríguez
Einar Goyo	Rosario Russotto de A.
Norma González de Z.	Sergio Serrón
Mildred Herrera	César Villegas

**Coordinadora (e):** Hilda Inojosa

**RESPONSABLES DE ÁREAS:**

<b>Estudios Lingüísticos:</b>	Minelia de Ledezma
<b>Estudios Literarios:</b>	Hilda Inojosa
<b>Documentación y Publicaciones:</b>	César Villegas
<b>Taller de Expresión Literaria:</b>	José Adames
<b>Representante de las Cátedras del Departamento:</b>	Luisa Rodríguez
<b>Preparadora:</b>	Neudys Rada Patricia Cumare
<b>Personal de Secretaría:</b>	Elena Ochoa Lei de Marrero Carmen Rojas

## LETRAS ES UNA REVISTA ARBITRADA

Tres jueces, quienes no conocen que están arbitrando el mismo trabajo, evalúan un artículo, cuyo autor no aparece indentificado. El escritor a su vez no sabe quiénes juzgan su trabajo.

- Aunque **Letras** es una revista arbitrada, ni el Consejo de Arbitraje ni la Coordinación se hacen responsables por los juicios emitidos por los autores, los cuales en todo caso son de la responsabilidad de éstos.
- Edición: dos números al año.
- Canje: Se establecerá con publicaciones similares, o con instituciones universitarias, culturales y centros de investigaciones lingüísticos, literarios y pedagógicos.
- Cualquier comunicación dirigirla a: Revista **Letras**. CILLAB. Instituto Pedagógico de Caracas (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Av. Páez, El Paraíso Caracas (1021). Venezuela.
- Para reproducir cualquier parte de la revista, debe contarse con el permiso escrito de la dirección de la misma.

ISBN: pp. 195202DF47

ISSN: 0459-1283

Impreso en Venezuela por: Imprenta Gerardo Toro del Instituto Pedagógico de Caracas.

Fotógrafo: Douglas Villegas

Diseño de Cubierta: Luis Domínguez Salazar

Montador de Negativos: Jesús Nobrega

Prensistas: Luis Chacón y Miguel Castillo

## LETRAS

**Directora:**

Hilda Inojosa

**Coordinadores:**

César Villegas

Sergio Serrón

**Director Artístico:**

Luis Domínguez Salazar

---

## Sumario

Presentación.....	7
Trayectoria del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (CILLAB) .....	9
<i>Luis Quiroga Torrealba</i>	
La categoría del género en español. Una revisión bibliográfica .....	19
<i>Minelia de Ledezma</i>	
La geometría de los rasgos y la coronalidad: una revisión polisisté- mica .....	43
<i>Godsumo Chela Flores</i>	
De la naturaleza de la escritura .....	57
<i>Lucía Fraca</i>	
El texto: un modelo para la comprensión de los actos humanos, según el pensamiento de Paul Ricoeur .....	79
<i>Luis Alvarez</i>	
Fundamentos lingüísticos del aprendizaje de la lectura .....	97
<i>Josefina Falcón</i>	

Norma lingüística para una lectura del texto literario .....	111
<i>Jose Adames</i>	
Propuesta para un estudio comunicacional del cuento venezolano... ..	123
<i>Luis Barrera Linares</i>	
Cuentos de cuentistas y cuentistas de cuentos .....	153
<i>Edgar Colmenares del Valle</i>	
El personaje-masa y la geografía menor. La literatura vista desde el psicoanálisis .....	193
<i>Italo Tedesco</i>	
Investigación y literatura infantil ¿necesidad de fundamentos para la acción? .....	217
<i>Griselda Navas</i>	
Estrategias para el buen uso del texto literario en el aula .....	249
<i>Luisa Rodríguez</i>	
Nicanor Parra, de lo tradicional a la antipoesía .....	263
<i>Aura Barradas</i>	
La poesía a lo divino en los siglos de oro. Sebastián de Córdoba, refundidor de la obra garcilasiana. Técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada .....	301
<i>Buenaventura Piñero</i>	

## Presentación

*Ante los 25 años del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (C.I.L.L.A.B.), la revista **Letras** 54-55 es parte del homenaje que el Instituto Pedagógico de Caracas y la comunidad académica nacional le ofrecen. No podía ser menos, cuando **Letras** es el órgano divulgativo del Centro. En esta oportunidad, se cuenta con artículos producto de la actividad intelectual de destacados investigadores que han estado vinculados con el C.I.L.L.A.B. en algún momento.*

*Queremos reconocer a quienes han sido sus más destacados coordinadores: Oscar Sambrano Urdaneta, Luis Quiroga Torrealba, Minelia de Ledezma, Luis Alvarez, Lucía Fraca de Barrera e Hilda Inojosa. Con su vehemente esfuerzo, la labor investigativa en el campo lingüístico y literario ha ido hallando caminos, nuevos rumbos, durante todos estos años.*

*Han surcado las páginas de **Letras** artículos sobre dialectología, que han caracterizado los rasgos fonéticos, léxicos y morfosintácticos del habla venezolana. Se ha logrado consolidar una línea de trabajo sobre el español de Venezuela. También han surcado las páginas de la revista estudios sobre psicolingüística, pragmática, análisis del discurso, enseñanza de la lengua, entre otros campos, cónsonos con los propósitos de una institución formadora de docentes. No han quedado fuera de las hojas de **Letras**, metódicas y sistemáticas investigaciones en el área literaria, que han contribuido con el acervo cultural en la materia: literatura grecolatina, española, inglesa, latinoamericana,*

venezolana, universal en general, y literatura infantil, así como trabajos sobre enseñanza de la literatura.

*En este número, hay una muestra representativa de lo expuesto, en las líneas anteriores. Invitamos al lector, entonces, a conocer el C.I.L.L.A.B. y a algunos de sus amigos, al voltear esta página.*

## **Trayectoria del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (CILLAB)**

**LUIS QUIROGA TORREALBA**  
IPC - UPEL

La creación y la organización que tuvo el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", fue consecuencia, en buena parte, del movimiento lingüístico que en los años sesenta se hizo general en Hispanoamérica, como derivación del alcance que llegó a tener en Europa y Norteamérica la divulgación de las nuevas corrientes lingüísticas entonces predominantes. Destacan en ese momento en el ambiente hispanoamericano tres instituciones de carácter internacional que agrupaban a profesores e investigadores especializados en los estudios de la lengua española y de su enseñanza, y cuya labor llegó a trascender en la idea inicial y propósitos que motivaron la creación del CILLAB. Esas instituciones fueron: la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL), el Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de Idiomas (PILEI) y la Oficina Internacional de Información y Observación del Español (OFINES).

La Asociación de Lingüística y Filología de América Latina se fundó en 1962, como resultado de la reunión del IX Congreso Internacional de Lingüísticas celebrado en Cambridge, Massachusetts. Congreso que por primera vez tiene su sede en un país

americano, y que venía reuniéndose consecutivamente en Europa desde que realizara su primera asamblea, convocada en La Haya en 1928. Fue por esto realmente propicia la oportunidad para que, con ese motivo, se creara entonces la primera agrupación lingüística de carácter internacional en nuestro continente: la ALFAL. El Congreso Fundacional de la Asociación se realiza en Viña del Mar, Chile, en 1964. Uno de sus objetivos fue, fundamentalmente, y en primer lugar, el siguiente: "Establecer vínculos estrechos entre los profesores e investigadores de las distintas universidades e instituciones lingüísticas y filológicas del Continente, y difundir los resultados de los esfuerzos realizados en cada una de estas instituciones".

El Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de Idiomas fue fundado en Cartagena de Indias, Colombia, en agosto de 1963, con la participación de un grupo de filólogos y profesores de idiomas de toda América. En sus estatutos se asienta el propósito de: "Realizar actividades tendientes a promover el desarrollo institucional e incrementar las buenas relaciones entre las entidades existentes en el campo de la lingüística y la enseñanza de idiomas, y establecer mecanismos estables y responsables para la consolidación y perfeccionamiento de proyectos de trabajo en campos diversos referidos a la lingüística general y descriptiva, a la enseñanza de las lenguas nacionales y extranjeras, a la alfabetización, al estudio de las variedades regionales y dialectales de las lenguas nacionales, al conocimiento de las lenguas indígenas y criollas, etc."

La Oficina Internacional de Información y Observación del Español se crea en Madrid en junio de 1963, a raíz del Primer Congreso de Instituciones Hispánicas, convocado entonces por el Instituto de Cultura Hispánica de España. OFINES ha sido una institución que estuvo básicamente organizada con el fundamental propósito de "afianzar la labor de información y vigilancia del complejo proceso de desarrollo del español contemporáneo". Entre otros fines se mencionan los siguientes: Recibir y coordinar los informes sobre situación del español en sus distintas áreas; ordenar y tener al día un catálogo de los Centros, personas y pu-

blicaciones relacionadas con el estudio y defensa del español; informar sobre la situación de los Atlas lingüísticos y sobre los estudios del español hablado, del español básico y cuantos aspectos tengan relación con la lengua contemporánea.

OFINES, ALFAL y PILEI actuaron siempre en constante colaboración; y a estas instituciones, esto es, a sus finalidades y programas, se vinculó la iniciativa de dar los primeros pasos que permitieran orientar y favorecer el desarrollo de las actividades de investigación lingüística en nuestro Instituto Pedagógico. Fue así como en la oportunidad de la conmemoración del año centenario de la muerte de Andrés Bello (noviembre de 1964 / noviembre de 1965) surgió la idea en el Departamento de Castellano, Literatura y Latín de programar todo el año de esa conmemoración con una serie de actividades que permitieran no sólo enaltecer obra y memoria de nuestro sabio humanista, sino también que fueran asimismo suficientemente aprovechadas tanto por la comunidad estudiosa del Instituto, y aun por sus egresados, como también por aquellas instituciones que, con su participación, pudieran realzar tan especial ocasión. De allí surgió el propósito de pensar en algo que alcanzara la mayor trascendencia posible y permitiera debidamente honrar, en forma permanente, el nombre y la obra del eminente gramático venezolano.

De este modo, en octubre de 1964, reunidos los Profesores de Tiempo completo y de Tiempo integral con los Jefes de los Departamentos de Castellano, Literatura y Latín y de Cultura y Publicaciones, se procedió a echar las bases de lo que llegó a ser un proyecto que, apenas esbozado, quedó luego organizado y establecido, el 28 de noviembre de ese año, con la denominación de Centro de Estudios "Andrés Bello". Tres fueron los objetivos en que se resumían sus funciones: 1. Divulgar las ideas literarias, filológicas, filosóficas y pedagógicas de Don Andrés Bello. 2. Servir al estudio y difusión de las actuales corrientes lingüísticas y literarias de la moderna ciencia del lenguaje, cuyos fundamentos han tenido en Andrés Bello uno de sus más destacados exponentes. 3. Organizar en el transcurso de cada año académico cursos, conferencias, seminarios, coloquios y cualquier otra acti-

vidad de divulgación e investigación que propenda al logro de los objetivos anteriores.

El Centro, una vez constituido, y bajo la dirección de Oscar Sambrano Urdaneta desde 1966, realiza una amplia labor durante varios años, particularmente en relación con los aspectos previstos en el segundo y tercero de sus objetivos. Una de las actividades entonces cumplida fue la de llevar a cabo una serie de recursos de especialización lingüística y literaria para profesores graduados, que fueron organizados siguiendo la programación que ALFAL y PILEI habían previsto y establecido para el Primer Instituto Interamericano de Lingüística, realizado en Montevideo en 1965, con motivo de la Conmemoración Interamericana del Centenario de Andrés Bello. Esos cursos fueron dictados por especialistas venezolanos y extranjeros, provenientes estos últimos de las Universidades de Tubinga, París, Burdeos, Lima y Montevideo. Fueron cursos realmente exitosos, a los que concurren profesores de Caracas y del interior del país y un grupo de alumnos avanzados. De sus favorables resultados da cuenta el siguiente informe del Profesor Bernard Pottier, de la Universidad de París (y para entonces Vocal del Consejo Directivo de OFINES):

Informe sobre mi misión en el Instituto Pedagógico de Caracas.

El Instituto Pedagógico Nacional de Caracas, me invitó, del 20 de febrero al 15 de marzo de 1967, a dictar, en castellano, dos cursos (morfosintaxis del español y semántica general) para sus profesores y alumnos avanzados. La asistencia fue, respectivamente, de 40 y 20 oyentes. La última semana pude percatarme de una reacción positiva por parte del auditorio hacia dicha enseñanza que, en parte, era novedosa: preguntas bien formuladas, deseo de continuar en contacto, toma de conciencia de algunos problemas pedagógicos.

El contacto con los profesores fue muy provechoso. Es alentador observar que los responsables de los programas (en particular el Profesor Quiroga) se preocupan, aún permaneciendo fieles a la tradición (la de Andrés Bello en par-

ticular), por asimilar lo que en lingüística moderna permite una mejor comprensión teórica y una acción pedagógica más eficaz. Al lado de la lingüística norteamericana la lingüística europea encuentra así su ubicación legítima.

Tomamos contacto con la Universidad de Mérida. Una visita de 2 días, con una conferencia, pudo llevarse a cabo, gracias a la invitación formulada por dicha universidad. Allí también el interés fue máximo. Debemos precisar que la recepción fue muy entusiasta y la organización perfecta.

Creemos que sería beneficioso que esta colaboración entre el Instituto Pedagógico Nacional y la Embajada de Francia se intensifique y se amplíe en el futuro.

B. Pottier

(De la Universidad de París, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Nanterre, 8 de abril de 1967)\*

A partir de estos cursos de especialización se sentarán las bases para la planificación de los estudios de post-grado que posteriormente organizaría el Departamento de Castellano, Literatura y Latín; pero también para iniciar las actividades de investigación que habían sido previstas, de alguna manera, dentro de los propósitos a que atendería fundamentalmente el Centro.

Ya sobre la decisión de responder a esos propósitos, fue necesario acudir a las orientaciones y referencias que pudieran ofrecernos, particularmente, ALFAL y OFINES. De allí, como resultado, que el primer plan de estudios del post-grado en la especialización de Lingüística fuera elaborado, precisamente, de una parte, mediante la información y colaboración de distinguidos profesores miembros de la ALFAL (en particular, el profesor José Pedro Rona, de la Universidad de Montevideo); y de otra, tenien-

\* El informe transcrito fue enviado a las autoridades de la Universidad de París.

do en cuenta varios de los contenidos incluidos en el plan de estudios de la Escuela de Investigación de OFINES.

Junto con el proyecto previsto para la iniciación de los cursos de post-grado, se propuso además un plan que cubriría las actividades de investigación. Estas se fundamentaron en la forma que sigue.

Actividades de investigación. Estas actividades estarán dirigidas fundamentalmente, en primer lugar, a iniciar en el Instituto Pedagógico la investigación de las características y modalidades del castellano de Venezuela; en segundo lugar, a favorecer asimismo la investigación tanto en los diversos sectores de la lingüística teórica como igualmente en la indagación y estudio de las peculiaridades fonéticas, léxicas y morfosintácticas del español, como lengua general.

La investigación de la situación actual del castellano hablado en Venezuela, se iniciará partiendo de la observación de las modalidades dialectales de algunos núcleos periféricos de la región de Caracas (como Baruta, El Hatillo, San Antonio de los Altos o Macarao).

Las actividades de investigación teórica estarán dirigidas, inicialmente, al estudio de la situación actual de la Lingüística y la Literatura como ciencias, tomando en cuenta, particularmente, los criterios que de ellas pudieran derivarse desde el punto de vista didáctico, para una posible revisión y renovación, dentro del campo de la Lingüística Aplicada, de los métodos de enseñanza de la lengua y de su literatura.

Este plan, así concebido, habría de concretarse y desarrollarse una vez que el Centro de Estudios "Andrés Bello" fuera reestructurado con el fin de que quedara constituido reglamentariamente en lo que es hoy el Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello". Fue así como se procedió más tarde a preparar su reglamento a partir de un proyecto que fue elaborado por iniciativa de Oscar Sambrano Urdaneta, Domingo Miliani y Luis Quiroga Torrealba. El día 27 de mayo de 1976 se instalaría oficialmente.

Sin embargo, las actividades de investigación lingüística se habían iniciado ya desde 1972, con una exploración tentativa que estuvo dirigida específicamente al estudio de la confusión o trueque de *r* y *l* en posición implosiva, y a fenómenos conexos en relación con el debilitamiento, asimilación, aspiración y aun omisión de esas consonantes. Sería después, en 1974, cuando se daría comienzo al amplio programa de estudio sobre las características del español de Venezuela. El programa tendría como finalidad última delimitar las áreas dialectales del país y establecer, según cada región, las particularidades fonéticas, léxicas y morfosintácticas del habla venezolana. Entre los objetivos previstos se incluían los siguientes.

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

El desarrollo del programa de trabajo se había organizado siguiendo el proyecto sobre "La Delimitación de las Zonas Dialectales de México", que fuera presentado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México en el IV<sup>o</sup> Simposio del PILEI, reunido en la capital mexicana en enero de 1968. Pero atendía también a los requerimientos de OFINES en sus propósitos de dar cuenta, en sus diferentes áreas, del desarrollo y situación del español contemporáneo. Igualmente llegó a aprovecharse la amplia experiencia del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá como resultado de la investigación que éste venía llevando a cabo, ya de varios años, en la elaboración del Atlas Lingüístico y Etnográfico de Colombia.

En cuanto al objetivo de carácter didáctico o pedagógico, el mismo se había previsto con el propósito de lograr una adecuada orientación de la enseñanza de la lengua, que lejos de sostenerse en el conocimiento teórico y académico del contenido de los programas escolares, se sustentara en el criterio de que todo aprendizaje del idioma ha de conducirse atendiendo a las realizaciones que el uso de la lengua ha impuesto y generalizado en cada comunidad regional y, fundamentalmente, al conocimiento y dominio de la norma culta general establecida.

Tal orientación implicaría la necesidad de proceder a las reformas que en lo sucesivo exigieran nuestros programas de enseñanza.

En este sentido, han sido esta orientación y esos propósitos a los que ya remitía, en forma expresa y muy precisa, la siguiente declaración de la Comisión de Lenguas Nacionales del PILEI, en el citado Simposio de México.

La Comisión de Lenguas Nacionales: 1º Declara que es de urgente necesidad la revisión de los planes y programas del español o portugués en todos los países de América Latina, tanto en el nivel primario como en el secundario. 2º Entiende que tanto la preparación de nuevos planes y programas de estudio, como el entrenamiento de los maestros y profesores, debe hacerse con el asesoramiento de expertos lingüistas y utilizando los logros más modernos de las diversas disciplinas de la lingüística. 3º Entiende también que la enseñanza de la norma culta nacional o regional debe preceder a toda enseñanza teórica del lenguaje o a la de cualquier norma supranacional. 4º Recomienda al Comité Ejecutivo y, en su esfera de acción, a todos los delegados que integran el Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de Idiomas, que realicen sin pérdida de tiempo todos los esfuerzos posibles para que los principios precedentes sean puestos en práctica en todos los países latinoamericanos, con la mayor urgencia posible.

Resultados obtenidos. Las primeras labores de investigación del CILLAB culminaron con una serie de trabajos, que daban cuenta de las primeras experiencias recogidas en el desarrollo de nuestro proyecto. Fue así como en el Vº Congreso de la ALFAL, celebrado en Caracas en 1978, se mostraron los primeros resultados a través de un conjunto de ponencias, cuyos títulos son suficientes para entender y dar a conocer el alcance de esos resultados. Los citamos a continuación con el nombre de sus autores: Algunas consideraciones metodológicas sobre recolección y procesamiento de materiales dialectológicos (Luis Quiroga Torrealba, Minelia de Ledezma, Lucía Fraca de Barrera, José Adames, Luis Barrera y Hugo Obregón); El uso del pretérito y del antepresente en el habla de algunas regiones de Venezuela (Minelia de Ledezma); Metáforas de animales en el español coloquial de Venezuela (José Adames); Empleo del diminutivo en algunos estados centrales de Venezuela (Lucía Fraca de Barrera); Análisis sociolingüístico del español en Caracas (Francesco D'Introno y Juan M. Sosa).

En cuanto al aspecto didáctico, se ensayó en el Jardín de Infancia del Instituto Pedagógico, durante los años de 1978 y 1979, la aplicación de un método de iniciación al aprendizaje de la lectura, que alcanzó muy positivos resultados.

Significación y alcances de la labor del CILLAB. La labor cumplida por el CILLAB dentro de los propósitos que fueron previstos, se ha hecho efectiva hasta donde ha sido posible tener a disposición los recursos humanos- económicos con que éste ha debido contar. Según la investigación programada, y después de concluido el trabajo de campo llevado a cabo a lo largo de casi todo el país, se pasó a la etapa de registro y procesamiento del material recogido. La actividad posterior condujo a preparar un conjunto de trabajos, que permitieran dar cuenta de muy diversos aspectos de los usos que en su estructura fonética, gramatical y léxica, caracterizan al habla venezolana. En cada uno de esos niveles lingüísticos, la investigación ha avanzado hasta llegarse a sistematizar buena parte de los procesos más productivos y definidores del español actual de Venezuela. Con buen re-

sultado, se han dado a conocer, entre otras, publicaciones como las siguientes: Gramática del español de Venezuela (de Minelia de Ledezma y Hugo Obregón), Algunos fenómenos morfosintácticos del habla de Venezuela (de Minelia de Ledezma y Luis Barrera Linares), Fenómenos fonéticos segmentales del español de la zona costera de Venezuela (de Lucía Fraca de Barrera y Hugo Obregón), Aproximaciones al estudio del léxico de la Costa de Venezuela (de José Adames).

No obstante, el trabajo ha requerido de una mayor sistematización, particularmente en todos los aspectos que exigen una validación suficiente de los diferentes procesos que han sido analizados y descritos, y que es necesario establecer mediante la evaluación y valoración de los resultados obtenidos; pero de manera particular en lo que estrictamente concierne tanto a la delimitación de la norma culta general como, en cuanto sea posible, de las normas regionales.

Esa validación conducirá a conocer los patrones lingüísticos que, dentro de la variedad y diversidad de los usos de la lengua, sirvan de recurso unificador y, sobre todo, de modelo a seguir en el proceso de desarrollo de nuestra enseñanza escolar.

Resta, pues, en este sentido, dar cuenta de esa norma unificadora, y proceder, en consecuencia, a delimitarla; es decir, a decidir cómo comprobarla y validarla a través de la diversidad de formas que en el habla nuestra se manifiestan. De este modo será posible, finalmente, establecerla mediante el inventario y codificación de los usos lingüísticos que la caracterizan.

## La categoría del género en el español. Una revisión bibliográfica

**MINELIA DE LEDEZMA**  
IPC-UPEL

1. El estudio del género en el español reviste complejidad puesto que esta categoría gramatical se relaciona con distintos fenómenos, en algunas oportunidades difíciles de dilucidar. La extensa y controversial bibliografía sobre el tema es prueba evidente de esta afirmación.

Al analizar la literatura referida específicamente a definir o a caracterizar el género llama la atención los disímiles criterios manejados por los distintos autores: morfológicos, semánticos, morfosemánticos, morfosintácticos,... La mayoría de las veces la balanza se inclina hacia uno desconociendo la importancia de los otros; o se asume una posición ecléctica; o bien se hace una caracterización en la cual se combinan los diferentes criterios antes mencionados.

Así, por ejemplo, Andrés Bello (1952) define el género como un comportamiento gramatical del nombre en el cual el sustantivo le pide al adjetivo la primera o segunda terminación, *-o, -a* respectivamente. El autor maneja un criterio morfosintáctico y circunscribe el problema del género a un fenómeno de concordancia.

José Pedro Rona (1968), por el contrario, opina que el género sirve para distinguir a los seres vivos del sexo masculino de los

seres vivos del sexo femenino. La Real Academia Española hasta el Nuevo Esbozo sostiene ese mismo punto de vista. Sin embargo, como se verá posteriormente, ambos se basan en fundamentos teóricos totalmente diferentes.

Por otra parte, Alcina y Blecua (1980) afirman que el género, juntamente con el artículo y el número, marca la concordancia y en algunas realizaciones aporta información sobre el sexo y otros aspectos de la realidad mediante la oposición de los morfemas del sistema. Sin embargo, consideran como rasgo definitorio el ser un morfema que sirve para actualizar un determinado morfema lexical como nombre sustantivo o adjetivo. Es decir, los autores destacan que el género, al actualizar el sustantivo, tiene una función categorizadora. Otros autores coinciden con este criterio al asumir que el morfema de género es inherente al sustantivo. Lázaro Carreter en una posición más radical lo define como un rasgo semántico inherente al sustantivo.

Las ideas antes expuestas permiten visualizar, en un intento de sistematización, tres tendencias: en una se relaciona el género con la concordancia, en la otra, el género con el sexo y en una tercera, se concibe el género como categoría inherente al sustantivo.

Esta sistematización responde a fines metodológicos pues como ya se señalara, los criterios se combinan y en algunos casos las posiciones no son excluyentes, sino que se complementan y esto parece ser propio del objeto de estudio.

En este artículo se plantean algunos problemas derivados del estudio de esta categoría: ¿Qué es el género?, ¿Cómo se manifiesta?, ¿Mediante qué recursos lingüísticos?. Se hace para ello, una revisión bibliográfica, se discuten algunas concepciones y se fija una posición al respecto.

### **Género y Concordancia:**

Al abordar este aspecto necesariamente hay que destacar el pensamiento de Andrés Bello (1951). El gramático venezolano,

cuando define el sustantivo, señala que éste significa directamente los objetos en que pensamos y agrega -desde un punto de vista formal- que tienen a menudo dos números, denotando ya la unidad, ya la pluralidad de los mismos objetos para los que toman las más de las veces formas diversas, como niño, niños, árbol, árboles. Obsérvese que no se refiere específicamente al género del sustantivo. No obstante, lo hace, cuando caracteriza el adjetivo. Allí afirma que teniendo muchos de ellos dos terminaciones en cada número, no podemos emplear a nuestro arbitrio cualquiera de ellas con un sustantivo dado. La que termina en a para el singular y en as para el plural se llama segunda terminación, y la otra, llamada primera ordinariamente termina en o en singular y en os para el plural. Hay sustantivos que no se juntan sino con la primera terminación de los adjetivos y sustantivos que no se juntan sino con la segunda terminación. De allí la necesidad de dividirlos en dos clases, los que se construyen con la primera terminación del adjetivo se llaman masculinos porque entre ellos se comprenden especialmente aquellos que significan sexo masculino y los que se construyen con la segunda se llaman femeninos, a causa de comprenderse generalmente en ellos los que significan sexo femenino. Posteriormente en el párrafo 54 dice:

"La clase a que pertenece el sustantivo, según la terminación del adjetivo con que se construye, cuando éste tiene dos en cada número, se llama género". (A.B., p.. 29)

Y agrega que si los adjetivos tuviesen en nuestra lengua una sola terminación no habría género en español. Esta posición de Bello ya la había asumido el Brocense en el siglo XVI. Es decir, Bello -al igual que el Brocense- considera el género como un comportamiento gramatical del nombre. Llama la atención que Andrés Bello, cuando caracteriza formalmente al sustantivo, hace referencia solamente al número mientras que define el género, al describir al adjetivo como un fenómeno de concordancia. Pero, ¿no hay también concordancia de número en el grupo nominal?. Bello se da cuenta de que la marca de número va a estar generalmente presente en el sustantivo, no así la de género, de allí que establezca una estrecha correspondencia entre el sustantivo y el ad-

jetivo y lo defina con un criterio morfosintáctico. No obstante en el Capítulo VII que titula Terminación femenina de los sustantivos expresa que los sustantivos que significan seres vivientes varían a menudo de terminación para significar el sexo femenino: ciudadano, ciudadana, señor, señora, barón, baronesa... no varían ordinariamente, los en a como el patriota, la patriota; ni los graves terminados en consonante como el mártir, la mártir; ni por lo común los en e como intérprete, caribe, ateniense; ni los en i aguda como marroquí; pero varían los en ante, ente como gigante, giganta, pariente, parienta y los en ete, ote como alcahuete, alcahueta, hotentote, hotentota. Obsérvese que en estos casos en la terminación del sustantivo está implícita la noción de masculino o femenino, pero Bello no menciona la palabra género, se refiere exclusivamente al sexo.

Por otra parte, Salvá, contemporáneo de Bello, considera que el sexo del animal representado por el nombre, constituye su género: masculino o femenino según sea macho o hembra, o según se le considere gramaticalmente por ser de este o del otro sexo. No obstante, al desarrollar sus ideas sobre este fenómeno dice:

"Perro es del masculino, y por tanto le unimos el artículo masculino el y la terminación masculina del adjetivo ligero. Luego si hablando de un navío, digo el navío ligero, por más que navío no tenga sexo alguno, conozco, que se le atribuye el género masculino gramático, por cuanto le cuadran bien el artículo y las mismas terminaciones de los adjetivos que a los animales de dicho género. De donde se infiere, que al no haber artículos y adjetivos con diversas terminaciones, sería fatiga inútil conocer el género de los nombres...". (Salvá, 1847, p. 15-16).

Como se observa en la cita anterior, Bello y Salvá comparten la opinión de considerar la relación de concordancia entre sustantivo y adjetivo como factor determinante en la caracterización del género. Sin embargo, ambos autores hacen alusión a la noción de sexo. Bello toca el tema tangencialmente, no así Salvá quien es más enfático en su juicio, tal como se desprende de las ideas reseñadas anteriormente.

Esta relación entre género y concordancia la comparten otros lingüistas, entre ellos, Amado Alonso (1939), Marcos Martín (a.1972) (b.1975), Lyons (1959).

Amado Alonso (1959) sostiene que el género es una clasificación gramatical de los sustantivos en dos tipos: unos que reclaman la primera terminación de los adjetivos y otros la segunda, según el uso fijado en el idioma. Existen para Alonso dos reglas generalizadoras: Los masculinos terminan en o y los femeninos en a y añade que como los sustantivos terminados en e, vocal acentuada, o consonante no tienen regla generalizadora se han agrupado de acuerdo con la terminación del adjetivo. Amado Alonso señala otros aspectos de interés en los cuales insistiremos posteriormente. Sin embargo, es necesario destacar que este autor rechaza la explicación sexual del género gramatical la cual no tiene para él ni siquiera justificación histórica. Argumenta al respecto que la doble forma de algunos nombres de animales es poco antigua; no existía en el latín arcaico de cuatro siglos A.C.

Marcos Marín (1975) opina que es muy difícil delimitar los morfemas correspondientes a la categoría de género. Hace un recuento de las distintas soluciones que se ha tratado de dar al fenómeno, pero termina afirmando que sin restricciones y de manera innegable, el artículo y la concordancia con el adjetivo, son los medios para saber si un sustantivo es masculino o femenino ante casos como la mano, el monarca, el candil y tantos otros, incluyendo los del tipo -a. Este autor ya en 1972 había manifestado que los sustantivos españoles tienen dos géneros. Estos géneros son arbitrarios, responden a circunstancias de lengua, no a un sexo real.

Así mismo, Lyons (1971) haciendo alusión al griego y al latín, apunta que estas lenguas poseían tres géneros con el fin de dar cuenta de dos fenómenos distintos: 1) Referencia pronominal y 2) Concordancia adjetiva. Por las mismas razones se clasifican los nombres del francés, italiano y español en dos géneros. La concordancia adjetiva da pie para clasificar los sustantivos en masculinos y femeninos.

Salvador Fernández (1951) si bien coincide con las concepciones de los autores ya citados, plantea además, una diferenciación entre género gramatical y género natural. Este autor expresa que el nombre sólo tiene variación de número que aparece en casi todos los semantemas y variación de género más extendida en el nombre adjetivo.

Si existe variación genérica en un nombre dado, el morfema que corresponde al género femenino, es decir al género de los nombres de persona del sexo femenino y rige frecuentemente términos secundarios, adjetivos o pronombres, que adoptan en esta o en otras sucesiones la variación a. Es un fenómeno sintáctico de concordancia lo mismo puede decirse del género masculino para el morfema contrario de la variación. Los nombres que no hacen ninguna mención objetiva al sexo rigen a los adjetivos de una u otra clase de variación, bien sea que dichos nombres posean o no determinado morfema de género. Este, dice el autor, es el llamado género gramatical.

De esta manera sin que Fernández lo señale explícitamente establece la oposición entre un género gramatical, arbitrario y otro natural, motivado por el sexo. Esta clasificación es asumida por gran cantidad de lingüistas, bástenos citar por ejemplo a Rodolfo Lenz (1944) o a Criado de Val (1958).

La distinción entre género natural y género gramatical conduce a algunos lingüistas, Pottier, entre ellos, a postular que el género y el sexo son dos categorías diferentes. Pottier (1971) considera que el sexo es un taxema motivado objetivamente; el género utiliza la misma morfología que el sexo pero es arbitrario, sin motivación. Y justifica su posición argumentando que para el locutor: mesa, luz son femeninos porque tienen el determinante la, esta; melón, zapato o problema son masculinos porque tienen el determinante el, este. El género no está determinado por la designación. La marca es el determinante. Y añade, posteriormente, que al nivel del sintagma el número, el género o el sexo agregados al sustantivo repercuten sobre los determinantes y los adjetivos. La concordancia es un factor importante sobre el reconocimiento del significante.

Es oportuno hacer notar que ya en 1924 Otto Jespersen había establecido una oposición entre género y sexo. La diferenciación la fundamentaba en que el primero era una categoría gramatical y el segundo, una categoría conceptual:

El género es una categoría sintáctica en lenguas como el latín, francés y alemán; la correspondencia natural o categoría conceptual es la del sexo: el sexo existe en el mundo de la realidad, pero no siempre se expresa en las lenguas, ni siquiera en aquellas que, como el latín, el francés y el alemán, tienen un sistema de géneros gramaticales que coinciden en muchos puntos con la distinción natural de los sexos. Por tanto distinguiremos:

<u>Gramatical</u>		<u>Naturaleza</u>
Género		Sexo
(Sintáctico)		(Conceptual)
1 Masculino		1 Machos Seres
2 Femenino	palabras	2 Hembra Vivos
3 Neutro		3 Cosas asexuadas

(Otto Jespersen, 1975, p. 52)

Una evaluación de las diversas opiniones que hasta este momento se han comentado, permite hacer la siguiente acotación: si bien algunos autores han destacado la relación entre el género y la noción de sexo (Salvá), o la importancia de la función pronominal (Lyons) o la diferenciación entre género natural y arbitrario, o el señalamiento de dos categorías distintas, sexo y género (Pottier), todos coinciden, sin embargo, en definir el género como un fenómeno de concordancia.

Esta definición genera algunas interrogantes. Por ejemplo Díaz Tejera (1981) en un artículo sobre el género en el griego clásico hace referencia a un género motivado por el contenido Semántico: πατριματηρ; otro, por un elemento de derivación, λεων / λεαινα y un tercero inferido por la forma adjetival: ναυς μακρα. En este

último caso, dice, el morfema de género en el adjetivo es sólo exponente del género del sustantivo. El autor, citando a Hjelmslev expresa que este fenómeno implica un hecho de concordancia estrictamente gramatical. En este contexto, el género se vuelve relevante a partir de la pura expresión y ofrece la apariencia de una categoría mecánica y semánticamente inmotivada, al tiempo que carente de significado, o al menos de un significado objetivamente observable. Díaz Tejera frente a este planteamiento se pregunta si es posible que en una categoría gramatical no se distingan elementos morfemáticos con contenido lingüístico observable sino que simplemente se comporten como "meros índices de construcción".

Díaz Tejera pone en el tapete la interrogante, pero no le da respuesta. Se intentará hacerlo en el desarrollo de esta exposición.

### **Género y Sexo:**

Dentro de la tradición gramatical es casi un lugar común la identificación entre género y sexo. Ya en la primera gramática castellana, Nebrija señalaba: "Género en el nombre es aquello porque el macho se distingue de la hembra, y el neutro de entre ambos..." y agrega:

"Masculino llamamos aquel con que se ajunta este artículo el, como el hombre, el libro. Femenino llamamos aquel con que se ajunta este artículo la, como la mujer, la carta. Neutro llamaremos aquel con que se ajunta este artículo lo, como lo justo, lo bueno". (Nebrija, 1980, p. 176)

La gramática de la Real Academia Española (1959) define el género como el accidente gramatical que sirve para indicar el sexo de las personas y de los animales y el que se atribuye a las cosas, o bien para indicar que no se les atribuye ninguno.

De allí, que postule la existencia de tres géneros: masculino, femenino y neutro. Y más adelante aclara que, hecha esta división de los géneros para el nombre, vinieron a acomodarse a ella

el artículo, el adjetivo y el pronombre, para concordar o concertarse con el adjetivo a que se refieren.

Tanto Nebrija como la Real Academia Española centran su definición en el sexo, pero hacen alusión a la concordancia. Nebrija, por cierto, con una visión más moderna. La Real Academia Española revisa su posición y en el Esbozo de una Nueva Gramática (1973) rechaza la categoría nominal del neutro en la lengua española. Clasifica el género en femenino y masculino, según las formas respectivamente femeninas o masculinas del artículo o de algunos pronombres, que se agrupan directamente con el sustantivo en construcción atributiva o aludan a él fuera de esta construcción. Es decir, la categoría de género la fundamenta ahora, en la concordancia.

La posición sexista de la Academia fue recogida por una gran cantidad de Gramáticos. Un ejemplo, es Rafael Seco (1960) quien, aunque considera que hay género gramatical arbitrario, basa su criterio de género en el sexo y, en consecuencia, lo define como "el accidente gramatical que corresponde al sexo".

Otros lingüistas, Rona (1968), Roldán (1967) y Max Esteva (1980), igualmente, le dan relevancia a la noción de sexo al estudiar el género, pero fundamentan sus puntos de vista con argumentos teóricos diferentes a los esbozados anteriormente.

Rona (1968) parte de la diferencia entre significado léxico y significado gramatical. En el léxico el significado es un concepto y entiende por concepto una clase de objeto. En lo gramatical el significado es: a) una clase de conceptos o sea una clase de clases de objetos. Una clase de conceptos serían los sustantivos, adjetivos. Se entiende que el concepto mesa pertenece a la misma clase a la que pertenece el concepto reloj. Y esto para el autor es un hecho gramatical, pues se trata de una clasificación. b) Una clase de las modalidades de los conceptos, los cuales se clasifican en masculino, femenino, singular, plural, persona... c) Una clase de relaciones entre conceptos y esto es también gramatical: sujeto y predicado, preposición y término. Cualquiera de estos significados: clase de conceptos, modalidad de conceptos, la

relación entre conceptos se llama Categoría Gramatical, la cual tiene la particularidad de expresarse siempre mediante oposición. Cuando no hay oposición la categoría no existe. Femenino y masculino son términos de la categoría de género y en consecuencia deben poseer sus marcas alternantes. Es decir, cada vez que aparece o el significado es el término masculino, cada vez que aparece a el significado es el término femenino. O sea que entre los significantes o / a y los significados masculino - femenino hay covariancia. Rona hace la acotación de que las marcas O / A en español tienen tres funciones posibles pero no siempre designan el género. Así, por ejemplo cuando decimos niño / niña tiene la función género, establecen la clasificación, masculino / femenino. Esto es lo que se llama función morfemática o estrictamente gramatical de las formas o / a. Luego existe la función lexemática para distinguir dos conceptos sin que haya clasificación: labia / labio. Aquí no hay género. Y por último se utiliza esta diferencia para la función de concordancia que el autor llama delimitativa, la que muestra cuáles palabras forman frases. La alternancia aquí solo sirve para mostrar la concordancia. Y esto no tiene nada que ver con el género. Esta es la razón por la cual los adjetivos no tienen género y, es más, sólo un grupo de sustantivos pueden tenerlo: aquellos donde la alternancia o / a determina covariancia de sexo. Por consiguiente, el género en castellano está basado en la clasificación por el sexo. A pesar de la coherencia de su fundamentación, la posición de Rona es restringida, pues como veremos luego, el sexo o la noción de sexo no se manifiesta solamente mediante las marcas o / a. El fenómeno es mucho más complejo.

Antonio Roldán (1967) divide los sustantivos en dos grandes grupos: Grupo 1, cuya estructura formal es la siguiente: a) un lexema, que constituye el soporte de la significación y b) los morfemas o elementos con los cuales el sustantivo queda constituido como tal y apto para desempeñar sus funciones. Los morfemas los clasifica a su vez en constituyentes -sin los cuales el sustantivo no puede funcionar: el género y el número- y libres cuyo uso es potestativo del hablante, llamados por el autor cuantitativos (diminutivos, aumentativos). En el grupo 2 incluye los

que poseen la siguiente estructura formal: a) Un semantema, b) Un morfema constituyente: número y un morfema cuantitativo. Es decir, los sustantivos del grupo 2 carecen del morfema de género. El autor aclara que este hecho no quiere indicar que tales sustantivos no puedan entrañar la noción de sexo, pero tal rasgo, si existe, no tiene expresión formal es decir, gramatical. En el grupo 1 hay género porque la noción de sexo se puede expresar formalmente.

Coincide con Rona en que la oposición padre / madre, toro / vaca, pertenece al léxico no a la gramática, ya que se trata de oposiciones aisladas y por tanto no sistemáticas.

En el grupo 2, el género no es una categoría gramatical con contenido significativo sino un índice de clasificación, según reclamen la primera o segunda terminación del adjetivo. Es importante en este caso, hablar de categoría gramatical de género, como un fenómeno sintáctico. Y aclara que, sin duda, los sustantivos del grupo 1 son también capaces de contraer este tipo de reacciones (niños bonitos) y de hecho las contraen, pero en ellos la oposición formal o / a, e / a, o / a posee contenido significativo; no es un "simple hecho sintáctico sino morfológico".

Como categoría morfológica subraya que el español presenta tres morfemas o - a - e. Este último adopta, en la mayoría de los casos en sustantivos terminados en consonantes (d, r, n, l, s, z) y por razones históricas, la forma cero, para reaparecer en plural. Son entonces, cuatro los tipos morfemáticos: a, o, e, y cero, los cuales agrupa de la siguiente manera:

- a) o / a: La diferencia niño / niña es del mismo tipo que la de dueño / dueña.
- b) e / a: Tipo pariente / parienta, tunante / tunanta.
- c) / a: Oposición morfemática que surge frecuentemente de la reducción de la anterior: señor / señora.

Considera que la primera de estas oposiciones, por razones fonético - históricas, es la más frecuente en el español y por esto

constituye la norma a la que acude el hablante cuando tiene necesidad de diferenciar formalmente el sexo.

Por último, el autor considera que el masculino es el miembro no caracterizado. Y efectivamente la oposición masculino / femenino se neutraliza en el plural y se manifiesta con la forma del masculino: los padres, los tíos, los niños. Este punto de vista es compartido por gran cantidad de lingüistas que ven el masculino como el término no marcado y el femenino como el término marcado, el primero extensivo y el segundo intensivo.

De acuerdo con los argumentos de Rona y Roldán pareciera que el problema es sencillo. Pero la relación género - sexo no es simple sino, más bien muy compleja. En esta red de complejidades nos introduce Max Esteva. Este lingüista realiza una investigación exhaustiva sobre el tema y explícita interesantes proposiciones que aquí -por diversas razones- no se discutirán. Sólo se tocarán tangencialmente aquellos aspectos que contribuyan a esclarecer algunos fenómenos y asimismo a reflexionar sobre las serias dificultades que surgen al estudiar la relación sexo - género.

Esteva, (1980) en su análisis, utiliza una muestra de sustantivos españoles, los cuales clasifica en sustantivos animados y sustantivos inanimados. ...éstos a su vez son subdivididos en masculinos y femeninos.

En relación con los sustantivos animados, dice Esteva, que la oposición de género puede indicar distinción de sexo: niño / niña, pero no siempre es así. Obsérvese soldado, soldada, hado, hada, cerdo, cerda, editor, editora. En estos casos, al sustantivo animado se le oponen nociones vinculadas semánticamente que se expresan por el sustantivo del género opuesto. En cerdo, cerda, editor, editora hay ambigüedad: puede tratarse de la casa editora o de una mujer que desempeña el oficio; lo mismo ocurre con cerda, puede ser la hembra del cerdo o el objeto. Aquí sólo el contexto determinaría la significación.

Además, la distinción de sexo no sólo se apoya en la estructura morfológica, también puede manifestarse mediante la oposición de lexemas: hombre / mujer; o también mediante expansión

nes léxico - sintácticas, piojo macho / piojo hembra, y en estos casos, el sustantivo que designa al animal, puede ser de género masculino o femenino: piojo / rana, por lo que sexo y género aparecen desvinculados el uno del otro. Asimismo, en algunos sustantivos animados, el sexo se determina por una relación de concordancia y adquiere así categoría de sustantivo de género masculino o femenino: el estudiante / la estudiante.

De igual manera, la oposición de sexo no siempre es pura, ya que puede encerrar la misma ambigüedad que la expresión "la hembra de...". Es decir, la hembra del lobo puede ser la loba (cualquiera loba hembra) o bien la compañera sexual (cónyuge) de un lobo determinado. También en las profesiones y oficios el femenino puede designar a la esposa del que desempeña la función: general / general. A veces, si la mujer puede desempeñar el oficio correspondiente, el femenino cumple ambas funciones: rey / reina, alcalde / alcaldesa.

La distinción de género sirve también a muchos sustantivos animados para expresar un conjunto de individuos o la institución. Obsérvese la polisemia en la policía (institución), la policía (conjunto de policías) y la policía (mujer policía).

Por otra parte, Esteva llama la atención acerca de composiciones del tipo: tigre / tigresa, príncipe / princesa, actor / actriz, emperador / emperatriz, sirviente / sirvienta, poeta / poetisa las cuales demuestran que la oposición sexual en español, desde el punto de vista formal, es bastante compleja.

La variada ejemplificación presentada por el lingüista cubano es prueba fehaciente de las dificultades que entraña una caracterización genérica fundamentada en el sexo.

### **El género como categoría inherente al sustantivo:**

Sobre este tema hay abundante bibliografía. Se tratará de resumir las ideas más resaltantes de algunos lingüistas que lo han abordado. Ya en páginas anteriores se hacía alusión a Alcina y Blecua (1980) quienes le asignan al género una función catego-

rizadora, ya que es un morfema que sirve para actualizar un determinado morfema lexemático como nombre sustantivo o adjetivo. Igualmente Martín Alonso (1968) destaca que el género concreta el valor de los nombres, y las terminaciones genéricas o, a el valor de los adjetivos. Es decir, para estos lingüistas, el género es el elemento de concreción del significado y de la categoría del sustantivo y del adjetivo.

Roca Pons, Badía Margarit y Lamíquiz enfocan este mismo aspecto desde otra perspectiva. Para Roca Pons (1960) el sustantivo, a diferencia de los adjetivos, tiene género propio, así mesa es femenino y nada más que femenino, libro es masculino y no hay otra posibilidad.

Badía Margarit (1967) establece una diferencia entre el género y el número, y al respecto opina que el género es una cosa previa, algo interno, roza más el propio concepto de la palabra que el número. El género se explica por el sexo, por la etimología y por los rasgos fonéticos. Y este hecho resulta más medular que el número. Así:

"El número viene después del concepto de la palabra (el cual implica el género); el número resulta de una especie de información por la que preguntamos cuántos individuos hay de algo (mientras que el género se encuentra en este mismo algo". (Badía Margarit, p. 67.)

Y agrega, si pensamos, por ejemplo, en la palabra dueño, el mismo pensamiento implica el género; si luego nos enteramos de que la propiedad es de dos hermanos, diremos los dueños pero el plural es posterior, es exterior al género.

Para Lamíquiz (1975) todo sustantivo está formado por un lexema que es soporte del contenido significativo y por formantes gramaticales, los cuales son de dos tipos: a) Constitutivos, el género y el número, que son inherentes e indispensables para la formación sustantiva y b) los formantes facultativos. Posteriormente indica que el primer formante constitutivo que se añade al lexema es el morfema gramatical de género, y al compararlo con la categoría de número, coincide totalmente con Badía al expresar:

"El género es algo previo, más interno, de anterioridad conceptual sobre el número, puesto que el número se capta por experiencia de la realidad y finalmente lo marca". (Lamíquiz, p. 274.)

A continuación se analizarán las ideas de Lázaro Carreter sobre este tema. En su obra Lenqua Española (1974) dedica al estudio del sustantivo sólo unos pocos párrafos, pero en ellos presenta una visión del problema del género en español sumamente orientadora y que consideramos ubica en su justo sitio el fenómeno.

Este autor, al referirse a los morfemas del nombre, dice que los sustantivos aparecen asociados en la oración con morfemas de número, y en este sentido, todo nombre expresa nítidamente, con ese morfema, si es singular o plural, los cuales son términos que se oponen. El singular y el plural dan informaciones referentes al número de objetos designados por el nombre.

Veamos qué dice en relación con el género:

"En cambio el sustantivo español carece de morfema de género. Ello no quiere decir que no exista el género en español, pero, no podemos averiguar sólo por sus rasgos formales si una palabra aislada es masculina o femenina. En efecto, hay nombres masculinos que acaban en o (moro), en a (centinela), en e (hombre), en i (sefardí), en u (zulú), en consonante (actor, capataz, varón, etc.). Y nombres femeninos con esas mismas terminaciones: mano, amiga, madre, hurú, actriz, pared, etc. En nuestro idioma el género es un rasgo de la significación del sustantivo, y no puede reconocerse en la palabra aislada. En la oración sí, porque ese rasgo semántico obliga a seleccionar adjetivos terminados en o o en a para unirse a nombres masculinos y femeninos respectivamente (hombre blanco / mujer blanca), pero esta indicación sintáctica falta también si el adjetivo tiene una sola terminación (hombre audaz / mujer audaz)". (Fernando Lázaro Carreter, 1974, pp. 139 - 140)

Al establecer oposición entre el sustantivo y el adjetivo señala que, si bien en el nombre el género es un rasgo inherente, no lo es en el adjetivo. En estos, las terminaciones o / a son sólo marcas formales para establecer la concordancia y carecen de significación. Es decir, la elección de o o de a se impone mecánicamente, depende este hecho de que el nombre sea masculino o

femenino. Concluye afirmando que "el género es un rasgo inherente a la significación del nombre y un mero rasgo formal del adjetivo" (p. 141).

Los planteamientos de Lázaro Carreter contrastan con los manejados hasta este momento por los diferentes lingüistas que hemos analizado, pues todos ellos han coincidido en darle especial relevancia al aspecto formal, en el sentido de que han señalado o tratado de buscar una marca de género o han intentado definir un morfema de género.

Nos identificamos con el criterio sustentado por Lázaro Carreter. De inmediato se tratará de explicar las razones de nuestra posición. Para ello se comentarán algunas de sus ideas, se establecerán relaciones con cuestiones ya señaladas anteriormente o con criterios sustentados por otros autores con la finalidad de afirmar o sustentar nuestros puntos de vista.

En este comentario se intentará ir desglosando las ideas expuestas por Lázaro Carreter. En primer lugar se analizará la definición "el género es un rasgo inherente a la significación del sustantivo". Es importante destacar que esta definición plantea la posibilidad de relacionar las ideas del lingüista español con el pensamiento de Andrés Bello. Ya se había señalado en páginas anteriores (ver género y concordancia) que llamaba la atención el hecho de que el gramático venezolano cuando definía formalmente al sustantivo no se refiriera al género, en cambio si hacía alusión al número.

Se asomaba, entonces, una posible explicación; quienes se han acercado al pensamiento gramatical de Bello saben que cuando asume una posición en contra de la tradición, y no la clarifica, es porque hay problemas que dilucidar; en consecuencia, conviene detenerse a reflexionar. Una respuesta a este caso específico, se encuentra en la edición crítica de Ramón Trujillo de la Gramática de la Lengua Castellana. Afirma este autor que en la primera edición de su gramática, Bello dice:

"la calidad que tiene el sustantivo de juntarse con una sola de los dos terminaciones de los adjetivos en que las hay dentro de cada

número se llama género". (Gramática de la Lengua Castellana, 1981, p. 76)

Trujillo acota que esta definición supera a la que aparece en la edición posterior -que es la más conocida- porque habla no sólo de clases de distribución, sino del ser mismo, del consistir propio del nombre, y así el género en Bello aparece como una marca especial, una calidad específica e inconfundible de la categoría nominal. Trujillo se lamenta de la supresión de este pasaje y dice textualmente para explicar este hecho:

"Bello vaciló sin duda, en considerar este aspecto puramente formal del género como un ingrediente semántico del nombre, acaso el más importante: el ser una clase genérica que se opone a otra no genérica (el adjetivo) y, en la duda la consideración semántica le pudo parecer ociosa, o en todo caso problemática. Pero mientras 'lo bueno es posible sin género y con ese sentido no anafórico ni determinativo, sino partitivo - colectivo', 'casa' sólo puede ser femenino, y 'libro' masculino, con lo que la base formal para la demostración estaba ahí y había sido posible echar mano de ella: sólo que esto hubiera supuesto en Bello una orientación semántica de la gramática, que si bien él no descartó nunca, tampoco la consideró jamás como un criterio seguro y definitivo". (Gramática de la Lengua Castellana, p. 76)

De acuerdo con los fundamentos teóricos con los cuales Trujillo sustenta sus puntos de vista, podría considerarse que la definición de Bello contempla un "aspecto puramente formal". Pero desde otra óptica y utilizando las mismas palabras de Trujillo, esta calidad que es un consistir propio del nombre ¿no podría verse como un rasgo semántico propio del sustantivo, y esta es la razón por la cual Bello la elimina? Sin embargo, la duda queda y de allí que en su definición del sustantivo sólo se refiera al número que sí está marcado formalmente. Puede pensarse que la definición de Bello es un antecedente de la de Lázaro Carreter.

Sin lugar a dudas el género está presente en el sustantivo y es el artículo o la terminación del adjetivo la que tiene que ajustarse al género del sustantivo al cual modifica, sea cual sea su terminación: pared, papel, niño, mano, día... Badía, al referirse al género de palabras como mesa, piano, silla, dice que estas diferencias de género carecen de justificación. Pero:

se impone a la lengua con una fuerza total: son naturalmente hechos medulares, de manera que el sustantivo libro no podría determinarse con el artículo la ni el sustantivo casa con el artículo el. No hay opción, porque son hechos de lengua; hay que decir:

#### el libro / la casa

(Badía Margarit, 1967, p. 50)

Esto, decimos nosotros, está en la conciencia del hablante y un análisis es más valioso si atiende al funcionamiento real de la lengua.

Por otra parte, Lázaro Carreter demuestra que la diversidad de terminaciones del sustantivo impide que se pueda hablar de un morfema de género. Podría objetarse que no obstante, hay en el uso una preferencia por las terminaciones o para el masculino y a para el femenino. Y esto está internalizado en el hablante. Este fenómeno es indudablemente cierto. Hay razones históricas que pueden explicarlo, por ello, nos detendremos a describir cómo el género, diacrónicamente, se origina a partir del femenino y de esta manera se justificaría el hecho de que cuando hay oposición es el femenino quien la establece.

En las lenguas indoeuropeas hubo un estadio anterior de indiferencia al género. De allí que existan términos como αῤῥικός nauta, φηγός, (encina), vuós (nuera) donde la forma y el contenido no se corresponden (Díaz Tejera, 1981). Asimismo llama la atención que los términos del parentesco humano presenten formas iguales tanto para designar a personas del sexo masculino como del femenino: pater, mater, frater, soror; formaciones como filius / filia pertenecen a etapas posteriores. Esto permite predecir que en épocas primitivas existían sustantivos de variada formación para cualquier especie de conceptos (Rodolfo Lenz, 1944). La conciencia lingüística de masculino y femenino surge de la existencia o / a con otros contenidos. Lo femenino frente a lo masculino se fundamenta en una realidad de la vida: la oposición macho / hembra. Es por ello que Lenz señala:

"La base formal de toda la cuestión de sexo y género debe buscarse en la terminación a que adquiere en cierto tiempo un carácter típicamente femenino y, por contraste, da a la terminación incolora o (en nominativo os) el carácter de masculino". (Rodolfo Lenz, p. 105)

Díaz Tejera, por su parte, considera que en este proceso una vez que el morfema a se cargó de función femenina actuó sobre el plano morfemático y provocó el que toda palabra dotada de este elemento fuera considerada de género femenino. El género femenino se realizó con carácter semántico antes que relacional.

En cuanto a la morfologización genérica del adjetivo y el paso del género femenino de carácter semántico al del género relacional, piensa que es Martinet quien planteó el problema en sus justos términos:

En el campo mostrativo, so / s a -antecedente de o/n- si está unido a un nombre, pongamos por ejemplo αῤῥος, varón y ἰυῤῥα, mujer, es irrelevante la distinción de género porque el valor deíctico está marcado por el propio morfema so y el género por el morfema a de ἰυῤῥα. Así hubiera podido decirse so αῤῥος, so ἰυῤῥα. En cambio, en función fónica se hace necesaria la marca de género para comprender a quien se refiere el demostrativo, pues de lo contrario la comunicación sufriría de confusión. Se hace imprescindible decir so para αῤῥος, y s a para ἰυῤῥα y proporcionalmente veos αῤῥος, vea ἰυῤῥα. (Díaz Tejera, p. 26)

Posteriormente este proceso se da también en los adjetivos, formando entonces un femenino en a: ναῦς μακρά, navis longa. Esta opinión también es compartida por Rodolfo Lenz.

Estos factores parecen permanecer activos en la lengua actual y se manifiestan en la formación de las nuevas voces. A la vez hay que tomar en cuenta la importancia de la tradición y el uso impuesto por la comunidad.

Lo expuesto anteriormente, tiene puntos de contacto con otro aspecto muy interesante que ya se ha desarrollado con amplitud, se trata de la relación sexo - género. Dentro de la lengua hay un grupo de palabras, por cierto las menos, en las cuales las terminaciones o / a se asocian a la noción sexo masculino y sexo feme-

nino, respectivamente y esto está presente en la conciencia de los hablantes. Así por ejemplo se documentan frente a voces como arpista, tractorista, poeta, otras como arpista, tractorista, poeta en las cuales se impone la noción sexo masculino en la terminación o. Esto es un hecho innegable. Prevalece aquí la motivación "sexo". Ramón Trujillo dice al respecto, lo siguiente:

"...tan absurdo es decir que el género en español es la expresión del sexo, como negarle todo posible valor semántico, ya que hay una línea superior de comportamiento formal, que se manifiesta constantemente en la reacción de las terminaciones genéricas del adjetivo por el sustantivo, y una serie de líneas que forman diversos sistemas de organización semántica, en que la oposición masculino / femenino toma valores de sexo, de tamaño (charco / charca), de cantidad (leño / leña), etc." (Gramática de Bello. Ramón Trujillo, p. 103)

Dentro del sistema genérico del español, pueden existir subsistemas. Y esto es posible porque la lengua es plurisistemática. Es decir, dentro de un sistema pueden funcionar otros. Tal como expresa Trujillo dentro del sistema genérico del español pueden encontrarse otros subsistemas, entre estos, uno motivado por el sexo.

Al seguir desglosando la proposición de Lázaro Carreter, se abordará, ahora, otro aspecto. El autor acota que el género como rasgo semántico del sustantivo no puede reconocerse en la palabra aislada; en la oración sí, porque ese rasgo obliga a seleccionar adjetivos terminados en o o en a, para unirse a nombres masculinos o femeninos respectivamente. Da, de esta manera, importancia fundamental a la concordancia, y no sólo en el grupo nominal sino a nivel oracional. Ya se ha expuesto en el desarrollo de este trabajo la relación entre género y concordancia y se ha justificado en diversas oportunidades que se asuma un criterio u otro. El fenómeno es general: el adjetivo y el artículo adaptan sus terminaciones al género del sustantivo.

No obstante, recuérdese que José Pedro Rona (ver género y sexo) le asigna a la alternancia a / o una función de concordancia que es delimitativa. Para sustentar su posición señala que la con-

cordancia nos muestra en una frase, en una oración larga, en un largo discurso, cuál palabra forma frase con cualquier otra palabra. Y sostiene que no es lo mismo decir "la mesa estaba en un rincón cubierto de flores" que decir "la mesa estaba en un rincón cubierto de flores". Para Rona, aquí la alternancia sólo sirve para mostrar la concordancia. Y este hecho no tiene nada que ver con el género. Sostiene que esto lo hemos heredado del latín que no tenía un riguroso orden en las palabras, como lo tiene el castellano, y por lo tanto, necesitaba otro mecanismo para delimitar las frases y utilizaba entonces las terminaciones del género. El castellano heredó este sistema y por lo tanto atribuye género a las palabras que designan cosas inanimadas que no son ni de sexo masculino ni de sexo femenino y que por lo tanto no tienen género propiamente dicho.

Los argumentos de Rona le asignan una especial relevancia a la concordancia del sustantivo con el adjetivo, puesto que destaca su valor funcional en el discurso, en el acto comunicativo. Y este hecho refuerza la opinión de Lázaro Carreter cuando afirma que "el género no puede reconocerse en la palabra aislada".

En este artículo se han revisado diferentes criterios en relación con los problemas que plantea el estudio del género y se han destacado los valiosos aportes de distintos lingüistas que contribuyen a esclarecer algunos de estos problemas. Sin embargo, se ha llegado a la conclusión de que la posición de Lázaro Carreter es la más valedera. En páginas anteriores se ha intentado explicar las razones que nos motivan a formular esta opinión. Para concluir reforzamos nuestros argumentos destacando dos cuestiones fundamentales. La definición de Lázaro Carreter es la más simple: se obvian dificultades tales como tratar de buscar marcas de género o de enumerar reglas que den cuenta de la diversidad de terminaciones de los sustantivos, con las consiguientes excepciones, que en algunos casos rebasan las mismas reglas. Y por otra parte, es más general pues engloba todos los sustantivos, así tengan otros rasgos semánticos como sexo, dimensión, abstracción... En consecuencia, resultaría la más adecuada puesto que posee dos propiedades básicas que deben caracterizar una definición: Simplicidad y generalización.

En este artículo nos hemos referido específicamente al género dentro del sistema lingüístico del español; pero en diversas oportunidades hemos destacado la importancia del uso en la conformación del sistema genérico. Y bien sabemos que el uso responde a normas impuestas por una comunidad lingüística, en las cuales se reflejan factores históricos, geográficos, socioculturales, pragmáticos. Esto implica abordar el fenómeno desde otra perspectiva. Lo hemos intentado en otros trabajos ya publicados.

### Bibliografía

- Alcina, Juan y José M. Blecua. (1980). *Gramática Española*, 2da. ed., Barcelona.
- Alonso, Amado y Pedro Henríquez U. (1959). *Gramática Castellana. Segundo Curso*, Edit. Losada S.A., Buenos Aires.
- Badía Margarit, A.M. (1967). "Aspectos formales del nombre español" Problemas y Principios del Estructuralismo Lingüístico. *Publicaciones de la R.F.E.* No. XVI. Madrid.
- Bello, Andrés. (1951). *Gramática*. Ed. Ministerio de Educación. Caracas.
- Díaz Tejera, Alberto. (1981). "El Género en el Griego Clásico". *Revista Española de Lingüística*, año 2. Fasc. 1 Madrid.
- Esteva, Max. (1980). "Sexo y Género en el sustantivo español". *Ciencias Sociales*. La Habana.
- Fernández, Salvador. (1951). *Gramática Española. Los sonidos. El nombre y el pronombre. Manuales de la Revista de Occidente*. *Revista de Occidente*. Madrid.
- Jespersen, Otto. (1975). *La Filosofía de la Gramática*. Anagrama. Barcelona.
- Lamíquiz, Vidal. (1975). *Lingüística Española*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Lázaro Carreter, Fernando. (1974). *Lengua Española: Historia, Teoría y Práctica*. Araya. Madrid.
- Lenz, Rodolfo. (1944). *La Oración y sus partes*. Edit. Nacimiento. Santiago.
- Lyons, John. (1971). *Introducción en la Lingüística Teórica*. Teide. Barcelona.
- Marcos Marín, Francisco. (1975). *Lingüística y Lengua Española*. Cincel. Madrid.
- Nebrija, Antonio. (1981). *Gramática de la Lengua Castellana*. Ed. Antonio Quilis. Editora Nacional. Torre Galindo, Madrid.
- Pottier, Bernard. (1971). *Gramática del español*. Ed. Alcalá, 1971. Madrid.
- Real Academia Española. (1959). *Gramática de la lengua española*. Nueva Ed. reformada de 1931. Espasa - Calpe, S.A. Madrid.
- \_\_\_\_\_. (1973). *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua española*. Madrid.
- Roca Pons, José. (1965). *Introducción a la Gramática*. T.I. Vergara, Barcelona.
- Roldán, Antonio. (1967). "Notas para el estudio del sustantivo". Problemas y Principios del estructuralismo lingüístico. *Publicaciones de la R.F.C.* Madrid. XVI.
- Rona, José Pedro. (1958). Aspectos metodológicos de la dialectología hispanoamericana. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias (*Cuaderno 14*). Montevideo.
- \_\_\_\_\_. (1967). *Problemas del estudio del lenguaje hablado*. Ponencia presentada en el Simposio de Bloomington.
- \_\_\_\_\_. (1967). *Las partes del discurso como nivel jerárquico*. (Conferencia) Material mimeografiado. 1967.
- Salvá, Vicente. (1947). *Gramática de la Lengua Castellana*. Valencia. 8va. ed..
- Trujillo, Ramón. (1981). "Estudio Preliminar de la Gramática de Bello". *Gramática*. Universidad de La Laguna. Islas Canarias, España.

## La geometría de los rasgos y la coronalidad: una revisión posistémica

**GODSUNO CHELA FLORES**

*División de Estudios para Graduados  
Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad del Zulia*

La discusión actual sobre el carácter especial de los segmentos coronales se realiza en el marco de las propuestas sobre la arquitectura y geometría de las representaciones fonológicas. En este trabajo se analizan dos de estas propuestas (Paradis y Prunet, 1991; D'Introno, del Teso y Weston, 1995) que representan aproximadamente la situación presente de la teoría. Este análisis crítico -sobre la base de datos del español- revela la necesidad de revisar la teoría y de introducir consideraciones polisistémicas en la discusión. Estos datos -en particular los del Caribe Hispánico- prácticamente no han sido tomados en cuenta en el debate sobre la geometría de los rasgos, a excepción de Lipski 1995, quien sin embargo, limita su discusión a las labiales, vale decir no coronales, y extrae sus datos de variedades alejadas de la presión normativa y de hablantes de español como segunda lengua. Otra dimensión no tomada en cuenta -y que refuerza la posición polisistémica tomada aquí- es que en inglés y español se presentan desarrollos paralelos de sus sistemas coronales, que han permanecido sin explicación satisfactoria. El inglés pierde /t/ y /d/ posnucleares en posiciones internas cuando tienen una sonorante adyacente y todas sus coronales posvocálicas finales sufren de

gran inestabilidad. Las coronales posvocálicas de las variedades caribeñas del español cambian su articulador coronal por el dorsal en un proceso debilitador similar en su intensidad a los procesos del inglés. Se concluye que cualquier modelo de geometría de rasgos debe tomar en cuenta la clara polisistemicidad de los inventarios fonológicos y aclarar el hecho de que la frecuencia y estabilidad de las coronales son características del sistema prenuclear, mientras que su vulnerabilidad lo es del posnuclear.

Un problema central de la teorización fonológica de hoy es la determinación de la estructura fonológica interna de los segmentos. Es parte del consenso actual el que esa estructura es jerárquica y no plana. Los rasgos fonológicos son interdependientes, es decir, se agrupan funcionalmente en estructuras jerárquicas. Esta geometría de los rasgos distintivos se integra elegantemente con la fonología autosegmental, de manera que los nudos superiores y los rasgos no terminales o articuladores terminales pueden operar en planos o niveles diferentes<sup>1</sup>.

En los diagramas 1 y 2 respectivamente, se presentan dos propuestas: la primera de Paradis y Prunet (1991: 24), (P. P. de ahora en adelante) y la segunda presentada en D'Introno, del Teso y Weston, 1995: 372 (DTW), las cuales difieren en algunos aspectos importantes, pero coinciden en la estructura general. El rasgo [continuo] depende del nudo radical en PP, pero en DTW aparece formando un constituyente con P. A., lo que indica que existe interdependencia entre los dos, explicando casos como las asimilaciones simultáneas de PA y de [continuo] cuando /b, d, g,/ van precedidas de nasal en castellano, etc.:

[bómba] (cp [bóba]); [dónde] (cp. [dé Jo]); [gáñga] (cp [gágo]).

1 Dentro de una bibliografía ya bastante extensa, se podría recomendar el artículo seminal de Clements 1985 y la estimulante colección de trabajos en Paradis y Prunet 1991. D'Introno et al 1995, proveen una excelente y actualizada aproximación al problema, especialmente dirigida al fonólogo hispánico. Por lo tanto, su propuesta es analizada en este trabajo.

En DTW se crea un nudo superior, Paso Principal de Aire<sup>2</sup> del cual dependen dos subnudos: el constituyente formado por PA y CONTINUO (PA') el cual es una proyección a nivel superior de PA y el laríngeo del cual dependen tres rasgos terminales (o instrucciones articulatorias como todos los terminales): el [sonoro] en común y [glotis abierta] [glotis cerrada]. Los rasgos son privativos ya que sólo los positivos aparecen en la estructura fonémica. Además los terminales son ternarios, ya que un rasgo puede aparecer o no en la estructura interna de un segmento (equivalente a los coeficientes +, - en un sistema binario), pero como tercera alternativa, se propone que un segmento puede estar sin especificar con respecto a un rasgo; este rasgo, puede ser introducido en la derivación o más tarde por una regla automática.

Ahora bien, un punto en que coinciden estas propuestas y otras es que el articulador {coronal} es especial. Las consonantes coronales no tienen especificación y se caracterizan por:

- a) Su **frecuencia** que puede ser de tres tipos: (1). De inventario (en una lengua dada); (2) de inventario tipológico (vale decir, en un inventario fonémico universal) y (3) frecuencia de aparición (el número de veces que son producidas en un corpus de lengua hablada).
- (b) Su **vulnerabilidad** a procesos erosivos.
- (c) Su **transparencia** o invisibilidad en el sentido de que no bloquearían procesos como por ejemplo, la metafonía.

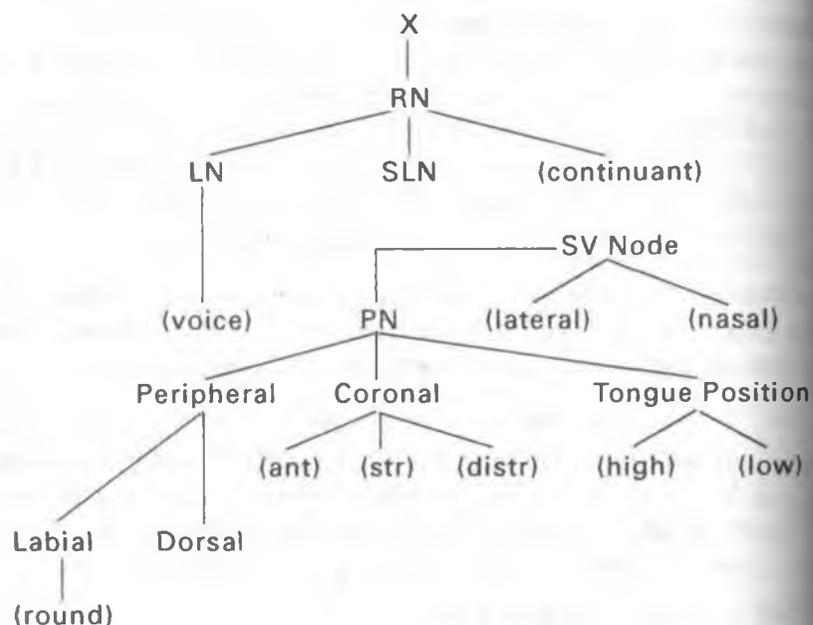
Estas tres características se deberían a que su P. A. no está especificado.

Un examen de datos del español medieval, del español del Caribe, (incluyendo la variedad venezolana) y del inglés confirma estas propuestas en parte, las niega en otras y en general revela la necesidad de ampliar los criterios que se deben de tomar en cuenta para determinar la estructura fonológica interna de los

2 En realidad la propuesta original de un nudo AIR FLOW es de Rice y Avery (1991: 119).

segmentos. Los datos presentados aquí no han sido tomados en cuenta en el debate y en cuanto a los del español, sólo Lipski 1995, los ha incluido, pero limitando su discusión a las labiales

DIAGRAMA 1



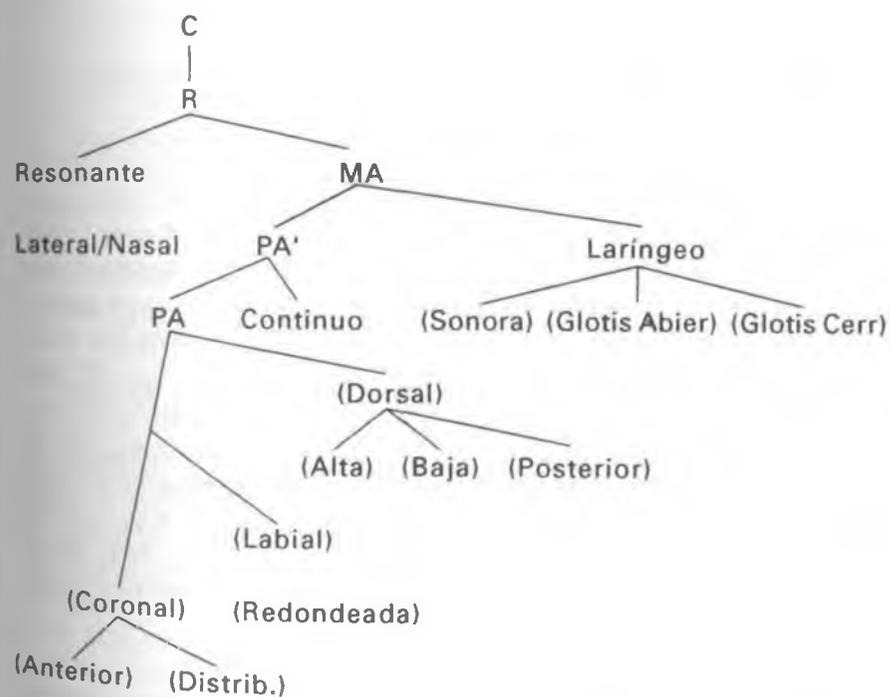
(Paradis y Prunet, 1991:24)

vale decir, no coronales, y extrae sus datos de variedades alejadas de la presión normativa y de hablantes del español como segunda lengua.

En el español medieval las seis sibilantes (tres sordas /ts/ /s/ /s/ y tres sonoras /dz/, /z/, /z/) sufren cambios radicales: se ensordecen las sonoras y se pierden las africadas, (en Chela-Florencia 1996: 23-25, se explica el fenómeno por razones internas de la lengua, reflejos de principios universales). Pero es relevante para nuestra discusión, el que los productos finales /θ, s/ mantengan su coronalidad. El que la africada prepalatal sorda /tʃ/ haya sobrevivido es de fácil explicación (aunque no figure en los análisis

anteriores, por ejemplo, ver Penny 1993: 96 y 55), ya que estas coronales ocurren generalmente en aquellos puntos de articulación donde no existen oclusivas y el español no las tenía en el área palatal o prepalatal. La africada prepalatal sorda del español medieval era entonces la que tenía mayor probabilidad de sobrevivir y de hecho, las prepalatales son las africadas más frecuentes en las lenguas naturales<sup>3</sup>

DIAGRAMA 2



(D'Introno et al., 1995:372)

En las variedades americanas del llamado español atlántico, se nota la posteriorización de todas las consonantes coronales

<sup>3</sup> "The most common non-lateral and non-ejective affricates are palato-alveolar in place and sibilant in nature". Maddieson 1984: 38.

no líquidas en posición posnuclear por dos vías, glotalización y velarización.

/pástas/	⇒	[páhtah]
/paternidád/	⇒	[paternidáʔ]
/ḥasón/	⇒	[ḥasón] <sup>4</sup>

La neutralización de las líquidas, todas coronales, es uno de los fenómenos más antiguos del castellano (Lapesa 1980: 385) y plenamente vigente hoy.

/espálda/	⇒	[ehpárda]
/pérdida/	⇒	[példida]

A pesar de que ha sido rechazada a todo lo largo de la historia del castellano, reaparece en cada generación. Chela-Flores (1995: 125 - 126), ensaya una explicación basada en varios factores, uno de los cuales es el interesante hecho de que el castellano parece ser único entre las lenguas naturales en tener un sistema de líquidas en el cual existe una mayoría de vibrantes (/r/, /ḥ/, /l/)<sup>5</sup>. Este desequilibrio sistémico es un posible factor explicativo de la fluidez de intercambio de estas coronales posnucleares. Es de notar que los fenómenos posnucleares no rechazados involucran pérdida de coronalidad en la posición intrasilábica donde los fonos preferidos son los no coronales (Chela-Flores, 1983, 1987). Este hecho puede explicar el rechazo hacia esta neutralización:

4 Las consonantes anteriores no coronales /p, b/ sufren velarización también, por ejemplo /kapturár/ ⇒ [kakturár] o /absolúto/ ⇒ [aksolúto] ([k] = obstruyente velar), pero esta posteriorización se debe a que labiales y velares son miembros de la clase natural [+ periférico] y -de manera (cuasi) -universal- se intercambian con facilidad en las lenguas del mundo.

5 La otra lateral /ʎ/ ha desaparecido de casi todas las variedades del castellano gracias al veísmo, es decir su sustitución por la fricativa palatal sonora /j/. Este fenómeno es prueba de la acción del Principio de Eficiencia en el uso de los recursos lingüísticos (Chela-Flores 1995b: 454), ya que el resultado es una fricativa central. La abundancia de éstas, se debe a que son el resultado de la manera más eficiente de aprovechar la corriente de aire pulmonar.

se trata del único intercambio de coronales en el sistema posnuclear.

Antes de examinar los datos del inglés medieval y moderno, es prudente hacer una observación aparte de la propuesta, de DTW. Ellos afirman de manera tajante que cuando laterales y nasales no tienen ningún rasgo debajo de RESONANTE, porque ha sido disociado por ejemplo, éstas se asimilan a otra resonante y no a una obstruyente, puesto que estas últimas no tienen el nudo Resonante (op. cit: 375).

Ellos citan ejemplos como [pjénna], 'pierna' [véllo] 'verlo'.

a[r]rededor 'alrededor'.

Los datos del español de Venezuela y el de Canarias (Samper Padilla, 1990: 150), revelan que las pronunciaciones con [h] son frecuentes en ciertos estratos.

[ohlándo]	[mahléne],	[káhne]
[goʃjéhno]	[pjéhna]	etc.

Aquí no hay asimilación a obstruyente, porque no hay ninguna, pero hay un proceso de glotalización, típico del sistema postnuclear y que habría que explicar de otra manera. Propongo que las reglas por defecto y/o automáticas (definidas por DTW, op. cit: 373); se aplican de acuerdo al modelo polisistémico, es decir, las prenucleares tienen un orden diferente de aplicación que las posnucleares. La velarización por ejemplo, se aplica nada más que a los segmentos posnucleares, ya que se trata de un proceso de debilitamiento.

La regla de inserción coronal -regla automática- se aplica primero a las prenucleares por el Principio de Optimización de Prenúcleo y la de velarización se aplica después, lo que sólo permite su aplicación a las únicas coronales que quedan sin especificar, es decir, las posnucleares.

En conclusión, de alguna manera se deben incorporar criterios que expliquen la preferencia por ciertos procesos y segmentos.

Los datos del inglés medieval y contemporáneo que examinaremos a continuación, demuestran que los cambios consonánticos más importantes a través de su historia y en la actualidad, también giran en torno a la coronalidad.

El inglés tiene una marcada tendencia a simplificar sus grupos consonánticos (notada por muchos hace tiempo, ej: Robertson y Cassidy, 1954 pp. 84 - 85). Esta reducción se efectuó -todavía se efectúa- en posiciones intrasilábicas, prevocálicas, posvocálicas y en posiciones medias intersilábicas: (1) en el antiguo inglés todos los segmentos no coronales [h] [g] [w] que precedían a las coronales en el prenúcleo se perdieron:

hlence (link); hnutu (nut); hring (ring) gnat (gnat); cneo (knee)

wlips (lisp) writan (write).

La excepción parcial: es wh en algunas variedades: what, why, white, etc.

En otras palabras, en el prenúcleo, sólo se pierden /h, k, g, w/ en los grupos # [-cor] [+cor], [+vocal].

En el llamado inglés medio, se pierden las oclusivas homorgánicas no coronales de los grupos, **Nasal + Oclusiva** en posición posnuclear.

lamb,	b → ∅
long	g → ∅
husband	(d → ∅)

La elisión se da en el siguiente orden > /b/ se pierde primero y /g/ en el inglés medio tardío, o muy temprano en el inglés moderno en su primera etapa (Early Modern English)<sup>6</sup>. /d/ se empie-

<sup>6</sup> El que la oclusiva velar no haya sido la primera en perderse es un fuerte contraejemplo de la escala de fuerza segmental de Foley (1977: 145), que ha sido aceptada hasta el presente sin mayor discusión (pero, véase mi comentario en Chela-Flores, 1987: 73-74, en ocasión de la controversia Foley

za a elidir más tarde que las otras dos y -hasta el presente- sólo en el habla formal.

(3) Desde finales del inglés medio se nota también la tendencia a reducir los grupos triconsonánticos: en los cuales se pierde la intermedia que es generalmente la menos sonora y también con significativa frecuencia, /t/: castle, whistle, listen, often.

También, aunque con menor frecuencia, /d/ se pierde en esos grupos:

handkerchief, grandmother, Windsor, handsome, etc.

(4) A través de la evolución fonológica del inglés y con gran intensidad en la actualidad, todas las alveolares posvocálicas (particularmente en posición final de palabra) sufren lo que Gimson calificó de "inestabilidad" (1981, p. 290), pero en realidad, es una verdadera erosión fonética implementada por los más diversos mecanismos (asimilación progresiva y regresiva, elisión, fusión, etc.):

-bacon ⇒ [béikɪ] (asimilación progresiva)

-tha[p] boy, te[m]players (asimilación regresiva)

-wha[tʃ] ou want, (coalescencia o fusión)

-must ⇒ [m^s] (elisión)

Gimson (op. cit: 293) indica que en la secuencia consonante continua + /t,d/ en posición final de palabra seguida de consonante, las coronales se eliden regularmente en el habla espontánea:

/next day, raced back, last chance, bold face, must go, etc.

Como Gimson señala, esa elisión está presente en el inglés contemporáneo, pero su formulación del contexto es errada, ya que también ocurre cuando una nasal precede a /t,d/: tinned meat, doesn't go, send round, etc.

Katamba). La escala de Foley presenta las velares como las consonantes más débiles y por lo tanto, como las primeras en perderse en procesos de elisión.

Las nasales son no continuas a nivel de la cavidad bucal, que es la definición dada por el mismo Gimson, así como muchos otros fonólogos: "nasal consonants resemble oral plosives in that a total closure is made within the mouth" (op. cit. 193). En todo caso, lo relevante es la inestabilidad coronal en la posición final de la palabra.

Con respecto a estos datos del inglés a través de toda su historia, notamos entonces que -como en el caso del español- los sonidos coronales figuran como centro de todos los procesos.

En la fase medieval primero se "normalizan" los prenúcleos formados por [k,g,w,h] y las coronales [l,n,r], (kn, gn, wr, hl, hn, hr), perdiéndose las no coronales. Estos sonidos posteriores son marcados en el sistema prenuclear y por lo tanto, tienen poca posibilidad de sobrevivencia, mientras que los coronales, sonidos anteriores, se mantienen sin alteración ninguna, situación cuasiuniversal.

En esta fase también los grupos de oclusivas nasales y orales se simplifican, perdiéndose las orales por estar en la periferia de la coda. Aquí operan dos principios: el del Entorno Obligatorio y la Metacondición de Decremento Gestual del modelo polisistémico (Chela-Flores 1983, 1987).

En las etapas más recientes, (3) y (4), se nota como las coronales en posición posnuclear sufren procesos erosivos, de diversa índole transformándose o elidiéndose, situación natural ya que son sonidos anteriores en el postnúcleo, y por lo tanto con menor estabilidad.

### Conclusiones

Los datos presentados confirman y niegan a la vez aspectos de las propuestas, que sobre la coronalidad han surgido en las discusiones sobre geometría y arquitectura de las representaciones fonológicas.

Su inestabilidad posnuclear confirma que las coronales son las consonantes más neutrales (no marcadas = naturales).

cuasiuniversalmente sujetas a procesos asimilativos regresivos en su mayoría, pero también progresivos, como hemos visto en el caso del inglés. La propuesta de que las coronales anteriores carecen de los rasgos de punto de articulación en su representación subyacente explica por qué son tan vulnerables. Nótese que ni el inglés ni en castellano, labiales o velares se asimilan a las coronales.

Sin embargo, las propuestas PP y DTW -que representan más o menos el consenso actual sobre el tema- revelan que esa vulnerabilidad coronal es sólo POSNUCLEAR. Las coronales prenucleares se distinguen por su firmeza y no sufren ninguno de los procesos erosivos que ocurren en el posnúcleo. La frecuencia (Paradis y Prunet, op. cit: 11) y la libertad de aparecer en cualquier posición (Yip, 1991: 61), son igualmente cuestionables.

En el español de América existen diez [-cor] y siete [+cor] y el de España agrega dos coronales más para llevar el inventario de coronales a nueve. En inglés estos grupos están en paridad de condiciones. Esto indica que las coronales no necesariamente son más numerosas que las no coronales.

En mi opinión, cualquier modelo de geometría de rasgos/articuladores debe tomar en cuenta la clara polisistemicidad de los inventarios fonológicos y aclarar el hecho de que en el habla existe un mayor número ESTABLE de coronales en el sistema prenuclear, pero que en otras posiciones, el hablante las elimina, debilita o reemplaza por no coronales.

### Bibliografía

- CHELA-FLORES, G. (1983). "Sound Change and Polysystemic Phonology". Publicado en "Papers from the Seventh Scandinavian Conference of Linguistics" (Fred Karlsson, compilador). Publicación N°. 10, Dept. of General Linguistics, University of Helsinki, Finland.
- CHELA-FLORES, G. (1987). "El español antillano de Venezuela: Problemas de fuerza segmental y norma formal". *Neuphilologische Mitteilungen* 1/LXXXVIII.

## La naturaleza de la escritura

---

LUCÍA FRACA DE BARRERA  
(UPEL-IPC)

### *Introducción*

Toda sociedad o comunidad suele 'comunicarse' mediante sistemas o códigos estructurados. Estos sistemas han sido conceptualizados y descritos de diferentes maneras y a partir de varias perspectivas. Sin embargo, todos coinciden en determinar que el lenguaje es el medio natural de comunicación del ser humano. La interacción lingüística resulta ser el vehículo mediante el cual las sociedades nacen, evolucionan y se preservan. Como ha sido señalado por Garton (1994, p. 132) "el lenguaje intensifica la participación en los intercambios sociales y en la sociedad en general".

A pesar de que existe consenso en relación con la función social del lenguaje, éste también ha sido visto como vehículo del pensamiento y del conocimiento, otorgándosele carácter psicológico. Por otra parte, desde una perspectiva eminentemente lingüística, la lengua constituye un sistema o código estructurado en distintos niveles de análisis.

Desde el enfoque social, el lenguaje sirve como sistema de comunicación que facilita el desarrollo cognoscitivo y posibilita la interacción social, (Garton, 1994), a la vez que sirve de soporte de esa sociedad.

En una perspectiva psicológica, el lenguaje viene a ser el instrumento por medio del cual informamos o manifestamos deseos y sentimientos. Al respecto Smith (1983) ha precisado que el lenguaje es parcialmente percibido como un medio de comunicación de información y de intercambio de mensajes.

Por último, el lenguaje visto como sistema o código ha sido caracterizado de varios modos en relación con las diferentes posiciones teóricas y distintas corrientes pertenecientes a las ciencias del lenguaje.

Creemos que el **lenguaje** debe ser definido como una facultad o dotación del ser humano que se actualiza mediante un sistema o código (lengua), que le permite interactuar con los otros miembros de la especie para preservar la sociedad.

La definición anterior introduce un elemento nuevo: la lengua como sistema de signos mediante el cual el lenguaje se actualiza. El medio natural por el cual se concretiza la lengua es la oralidad. Así, la lengua hablada es oral-auditiva y su praxis estaría centrada en las actividades de hablar-escuchar. La articulación sería definida como la actividad 'natural' de la producción lingüística (hablante) y el escuchar a la actividad audioperceptual (oyente). Sin embargo, en las sociedades alfabetizadas el lenguaje emplea el sistema de escritura o lengua escrita como medio de intercambio social. Así, la lengua escrita se realizaría a través de las actividades de producción textual (escritura), por parte del escritor, y a través de la comprensión de textos (lectura), en lo que concierne al lector.

El presente artículo ha sido elaborado pensando en esa vasta audiencia de maestros, profesores de lenguaje y estudiantes de carreras relacionadas con la enseñanza idiomática, principalmente aquellos interesados en los procesos de enseñanza y aprendizaje de la escritura y la lectura. Su punto de partida consiste en intentar esclarecer las relaciones entre la oralidad y la escritura. Tales relaciones serán descritas, en primer lugar, a partir de los esquemas generales de la comunicación. Luego se verá cómo ha sido conceptualizada la lengua escrita y cuál es su estatus a partir de

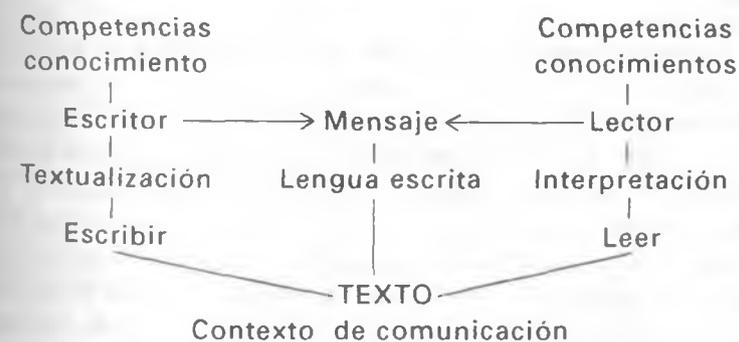
una visión histórico-social y sincrónica. Además, la perspectiva actual de la lengua escrita servirá para resumir las distintas posiciones teóricas que han intentado definir, caracterizar y explicar la actividad lingüística escrita y concluir con algunas recomendaciones pedagógicas relativas a los tópicos tratados.

### La comunicación escrita:

En las sociedades alfabetizadas, los individuos interactúan lingüísticamente mediante la lengua escrita. Dentro del esquema de la comunicación escrita, se aparece el texto escrito, punto de encuentro entre el escritor y el lector. El escritor en soledad produce un texto que será comprendido a distancia y (casi siempre) también en soledad por un lector. Así, el esquema de la comunicación escrita podría esquematizarse de la siguiente manera:

#### ESQUEMA 1

#### La comunicación escrita



(Adaptado de Barrera, 1996)

Si comparamos el esquema de la comunicación oral con la comunicación escrita, vemos que la única diferencia radica en la presencia del texto escrito como punto de interacción comunicativa entre los 'intertextores' y el empleo del código escrito como sistema de comunicación.

En otro sentido, la relación entre el emisor y el receptor es distinta en la comunicación escrita, pues la ausencia y distanciamiento, tanto temporal como espacial entre ambos, convierte la situación de comunicación en un acto de soledad interactiva entre escritor y texto (proceso de textualización), y entre lector y texto (interpretación). En esta situación de soledad en la que se comparten textos escritos, tanto el escritor, como el lector deben valerse de una serie de conocimientos que puedan permitir dicha comunicación. Esta "soledad textual" le permite al lector ingresar en una atmósfera de autonomía que en la que puede interpretar el texto. Al respecto, Lotman 1984, (citado por Barrera, 1995) aclara que todo texto desempeña por lo menos dos funciones: la de transmitir adecuadamente al lector el significado intrínseco que posee y por la otra, la de producir o generar nuevos significados. Estos nuevos significados son elaborados por el lector en relación con su 'teoría del mundo'. De este modo, escritor y lector, distanciados en el tiempo y en el espacio comparten, dentro de una sociedad, sus teorías del mundo a través del intercambio textual.

La afirmación anterior señala que, en la comunicación escrita, también la influencia del contexto o situación comunicativa es distinta, pues ésta debe estar de alguna manera 'representada' en el texto. En la comunicación oral existen pistas o marcas lingüísticas que funcionan como claves para el receptor. Por el contrario, en la comunicación escrita el texto es autosuficiente, pues debe contener todos los elementos necesarios para su comprensión, incluyendo la información contextual en la que se inserta el contenido. En este sentido, el contexto del texto es diferente del contexto de emisión o textualización o de comprensión, pues ambos momentos se presentan diferidos en el tiempo y en el espacio. Barrera, (1995, p. 28) señala que "un texto depende parcialmente del contexto en que el mismo hace su aparición: es un integrante del ámbito o contexto en el cual aparece, en tanto que este último determina su significado, y su operatividad comunicacional". Así, para que se puede dar una efectiva comunicación escrita los intertextores deben buscar en el texto el contenido y el contexto, ambos conocimientos deben estar

internalizados de acuerdo con los valores que la sociedad, en la que ambos interactúan, requiera.

### **De la naturaleza de la escritura**

Para una efectiva comunicación lingüística el hablante-oyente-lector-escritor debe haber desarrollado una serie de conocimientos que se conceptualizan en términos de competencias: lingüística, cognoscitiva y comunicativa. Tales competencias proporcionan capacidades relativas al código lingüístico, al conocimiento del mundo y al contexto de comunicación, respectivamente. Todo ello nos permite señalar con Charaudeau, (1995) que la comunicación lingüística constituye una actividad humana de naturaleza psicosociolingüística.

"Todo acto de habla, todo acto de comunicación desde el más sencillo hasta el más complicado puede representarse mediante el esquema del dispositivo de enunciación discursiva, y consiste en la utilización de categorías de la lengua dentro de una situación comunicativa determinada a partir de unos saberes experienciales más o menos compartidos y organizados de un modo discursivo específico".(19)

Para el mismo Charaudeau, todo acto de comunicación oral o escrito implica la presencia de categorías de la lengua que se traduce en un sistema de comunicación; de un conocimiento acerca de una situación comunicativa dada y de un conocimiento o teoría del mundo, un 'saber' compartido socialmente y cuya función específica es la de preservar dichos saberes. Aun cuando los distintos enfoques y posiciones que presentaremos toman en cuenta los tres saberes, cada uno de ellos pone el énfasis en alguno en especial e intenta caracterizar la lengua escrita a partir de él.

### **Del carácter lingüístico de la lengua escrita: El sistema de escritura.**

Para las corrientes lingüísticas estructuralista y generativa, lo más importante dentro del acto de comunicación era el código

o sistema. Para los estructuralistas importaba clasificar lo más detalladamente posible las unidades que conforman dicho sistema. Con el análisis de los constituyentes inmediatos (Hockett, 1971) se inicia la descomposición de elementos desde la unidad mayor (oración) hasta la más pequeña (el fonema). Dentro del sistema de escritura, estas unidades menores serían los grafemas. Sin embargo, a la lengua escrita se le prestó poca o ninguna atención como objeto de estudio. En tal sentido, Cardona (1994, p. 21) precisa que "en todo el estructuralismo, tanto norteamericano como europeo, la escritura no es objeto de ninguna atención como sistema en sí".

Por su parte, a la teoría generativo-transformacional le importaba la competencia lingüística, es decir, de qué manera el conocimiento lingüístico es almacenado y procesado. Para esta corriente, la estructuración de un mensaje gramatical se realizaba mediante la puesta en práctica de reglas generadoras y transformacionales que producían oraciones. Estos principios también fueron válidos para la lengua escrita. Smith, (1983, p. 82) al hablar del aspecto físico de la lengua escrita señala que son características observables del lenguaje hablado o escrito y pueden ser denominadas estructura superficial. "En contraste con la estructura superficial, el significado del lenguaje, ya sea hablado o escrito, puede ser llamado estructura profunda".

Paéz (1985) sostiene, en relación con el interés de la lingüística hacia la escritura, que a primera vista parece haber existido un cierto desinterés histórico por la lectura en el siglo XX, motivado por la orientación original de la lingüística al concebir como objeto auténtico de estudio el lenguaje hablado y relegar a un plano secundario la lengua escrita y las relaciones existentes entre ambas.

A partir de la noción de competencia lingüística y su influencia en el comportamiento lingüístico, la ciencia del lenguaje establece un verdadero interés por el estudio y análisis de la lengua escrita.

### **La capacidad notacional**

Uno de los aspectos relacionados con el sistema de escritura consiste en la habilidad que tiene el ser humano para el empleo de herramientas e instrumentos con la finalidad de dejar trazas. Al inicio de nuestra civilización, específicamente desde el paleolítico o el neolítico, se encuentran notaciones de diverso tipo: pinturas, grabados y marcas que evidencian dicha capacidad.

La capacidad para emplear herramientas con la finalidad de registrar y dejar trazas permanentes con un propósito definido constituye una de las habilidades básicas de los seres humanos. Así la capacidad notacional consistiría en la habilidad para emplear instrumentos de notación y registro con una intencionalidad específica. En este sentido, el sistema de escritura surge a partir de esa capacidad. Nace de la necesidad de registrar información, de manera mucho más económica y práctica, y de comunicarse con un interlocutor a distancia. Dichas actividades requieren del uso de la habilidad notacional humana.

Esta capacidad notacional puede expresarse de manera icónica y no icónica. La pintura y el grabado constituyen formas notacionales icónicas; mientras que la escritura y la notación musical no lo son. El sistema de escritura constituye entonces un sistema notacional pues incluye una serie de unidades finitas y unas normas de combinación y uso de esas unidades con un objetivo específico.

Además, los sistemas notacionales juegan un importante papel en relación con el desarrollo del pensamiento. Varios estudios han evidenciado que nuestra comprensión sobre ciertos aspectos está 'regida' por nuestro sistema notacional. En este sentido, parece evidente que la adquisición de la escritura juega un papel importante en nuestra posibilidad de representarnos explícitamente unidades de nivel fónico, gráfico o icónico. Tales investigaciones han demostrado que los niños antes de los seis años de edad no comienzan a segmentar las palabras, a emplear unidades que notacionalmente sean consideradas como tales, por lo menos hasta que no se haya iniciado el aprendizaje de la len-

gua escrita. En consecuencia, como ha sido señalado por Tolchinsky (1993), niños y adultos adquieren el sistema notacional de escritura y éste a su vez ocasiona algunos efectos en la manera de analizar y concebir el lenguaje y el pensamiento.

### Los sistemas de escritura

Si nos ubicamos en una dimensión histórica, la humanidad parece que tuvo tres necesidades en relación con el desarrollo de los sistemas de escritura:

- recordar en un momento dado, algo que debe hacerse,
- comunicarse con otra persona que no está presente,
- hacer valer los derechos de una persona mediante una marca. Derechos de autor.

Tales requerimientos trajeron como consecuencia la necesidad de emplear herramientas para satisfacerlos. Mediante tales herramientas se elaboraron pinturas y grabados que luego fueron transformándose en marcas definidas, hasta convertirse en sistemas de escritura. Tales sistemas implican, por un lado, el empleo de unidades y principios de organización y, por el otro, el uso de marcas o trazas definidas para su realización. Los usuarios de tal sistema deben conocerlas, valorarlas y transmitir las para su preservación histórica y cultural.

En relación con la evolución de tales sistemas notacionales, se han propuesto dos hipótesis:

**La Monogénética:** sostiene que existe un origen único y una línea de evolución de sistema a sistema. Esta hipótesis ha sido defendida por Gelb, (1952).

**La Multigenética:** postula que la posibilidad de distintos orígenes, inventada simultáneamente en distintos lugares y por ello existen diversos sistemas de escritura. Esta posición ha sido apoyada por Mattingly, (1989).

De uno u otro modo, en la actualidad encontramos sistemas de escritura bastante disímiles. Por un lado, los semiográficos

ideográficos o pictográficos, en los que dibujos o grabados representan objetos, ideas o acciones. Por el otro, los sistemas glotográficos, que emplean marcas gráficas para evidenciar enunciados verbales. Dentro de los últimos encontramos los logográficos como el chino y los fonográficos como el semítico. Asimismo, dentro de los fonográficos, se encuentran los silábicos como el Kana japonés y los alfabéticos, como los sistemas derivados del latín.

Como se sabe, el español constituye un sistema alfabético que consta de unidades gráficas denominadas grafemas. Barrera, (1991) ha precisado que el grafema constituye la mínima unidad distintiva de la escritura y se actualiza a través de las letras. Estas últimas suelen funcionar en los distintos contextos escriturales gráficos sobre la base de reglas de combinación. En español encontramos la script *cama*, la mayúscula o de Molde (CAMA) y la cursiva *cama*. Los grafemas del español a su vez se clasifican en consonánticos (C) y vocálicos (V). Suelen combinarse en unidades mayores denominadas sílabas. Estas a su vez pueden estar compuestas por vocales *a-la*, y por consonantes y vocales *u-na*. Las sílabas suelen clasificarse en:

Abiertas: terminadas por vocal: *is -la*

Cerradas o inversas: terminadas por consonantes: *is - la*

Cada sistema de escritura posee principios de combinación silábica que permiten construir todas las unidades léxicas ( palabras) de esas lenguas. En español podemos encontrar las siguientes posibilidades de combinación silábica:

V : *a -la*

VC: *an-tes*

CV: *ca -sa*

VV: *au -to*

VVC: *aun - que*

CVV: *cau - sa*

CCV: *tra - to*

CCVC: *prác - ti - co*

CCVCC: *trans - cu - rrir.*

De este modo, todo escritor-lector al emplear el sistema de escritura del español deberá utilizar las unidades del alfabeto y las normas y principios de organización y uso particulares de dicho sistema.

### **La naturaleza social de la lengua escrita: la comunicación escrita.**

En este apartado consideraremos dos aspectos vinculados a lo social: por un lado, los orígenes histórico-sociales de la lengua escrita, su rol y función dentro de la sociedad y, por el otro, una visión interna relativa a la influencia del contexto de comunicación en la estructuración lingüística.

#### **Visión histórico-social**

Si la escritura es considerada como un hecho de carácter principalmente social, sus orígenes habría que buscarlos igualmente a partir de requerimientos sociales. Anderson y Teale (1982) señalan que el lenguaje escrito es un producto de la historia cultural de la humanidad y no un resultado de la evolución biológica del individuo. Las investigaciones relativas a los orígenes de la escritura, como las llevadas a cabo por Shmandt-Besserat (1978) muestran que los primeros precursores del alfabeto constituían dispositivos de conteo. Tales dispositivos cambiaron cuando las modificaciones en la actividad económico-social así lo requirieron, haciéndose más complejos. Goody (1977), destaca la relación entre las necesidades de carácter socioeconómico y los modelos mediante los cuales tales informaciones eran registradas. Goody denomina a la escritura como 'la tecnología del intelecto-

Teberosky (1995, p 23) por su parte, resumiendo la historia de la escritura, ha precisado que "la actividad de escribir ha sido concebida históricamente como la confluencia entre el uso de un instrumento que, al dejar marcas eternas, crea bienes culturales (los textos) y el ejercicio de una capacidad intelectual (la capacidad de notación)". De este modo dentro de la historia de la

escritura confluyen tanto el desarrollo de objetos culturales, como el desarrollo de capacidades intelectuales, aunado a las prácticas sociales. En consecuencia, la escritura ha servido como promotora del desarrollo y evolución de las sociedades, tanto cultural como intelectualmente.

Asimismo, el inicio histórico-cultural estuvo muy ligado a lo psicológico, específicamente a la capacidad de la memoria. Desde sus inicios el hombre empleó las marcas gráficas (trazas) como medio de registro de información. Este propósito de registro se apoya en la incapacidad humana para poder acumular tanta información en la memoria; así se crea la función nemotécnica de la escritura al tener que guardar dicha información en listados. Este registro de listas trajo consigo la acumulación de conocimientos que hubo que ser archivadas de acuerdo con ciertos principios de organización. La combinación de funciones de registro y de archivo, trajo como consecuencia la ampliación de los usos y funciones de la escritura: la histórica al servir de registro y la nemotécnica, al servir de ayuda a la memoria humana. De este modo surgen las ciencias, pues dicha información debió ser clasificada y organizada en función de los contenidos a ser guardados. En resumen, la existencia social, científica y cultural de los individuos depende del registro escrito. Hoy en día, la civilización sería impensable sin la escritura.

Partiendo de este enfoque histórico-social, podrían determinarse las siguientes funciones de la escritura: las referidas al mundo externo, el registro de información, la de regulación, control social y comunicación a distancia; las referidas a los efectos de la escritura tales como: el distanciamiento entre productor y su producto y la función estética.

#### **Visión social de la lengua escrita**

Para referirnos a la conceptualización de la lengua escrita desde una perspectiva social se tomará como punto de partida la definición de Teberosky y Tolchisky, (1995, p. 30).

"La escritura es una actividad intelectual en búsqueda de una cierta eficacia y perfección, que se realiza por medio de un artefacto manual, impreso o electrónico para registrar, para comunicarse, para controlar o influir sobre la conducta de los otros, que posibilita la producción y no sólo la re-producción, que supone un efecto de distanciamiento tanto como una función estética"

Como lo han señalado Anderson y Teale, (1982) el lenguaje escrito al ser un producto histórico-social de las distintas sociedades, debe ser estudiado según la cultura que lo emplee. Cazden (1982) también ha precisado que existe una variación en las distintas formas en que el lenguaje escrito entra en la vida social de una comunidad y de esta manera, en la vida mental de sus miembros. Por ejemplo, en las investigaciones desarrolladas por Scribner y Cole (1981) sobre los **Vai** (comunidad africana que habita el noroeste de Liberia) han determinado que ellos emplean tres variedades de sistemas de escritura distintos y distintivos, asociados a tres esferas de actividades sociales diversas. Emplean la lengua escrita **vai**, para los manejos de negocios familiares y de la comunidad; la lengua escrita en inglés para tratar con el gobierno, las escuelas y las instituciones gubernamentales, y la lengua escrita en árabe para fines religiosos y ceremoniales. Evidenciaron, además, que cada tipo de alfabetización propiciaba el desarrollo de distintos procesamientos cognoscitivos que dependían de patrones definidos socialmente. Al efecto, la alfabetización en **vai** aumenta la habilidad para analizar las bases de las construcciones gramaticales y promueve explicaciones complejas en circunstancias escriturarias que se asemejan a la escritura de cartas. La alfabetización en inglés se asocia con una creciente sofisticación en la resolución de problemas dentro de actividades de tipo escolar. Por último, la alfabetización en árabe se relaciona con habilidades específicas de memorización y recuerdo.

En tal sentido, las diferentes modalidades escriturarias están asociadas con determinadas funciones sociales y a su vez promueven el desarrollo de capacidades cognoscitivas asociadas a ellas.

Estos ejemplos nos llevan a determinar que en el plano pedagógico, la internalización de la conciencia de la lengua escrita tiene que ver, no sólo con la manera en que un grupo social "emplea" la lengua escrita, sino también con el modo cómo se socializa al individuo en relación con dicha lengua. En este sentido, el docente se convierte en un "mediador" (Vigotsky, 1978), en un agente de la cultura, que fomenta un proceso de interacción entre el alumno y el texto escrito y de los usos que dicho texto tiene dentro de esa comunidad. De acuerdo con Woods (1982) la enseñanza de la lengua escrita podría definirse como un "metacomentario" de la lengua escrita que se emplea en una determinada comunidad.

#### **El carácter psicológico de la lengua escrita : los procesos de producción y comprensión**

En los apartados anteriores, la lengua escrita fue conceptualizada como sistema de comunicación (carácter social) y como sistema de escritura (sistema o código lingüístico). En éste intentaremos definir y describir el conocimiento acerca de cómo comunicarse mediante sistemas notacionales. Cómo se produce y cómo se comprende un texto escrito.

Las diversas concepciones psicológicas sobre la lengua escrita emergen a partir de las diferentes posiciones teóricas que se asuman ante ella. Así la lectura y la escritura pueden ser definidas y explicadas desde un asociacionismo ortodoxo, hasta una óptica interdisciplinaria (psicosociolingüística).

Aquí sólo esbozaremos algunos de los principios básicos que distinguen cada posición. La diferencia entre las distintas posiciones radica en explicar "cómo" ocurre el procesamiento textual.

El conductismo como corriente psicológica surge con la publicación de 'Psychology as the behaviorist views it', en 1913, por Watson. La psicología se constituye en ciencia natural cuyo objeto de estudio son todos los eventos observables de la con-

ducta que puedan ser estudiados mediante los métodos experimentales. La conducta humana es explicada mediante los mecanismos de estímulo-respuesta. Skinner (1957, p. 66) por su parte, propone que el lenguaje también debe ser explicado por los mismos mecanismos. La lectura y la escritura constituyen una conducta denominada " 'textual', pues la clase de estímulo que ejerce control sobre el operante verbal es un texto y el estímulo es visual".

Por otra parte, la psicología cognoscitiva, basada en el procesamiento de información, precisa que la lengua escrita implica el procesamiento de datos sensoriales y de procesos guiados por la base previa del conocimiento. A diferencia del conductismo, ésta concibe al individuo **como una entidad capaz de procesar información**. En consecuencia, los psicólogos centran su atención en los procesos y fases implícitos en tal procesamiento. Entre los modelos derivados de la psicología cognoscitiva se encuentran el de procesamiento de información, el de la psicología genética y los modelos interactivos entre los que se ubicaría el de Lev Vigotsky.

Para los seguidores del modelo de procesamiento de información, lo más importante radica en el estudio de los procesos que ocurren en la mente. Para la lengua escrita interesará investigar qué sucede desde que el individuo tiene la intención de comunicarse por escrito hasta que el texto ha sido elaborado. Dentro de este enfoque se toman en cuenta como elementos importantes, el conjunto de eventos ambientales y un organismo que posee un sistema cognoscitivo que se encarga de realizar las tareas requeridas para incorporar esos eventos a la memoria permanente. Una de las nociones fundamentales dentro de este modelo es la de esquema. Bartlett propuso la noción de esquema para explicar los procesos de comprensión textual y la memoria. Para Piaget, el concepto de esquema designa al marco cognoscitivo empleado por los individuos para organizar las percepciones y experiencias del entorno.

Dentro de los modelos relativos a la inteligencia artificial, el esquema constituye una unidad abstracta que representa lo que

uno piensa del mundo. De acuerdo con Puente (1991) el esquema es un sistema de representación constituido por un conjunto de conocimientos interrelacionados. En relación con la lectura y la escritura, Adams y Collins, señalan que existen esquemas elementales para el reconocimiento de letras y palabras que permiten activar estadios de esquemas intermedios hasta llegar a los niveles esquemáticos más significativos que facilitan la comprensión. Por otra parte, Rumelhart (1980) otorga gran importancia a la teoría del esquema como un modelo que puede explicar el proceso de comprensión de un texto escrito.

Para la psicología psicogenética, desarrollada por Piaget, la lengua escrita, así como el lenguaje en general, constituye una actividad de simbolización. Las investigaciones de Piaget y sus seguidores se centran en una visión constructivista e interaccionista acerca de cómo se adquiere el conocimiento. Uno de los principios básicos del constructivismo es que cualquier conocimiento nuevo se basa en uno anterior, pues éste progresa por sucesivas aproximaciones con los distintos niveles del saber. Este progreso viene dado por la interacción con los objetos del conocimiento ( físicos y sociales). La escritura es concebida como un objeto de conocimiento de carácter social. Dentro de este modelo, la lengua escrita se aprende mediante la interacción con los distintos materiales de escritura que se encuentran en la sociedad. Mientras más posibilidades tenga el niño de interactuar con ellos, de leer y de escribir, mayor será la apropiación y la construcción de ese conocimiento. Smith, (1985, p. 8), precisa que la actividad de la mente no consiste en el procesamiento de información, sino en la creación de mundos. Señala específicamente que "el pensamiento en su sentido más amplio, es la construcción de mundos, el aprendizaje es la elaboración y codificación de los mismos; y el lenguaje -especialmente el escrito- es un medio particularmente eficaz, aunque no el único, por el cual estos mundos pueden manifestarse, manipularse y en ocasiones compartirse". En resumen, cada individuo posee su teoría del mundo compartido.

Dentro de una óptica histórico-social, Lev Vigotsky (1981) sostiene que la lectura y la escritura constituyen procesos psicoló-

gicos superiores y el reflejo directo de los procesos sociales en los cuales el individuo interactúa. Para este autor, un poco en la línea de Smith, el mecanismo que se encuentra en la base de las funciones mentales superiores es una copia de la interacción social del individuo. Todas las funciones mentales superiores son relaciones sociales internalizadas. En relación con la lectura y la escritura, el modelo mental que tenemos se encuentra vinculado a la interacción que tenemos con ellas.

Por otra parte, en los modelos mentales de procesamiento textual, en particular el de Kintsch y van Dijk (1978-1983) constituye una representación de la construcción cognoscitiva que refleja el saber individualizado. Así, cuando se produce o se comprende un texto escrito, se abstrae y se actualiza la experiencia, se activa el conocimiento y se formulan conexiones funcionales entre los esquemas convencionalizados socialmente. De esta manera, los actos de lectura y escritura se explican en términos de una secuencia estructurada y jerárquica de acciones proyectadas previamente y susceptibles de ser evidenciadas.

Cassany (1990) denomina este modelo como procesador de textos pues parte de la consideración de algunos conceptos de la lingüística textual y de la psicología cognoscitiva que conllevan a la elaboración de un conjunto de reglas para la codificación y decodificación del lenguaje.

Uno de los aspectos que habría que tomar en cuenta en este aparte es el relativo a la relación entre estructura intelectual o conocimiento, y el lenguaje. Al respecto, Goody, (1977) ha señalado que la escritura o el lenguaje escrito es la tecnología del intelecto, y precisa que debe haber más allá de la variedad de los sistemas de escritura y de las condiciones sociales de su uso, una cierta especificidad del pensamiento, del saber gráfico escritural. En tal sentido, la manera como pensamos o conocemos estaría ligado al modo como escribimos. Así, el lenguaje escrito y el pensamiento estarían recíprocamente relacionados, pues la lengua escrita es una actividad que implica el uso de una tecnología particular y la aplicación de sistemas particulares de conocimiento

en situaciones determinadas para la obtención de metas específicas.

Todo lo visto anteriormente lleva a conceptualizar **la lengua escrita como una actividad integral del ser humano llevada a cabo mediante instrumento de notación, que tiene por objeto registrar y comunicar una teoría particular del mundo mediante un sistema determinado de signos gráficos, con valores y funciones tanto psicológicos como sociales dentro de una comunidad determinada con propósitos específicos.**

De manera que la investigación actual sobre la lengua escrita la concibe como un instrumento de carácter social, cognoscitivo y lingüístico.

La comunicación escrita funciona dentro de las sociedades de diferente manera. Lo importante es que cada usuario debe conocer e identificar los valores y usos dentro de su comunidad, de acuerdo con las demandas de comunicación escrita de cada una. Dentro de esta concepción, la comunicación escrita sirve como instrumento y medio de cohesión y de tradición histórico-social.

Respecto a su carácter sistémico, los códigos escritos constituyen entes organizados cuyas unidades gráficas se estructuran y combinan para proporcionar unidades de significado.

Por último, la naturaleza cognoscitiva de la lengua escrita reflejada en los procesos de producción y de comprensión, forma parte de nuestros esquemas cognoscitivos y constituye el vehículo del pensamiento. En este sentido, podría decirse, que el lenguaje escrito es una facultad humana que le ha servido al ser humano para **notar** y registrar información mediante trazas gráficas con fines intelectuales y sociales específicos.

De esta manera destacamos el carácter psicosociolingüístico de la lengua escrita, que implica por parte del usuario de la lengua el desarrollo de un conocimiento acerca del uso social del lenguaje, de su codificación y funcionamiento como un sistema de representación gráfica y la manifestación de un conocimiento

o teoría del mundo. Todo ello implica la puesta en funcionamiento de las competencias lingüísticas, cognoscitivas y comunicativas de los individuos dentro de una sociedad alfabetizada.

### **Consideraciones de carácter pedagógico:**

Después de analizar y conceptualizar lo relativo a la naturaleza de la lengua escrita y explicitar su carácter lingüístico, cognoscitivo y social a continuación se presentarán a modo de acotaciones finales algunos planteamientos pedagógicos que podrían ser tomados en cuenta a la hora realizar una didáctica de la lengua escrita.

- 1.- Al ingresar a la escuela formal, el niño ya posee un conocimiento acerca de la lengua escrita que le permite abordar su aprendizaje a partir de la noción de "el lenguaje que se escribe".
- 2.- La lengua escrita se concibe como un código alfabético de unidades grafémicas, un sistema de escritura vinculado a la lengua oral, pero no equivalente a ella. En consecuencia, no hay correspondencia uno a uno con las unidades del sistema fonetológico. La escuela debe partir de esa diferenciación y no concebir la escritura como el "calco gráfico" de la oralidad.
- 3.- La escuela constituye la institución social destinada a la formación intelectual y social del individuo. En tal sentido, es la encargada de proporcionarle las experiencias necesarias para lograrlo. Si la lengua escrita constituye un hecho comunicativo de carácter social, la escuela debe proveer los diversos recursos escritos necesarios, considerados como funcionales dentro de la sociedad.
- 4.- Asimismo, la escuela debe proporcionar los materiales escritos adecuados que permitan al niño adquirir el conocimiento acerca del sistema o sistemas de escritura para su adecuado uso y funcionalidad.

- 5.- La lengua escrita también constituye el instrumento para la formación de nuestra teoría del mundo y para la transmisión de conocimientos. Por consiguiente, la escuela deberá proporcionar mecanismos que permitan el desarrollo del intelecto y el enriquecimiento del conocimiento compartido.
- 6.- Si se acepta la definición de la lengua escrita como una actividad psicosociolingüística, la escuela deberá hacer énfasis en los procesos de enseñanza y aprendizaje a partir de esta concepción.
- 7.- Por último, es necesario señalar que el desarrollo de las capacidades lingüísticas (hablar-escuchar-leer-escribir) se debe trabajar integralmente en el medio escolar, a partir del desarrollo de las competencias lingüísticas, cognoscitivas y comunicativas de los niños, en relación con las demandas de la sociedad.

### **Bibliografía**

- Anderson, A. y W. H. Teale. "La lecto-escritura como práctica social". En *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura*. Ferreiro y Gómez P. (eds), México: S. XXI. (271-295).
- Barrera, L. (1991). "Del sonido a la grafía: texto oral y texto escrito". En *Comprensión de la lectura y acción docente*. A Puente (ed.). Madrid: Fund. Sánchez R. (184-205).
- Barrera, L. (1995). *Discurso y Literatura*. Caracas: Edc. la Casa de Bello.
- Cassany, D. (1989). *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós.
- Cazden, C. B. (1982). "La lengua escrita en contextos escolares". En *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura*. Ferreiro y Gómez P. (eds), México: S. XXI. (207-229).

- Charaudeau, P. (1995). "Seminario sobre Lectura y Análisis de Textos". *Lenguaje* N° 22. Universidad del Valle, Colombia (5-47).
- Fraca, L. (194). "La competencia cognoscitiva y la competencia lingüística". *Revista de Pedagogía*. Vol. XV. N° 40 (33-46).
- Elizainzin, A. (1990). "Algunas consideraciones sobre las relaciones entre la lengua hablada y la escrita". *Lectura y vida*. Año 11. N° 1 (13-16).
- Garton, A. (1994). *Interacción social y desarrollo del lenguaje y la cognición*. Barcelona: Paidós.
- Gombert, J. E. (1994). "El aprendizaje de la lectura: Un aprendizaje lingüístico". *Revista de Pedagogía*. Vol. XV. N° 40 (47-56).
- Goodman, K. (1982). "El proceso de la lectura: Consideraciones a través de las lenguas y el desarrollo". En *Lectoescritura. Lecturas*. Caracas:
- Hockett, Ch. (1971). *Curso de lingüística moderna*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kintsch, W y T. van Dijk (1978). "Toward a model of text comprehension and production". *Psychological Review* 5. (363-394).
- Páez, I. (1985). "La lingüística y la lectura: aportaciones y tendencias investigacionales". En *Ira. Jornada Nacional de Lectura*. M. E. Caracas. (411-434).
- Páez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadel Hermanos. Eds.
- Pardo, G. (1995). "Procesos textuales: en busca de calidad de enseñanza del español". *Lenguaje* N° 22. Universidad del Valle, Colombia (68-79).
- Puente, A. (1991). "Teoría del esquema y comprensión de la lectura". En *Comprensión de la lectura y acción docente*. A Puente (ed.). Madrid: Fund. Sánchez R. (73-109).

- Saussure, de F. (1971). *Curso de Lingüística General*. Traducción de A. Alonso. Buenos Aires: Losada.
- Skinner, (1957). *Conducta Verbal*. México: Trillas.
- Smith, F. (1983). *Comprensión de la lectura*. México: Trillas.
- Smith, F. (1985). "Una metáfora sobre la lengua escrita: ¿creación de mundos o canalización de información?. En *Literacy, Language and Learning*. Olson, D, Torrance y A. Hildyard. (eds) CUP. (Cap. 10) (Mim).
- Teberosky, A. y L. Tolchinsky. (1995). *Más allá de la alfabetización*. Barcelona: Santillana.
- Tolchinsky, L. (1989). "Lengua, escritura y conocimiento lingüístico". *XIV Seminari Llengues y Educació*. Sitges-Barcelona (1-10).
- Tolchinsky, L. (1993). *Aprendizaje del lenguaje escrito*. Barcelona: Anthropos.
- Weigl, R. (1982). "Sobre el lenguaje escrito: Su adquisición y sus trastornos aléxico-gráficos". En *E. y E. Lenneberg (ed) Fundamentos del desarrollo del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Woods, C: (1982). "La lecto-escritura en las interacciones: una búsqueda de las dimensiones y significados en el contexto social". En *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura*. Ferreiro y Gómez P.(eds), México: S. XXI. (321-345).

## **El texto: un modelo para la comprensión de los actos humanos, según el pensamiento de Paul Ricoeur**

---

**LUIS ALVAREZ**  
IPC - UPEL

### ***0. La Hermenéutica dentro del campo de la epistemología***

Al hablar de Hermenéutica y Epistemología, necesariamente hay que transitar los terrenos de tres grandes metodologías paradigmáticas de investigación, para poder emitir conceptos ya relacionados con sus descripciones ya vinculados al proceso mismo de la producción de conocimientos. Tales corrientes han sido descritas en atención a la manera de conducir la mencionada producción. Una es la **cientificista o positivista**, para la cual el conocimiento y la realidad están sujetos a leyes que tienen que cumplirse fatalmente (En el sentido etimológico de la palabra). En consecuencia el investigador es, ante todo, un observador de los fenómenos y durante el proceso funciona como controlador de las variables intervinientes. La investigación que se ubica dentro de esta tendencia, además del control ya citado, posee como finalidades inmediatas, las de describir los fenómenos estudiados, explicarlos en función de los objetivos planteados y predecir resultados, partiendo del comportamiento del universo en estudio.

A otra tendencia se la ha conocido con el nombre de **racionalismo**. Según esta tesis, los resultados obtenidos a través de la experiencia no pueden ni deben considerarse como enunciados universales sino como enunciados particulares y probables (Popper dixit). En consecuencia, propone que el acercamiento debe ser hipotético y deductivo. Así, un cuerpo de doctrina que pueda ser explicitado a través del método deductivo y que no establezca como variables fundamentales los caracteres del entorno, obtenidos por la vía cuantitativa, puede y debe darles validez a los pronósticos. De esta manera se comprobará que la realidad se comporta según leyes que escapan a nuestra apreciación. Por ello, una investigación enmarcada dentro del ámbito de las Ciencias Sociales, que siga estos parámetros, deberá, primeramente, elaborar un gran marco conceptual sobre el problema a abordar. Tal actitud teórica ha sido combatida fundamentalmente por los que defienden la experiencia como cuestión inmediata en la actividad investigacional. En su defensa, Popper (1990) sostiene:

Estoy enteramente dispuesto a admitir que hay necesidad de un análisis enteramente lógico de las teorías, que no tenga en cuenta el modo en que cambian y se desarrollan. (...) El sistema de la mecánica clásica puede ser científico en grado máximo, si se quiere; pero quienes lo sostienen dogmáticamente (...) se encuentran en el polo opuesto de aquella actitud crítica que, a mi modo de ver, es la apropiada para un científico. (p. 49).

Posiciones como ésta hicieron que, con el cognomento de **racionalismo crítico**, se consideraran enriquecidas y hasta superadas las viejas tesis de Descartes y de Spinoza.

En el mismo orden de ideas, se podría señalar la existencia de una tercera y gran vertiente, a la que se le suele denominar con el término general de **Interpretativismo**. Según Carr y Kemmis (1988), en él se procura sustituir las nociones científicas de **descripción, explicación, control y predicción**, por las categorías interpretativas de **comprensión, significación y acción**. Aquí debe entenderse la **comprensión** como la posesión de los valores mediante los cuales accedemos a la cultura, a lo que nos inhiere directamente, dado el hecho de formar parte de un grupo

social. En un estadio posterior se realizará la **explicación**, para ofrecer los significados asignados y la acción que se debe emprender para alcanzar los resultados propuestos. También es necesario destacar que aquí importarán mucho las formas particulares de vida y su incidencia en la vida social. De ahí la relevancia de un abordaje multidisciplinario, ya que toda sociedad es una entidad, pero es, al mismo tiempo, totalizadora. Es de aclarar que también el **interpretativismo** ha sido objeto de revisión y de enfrentamientos. Hay quienes han sostenido que el modelo interpretativista no puede producir generalizaciones que afecten a grandes universos, dada la importancia que le asigna a la motivación del investigador. Sin embargo, en el presente trabajo hemos tomado en cuenta las sabias consideraciones de Hans-Georg Gadamer (1977:407). Según ellas, "Comprender es desde luego concretar, pero un concretar vinculado a la actitud básica de la distancia. Sólo comprende el que sabe mantenerse personalmente fuera de juego"... Según tales principios, los procesos de **comprensión, de explicación (o interpretación) y de acción (o aplicación)**, forman una unidad indivisible. Ello explica la naturaleza del círculo hermenéutico. Y es, precisamente, dentro de estos parámetros donde toma cuerpo el modelo interpretativo de Paul Ricoeur. Tal aseveración la hacemos desprender de su discurso ante el Segundo Simposio Internacional de la Universidad de Granada (España), dedicado al estudio de su obra. En un aparte, al tratar el tema, asegura lo siguiente:

L'interprétation, selon moi, consiste précisément dans l'alternance de phases de compréhension et de phases d'explication le long d'un unique <<arc herméneutique>> (...) Ca je continue de penser qu'il faut chaque fois préciser dans le champ épistémologique considéré, le styl propre d'alternance entre l'explication et compréhension. A cet égard, les domaines respectifs du texte, de l'action, de l'histoire, doivent être distingués selon leur constitution spécifique.

En consecuencia, nosotros vamos a defender en este espacio, la vigencia e importancia de la tesis hermenéutica, desde la óptica ricoeuriana, puesto que promueve una nueva vida para el texto. Además, porque dentro de los análisis textuales también

habrá cabida para las interpretaciones del discurso científico factual. Por otra parte, como al decir de Nicolás Barros (1994:76) la llamada postmodernidad ofrece una pluralidad de tentativas para definir los conceptos relacionados no sólo con el conocimiento y su proceso de producción sino también con todos aquellos aspectos que integran el escenario global de nuestra cultura actual, un camino viable a tomar es la experiencia textual. Y dentro de ella, Ricoeur nos ofrece una especie de reconstrucción, desde la óptica del distanciamiento.

### 1. *El lenguaje, de instrumento de comunicación, de expresión estética, hasta domicilio del ser*

Sabido es el hecho de que desde el nacimiento de las grandes civilizaciones de la antigüedad se han venido estudiando los fenómenos del lenguaje. Los hindúes, por ejemplo, lo hicieron en torno al discurso religioso contenido en los **Vedas**. Los griegos lo asociaron al código estético y el discurso filosófico. Los latinos continuaron las digresiones iniciadas por los griegos y uno de ellos -Varrón- ideó una disciplina que considerase al lenguaje como objeto de ciencia y como objeto de arte. Así, todos los grandes momentos de la evolución histórica de la humanidad han tocado, según sus particulares visiones, el estudio del lenguaje (Alvarez, Luis, 1986:23). Por su parte, Roman Jakobson (1971) ha formulado dentro de un esquema general de la comunicación, diversas situaciones en donde el lenguaje varía, atendiendo a las diferentes funciones que cumple: referencial, metalingüística, emotiva, conminativa, poética y fática. Aplicando tales parámetros, su estudio podrá hacerse con un criterio amplio y con un criterio restringido. Según el primero, el lenguaje es sinónimo de comunicación. Pertenece por igual a los humanos y a los animales (Recuérdense los experimentos de Karl von Frish sobre el lenguaje de las abejas) y dentro de un estudio se abarcarán hasta los signos no verbales, tocantes a la semiología. Si tomamos la segunda vía, el lenguaje es sinónimo de conjunto de sonidos articulados, no simples sonidos que corresponderían a la fonética acústica. Según esto, el lenguaje será un fenómeno humano y

social. Luego, su estudio se limitará a los signos lingüísticos. Dentro de este campo, el lenguaje se transforma en un instrumento de comunicación en la vida cotidiana (funciones referencial, emotiva y fática). Otras veces en un instrumento de creación estética (función poética) y, dentro de saberes especializados se transforma en su eje estructurante (funciones metalingüística y emotiva o expresiva). Todo esto ha llevado a los lingüistas a formular dos grandes niveles para el estudio del lenguaje: **Uno es el denotativo**, según el cual todo el contenido expresivo posee un contenido significativo, que estará referido al concepto que la sociedad donde vivimos nos ha entregado. **Otro es el connotativo**, según el cual los signos que se producen arriba pueden, a su vez, producir otro contenido significativo, muy personal y alejado de la primera referencia. Es decir que **significante y significado** (en la terminología de Ferdinand de Saussure) se transforman en **significante de otro signo mayor**, que ahora pasa a ser un signo estético.

Pues bien, para el desarrollo de nuestro tópico conviene señalar que, para Paul Ricoeur, esta división no es completamente cierta, porque -algunas veces- el fin (einstellung) del lenguaje puede crear campos intermedios, como la producción de una **conotación referencial**, término éste que no podría tener existencia dentro del estudio de los niveles ya dichos. De la misma manera, en **La métaphore vive** sostiene que **metáfora** es algo más que una simple comparación entre dos términos (una imagen sugerente y una imagen sugerida). Una palabra -sostiene- no podrá nunca individualmente tomar la significación de otra, como se nos había enseñado.

Quand les modernes diront que faire métaphore c'est voir deux choses en une seule, ils seront fideles á ce trait que la comparaison rend manifeste et que la définition de la métaphore par l' épiphore du nom pouvait masquer; si, formellement, la métaphore est bien un écart par rapport á l'usage courant des mots, d' un point de vue dynamique, elle procède d' un rapprochement entre la chose á nommer et la chose étragère á laquelle on emprunte le nom. La comparaison explicite ce rapprochement sous-jacent á l' emprunt et á l' écart. (P. Ricoeur, 1975:35).

Atendiendo a la cita anterior, la igualdad entre metáfora y comparación proviene del "pequeño enigma" que la **Retórica clásica** propuso y que se repetirá a través de la enseñanza de la literatura. Este mismo ejemplo nos hace ver que para este autor no es pertinente la división que se ha propuesto entre niveles del lenguaje para estudiar las manifestaciones de la comunicación referencial, por un lado, y las manifestaciones de la expresión estética, por otro. Como ya hemos estudiado canónicamente, las metáforas se desgastan y descienden a la referencialidad. Por otra parte, otros contextos se apropian de una especie de ritmo poético y adquieren visos de simbología literaria. Recordamos a poetas como Manuel Rugama, como Nicanor Parra, como Roque Dalton, como Roberto Fernández Retamar, como el Neruda de las **Odas elementales** y otros que escogieron la llamada poesía conversacional y han logrado verdaderos productos artísticos con la palabra. es aquí donde radica esa otra vía del lenguaje la vía ontológica, que lo convierte en morada del ser.

## 2. El modelo ricoeuriano

Como se ha podido inferir, para Ricoeur, la concepción de lenguaje va más allá de la descripción y explicación de las estructuras morfológicas, sintácticas, semánticas, fonéticas y pragmáticas de una lengua dada. Como el código lingüístico es sistemático y obligatorio para una comunidad determinada, mientras que el mensaje es producto de una contingencia, el acto mismo del lenguaje sobrepasa las necesidades del código, se transforma en un elemento de una especie de logos totalizador y deja de pertenecer a un sistema cerrado. Sin embargo, aunque posea esta visión amplia del lenguaje, el modelo ha venido organizándose como producto de la perenne confrontación con disciplinas conexas del pensamiento, como la lingüística, la antropología y la psicología (especialmente la freudiana). Tales proposiciones trataremos de explicarlas a través del estudio de su obra, fundamentalmente de la **Teoría de la interpretación (1995a)**. Además, como lo hemos adelantado ya, ejemplificaremos algunas veces con algunos aspectos de **La métaphore vive (1975)** y de **Tiempo y narración (1995b)**.

2.1. Formalmente, la **Teoría ...** está constituida por cuatro ensayos: "El lenguaje como discurso", "Habla y escritura", "La metáfora y el símbolo", "La explicación y la comprensión". Para un acercamiento hacia el primero es preciso aclarar la polisemia del término discurso y su anclaje dentro del modelo. Aquí se ha despojado de la significación que le asignó la **Retórica**, como la acción que ejecutaba el **rétor**, con la finalidad de convencer sobre la bondad de lo que él sostenía. Tampoco la intervención de uno de los sujetos dentro de una situación dialógica, como lo plantea Jürgen Habermas, en su **Teoría de la acción comunicativa**. Salvadas estas dos acepciones, **discurso** vendrá a ser un registro, tanto de la lengua como del habla. Sin embargo, Ricoeur le asigna una importancia especial al propósito de enfatizar la especificidad de la unidad discursiva, para legitimar la diferencia, que va a resaltar después, entre la semiótica y la semántica. Según sus propias palabras, tal distinción es la clave para abordar el problema total del lenguaje (1995a:22) Observamos también el reconocimiento del aporte que significó para sus proposiciones, las enseñanzas de Ferdinand de Saussure, hecho demostrado en la amplia explicación que este primer ensayo trae sobre las dicotomías saussureanas. Y más específicamente de las tesis de Émile Benveniste, de donde parten -a nuestro juicio- los vasos comunicantes que existen dentro de Ricoeur y el pensamiento estructuralista. de aquí tomará este autor el rescate que hará posteriormente de la hermenéutica que se fundamentaba en el estudio de la obra a través del autor o para llegar al autor a través de su obra. Como puede aprehenderse en este primer ensayo, la obra es un discurso total e independiente. Esto quiere decir que en una obra narrativa -por ejemplo- los narratarios sólo tienen que ver con el narrador, no con el autor. Y en un plano más cercano al discurso filosófico, lo pensado debe apropiarse de la lengua para no sufrir reduccionismos. En palabras del propio autor:

Lo que queremos fijar es el discurso, no el lenguaje como **langue**. Sólo por extensión es como fijamos mediante inscripción el alfabeto, el léxico y la gramática, todos los cuales sirven a aquello que ha de fijarse: el discurso. (1995a:40).

La forma lingüística pasa, de esta suerte, a transformarse en **conditio sine qua non** para la transmisibilidad y para la realización del pensamiento. Por esta causa puede decirse que el instrumento de comunicación considerado más efectivo, como lo es el lenguaje, adquiere una casa mayor, residencia del pensamiento y, por ende, -como ya se dijo- del ser.

2.2. En el segundo ensayo, Ricoeur asume una defensa del lenguaje escrito, al que llega a considerar -según entendemos- como la suprema realización de la comunicación humana. Indudablemente que nos está hablando del **scripta manent** frente al **verba volant** de los latinos. Como ejemplo y en una especie de vistazo retrospectivo nos ubica en el pensamiento platónico, que propaló el mito egipcio de Teuth:

El rey de tebas recibe en su ciudad al dios Teuth, quien ha inventado los números, la geometría, la astronomía, los juegos de azar y los **grammata** (...) Teuth afirma que el conocimiento de los caracteres haría a los egipcios más sabios (...) No, responde el Rey, las almas se volverán más olvidadizas una vez que pongan su confianza en señales externas en lugar de apoyarse en sí mismas desde su interior. (1995a:51).

Igualmente, a través de la lectura del ensayo, nos damos cuenta de cómo el pensamiento occidental -de una manera u otra- ha mantenido la cosmovisión tebana. Ricoeur nos ejemplifica esto con las tesis de Rousseau, quien prefiere la elocuencia a la exégesis, o las de Bergson, quien sostiene que la palabra escrita rompe la comunicación con los sentimientos. Nosotros agregamos a esta cadena, la preeminencia de la oralidad sobre la escritura, en la lingüística contemporánea. En oposición a tales planteamientos, indirectamente Ricoeur nos recuerda que la hermenéutica se encuentra en una relación de determinación con la escritura. En otras palabras, que sólo el discurso escrito es objeto de la escritura y la denominada por nosotros **lectura indicial**. Sólo él es recipiente de la historia, como gran almacenadora de la memoria humana. Otro elemento importante que se debe destacar en este segundo ensayo, es su acercamiento a la teoría de los actos de habla y al método semiológico. Con este último coincide en la importancia que ambos le asignan a la autonomía

semántica y al rol del público como consumidor textual. Analicemos la cita:

... es la autonomía semántica del texto la que permite la variedad de lectores potenciales y, por así decirlo, crea al público del texto. Por otro lado, es la respuesta del público la que hace al texto importante y, por lo tanto, signifiante. (*Ibid.*, 44).

Finalmente, como recomendación expresa para un entendimiento total de este segundo ensayo, es muy conveniente un repaso al proceso comunicativo de Román Jakobson y sus implicaciones en las funciones del lenguaje. Todos sus acápites están referidos a las relaciones que el texto posee con los distintos elementos de ese citado proceso.

2.3. El tercer ensayo, **Metáfora y símbolo**, está referido a la discusión de los conceptos de **explicación y comprensión** en el discurso literario. El autor hace diferencia entre símbolo y metáfora. Al primero le asigna un valor tanto semántico como pragmático. Por lo tanto, recalca su múltiple abordaje. Por un lado, el **sicoanálisis**, para quien los sueños, por ejemplo, son símbolos de conflictos inconscientes. Por otro, la **poética**, según la cual las constantes temáticas en un autor determinado son símbolos de una escuela dada, de una época o de una referencia. Mientras tanto, a la metáfora la trata como una estructura puramente semántica. Como recordaremos, dentro de lo que constituyó la influencia ejercida por el neopositivismo en la enseñanza, se sitúa el hecho de considerar la diferencia entre el lenguaje cognoscitivo y el lenguaje emotivo. La crítica literaria inspirada en esta tendencia le atribuyó al lenguaje cognoscitivo, el nivel de la denotación, mientras que le asignó el de la connotación al lenguaje emotivo. La repetición, sin discusión, de estos esquemas hizo lo demás, como bien lo ejemplificamos en nuestra introducción. Pues bien, como también señalamos antes, para Ricoeur, una connotación no tiene que ser obligatoriamente extrasemántica ni siempre carece de valor cognoscitivo, como lo establece la teoría fundamentada en el neopositivismo. (Reléase nuestra cita de la página 95). Por ello, más adelante, nos dice:

La teoría de la metáfora nos viene de los antiguos retóricos, pero esta teoría no cumplirá con el cometido que esperamos de ella sin una importante revisión. Esta revisión, brevemente expresada, hace que el problema de la metáfora se desvíe de la semántica de la palabra a la semántica de la oración. (*Ibid.* :60).

A nuestro juicio, ya esta revisión se ha iniciado con los aportes de la gramática textual y de la teoría del discurso, en general. Por ello, ya no debe considerarse a la metáfora como una comparación abreviada, ni como un accidente onomasiológico, ni como sustitución de otra palabra, mucho menos como desinnovación semántica o como figura meramente emotiva que no proporciona nuevas informaciones sobre la realidad. Ante una situación como ésta, Ricoeur propone que no hablemos de uso metafórico de palabras sino de expresiones metafóricas. Obsérvese que dentro de esta proposición se encuentra la consideración general del contexto frente a la de las palabras individualizadas. Así, no habrá metaforización del verbo, ni del sustantivo ni de otra categoría léxica en particular como, hasta ahora, se ha venido tratando el tema en los manuales de teoría literaria. La metáfora será, entonces ... "el resultado de la tensión entre dos términos de una expresión metafórica", porque toda metáfora está viva. Sin embargo, habrá que repensar este concepto para adaptarlo al discurso didáctico, para hacer partícipes a los metaforatarios (valga el término). Por los momentos, pensamos que esto empieza a facilitarse por la vía del tratamiento contextual. Otra recomendación: Para una lectura más especializada y más profunda del tema, consúltese (**La metaphore vive**).

2.4. El último ensayo del libro, al cual nos referimos especialmente en este trabajo, retoma la discusión hermenéutica sobre la separación o no separación entre los términos **explicación (verstehen)** y **comprensión (erklären)**. Como adelantamos en la introducción, para la disciplina hermenéutica de base gadameriana, estos procesos son biunívocos. No puede haber explicación sin comprensión, como tampoco comprensión sin explicación. De ahí que, aunque no lo defiende tajantemente, asoma una relación entre la estructura interna del texto (discurso del escritor) y el proceso de decodificación, de interpretación (dis-

curso del lector). Según tal planteamiento, queda proscripta la tesis de la hermenéutica del Romanticismo, para quien la **explicación** sólo era aplicable en aquellos casos en que observáramos directamente fenómenos determinados o cuando sometíamos a la verificación empírica las hipótesis, las teorías o las leyes que habían sido producto de procedimientos hipotético-deductivos. En oposición a semejante consideración, procedía la **comprensión** en todos aquellos casos en que la experiencia de nuestros semejantes influye directamente en el conocimiento producido. Es decir, en el campo de las ciencias humanas. Como lo dijo una vez Agnes Heller (1991), la significación de **comprensión** dependerá del contexto en que se emplee o de la teoría en cuyo entorno se utilice tal teoría y por otra parte, asimilando el replazo propuesto por el autor que nos ocupa, la **comprensión** estará implicada en la intencionalidad del discurso. Se asume que comprender lo que nos quiere decir el autor (o el hablante) es interpretar el sentido de su proceso elocutivo. Por otra parte, la **explicación** estará implicada con la estructura textual. De aquí que interpretar un texto será, asimismo, comprenderlo y explicarlo.

Según nuestra óptica, es admirable el hecho de que un filósofo de la trayectoria de Paul Ricoeur nos esté recordando la importancia que tiene el texto para el análisis del discurso. Y fundamentalmente en el discurso literario. De esta suerte, no puede continuarse la defensa de una creatividad per se, frente al comentario de textos ajenos. No es verdad que se pueda comprender a un autor más de lo que él se entendió a sí mismo. (Kant dixit). A tal efecto, Ricoeur sostiene que el texto presenta un campo limitado de explicaciones posibles (p. 91). Esto quiere decir que la naturaleza textual impone ciertas restricciones que, inclusive, llegan hasta la independencia del autor. Sobre este concepto volveremos más adelante. Tal proposición nos conduce ineluctablemente a otro elemento polémico que siempre ha persistido, sobre todo, en la enseñanza de la literatura. El se refiere a la permisividad de la interpretación. Particularmente siempre hemos defendido que no se puede aceptar cualquier comentario por el solo hecho de que eso sea lo que opinamos al respecto.

Como el texto es dueño de una arquitectura determinada, nuestra destreza estará en penetrar esa urdimbre para desvelar la intencionalidad del discurso, a través de comprobables conjeturas. Dice Ricoeur:

Aquí se inicia la dialéctica entre **erklären** y **verstehen**. Si el sentido objetivo es algo distinto a la intención subjetiva del autor, se puede explicar de varias maneras (...) El problema de la comprensión correcta ya no puede resolverse por un simple regreso a la supuesta situación del autor. El sentido de la conjetura no tiene otro origen. (P.88).

Obsérvese la propuesta de desprendimiento del autor y su entorno, para centrarse en el texto como recurso inmediato para la peroración (en el mejor sentido de la palabra). Esto puede comprobarse más adelante, cuando señala que:

...si no hay reglas para hacer conjeturas válidas, hay métodos para hacer válidas las conjeturas que hacemos. En esta nueva dialéctica se requieren ambos términos. Conjeturar corresponde a lo que Schleiermarchen llamaba "lo adivinatorio", y la validación corresponde a lo que él llamó "lo gramatical". Ambos son necesarios para el proceso de leer un texto. (**Ibid**).

Como puede verse, existe un proceso reiterativo de la necesidad de valorar en toda su extensión el mundo gramatical dentro del mundo del discurso en general. En el mismo orden de ideas, pensamos que este elemento es producto del acercamiento con el estructuralismo. De él toma el valor de la objetividad del texto y la importancia de la estructura lingüística. Sin embargo, propugna la incorporación del estudio del sentido en todos los aspectos relacionados con el lenguaje. Es de recordar también que una de las características del modus operandi intelectual de Ricoeur, como ya apuntamos, ha sido el diálogo constructivo con los representantes de diversas posiciones dentro de las también diversas disciplinas del pensamiento: la sicología, la lingüística, la antropología, la crítica de la ideología, la crítica literaria. Tal vez dentro de esta actividad, la polémica más descollante haya sido la sostenida con Levi-Strauss, en la cual llegó a sostener el carácter mecanicista de las narraciones de los mitos. Tal narrati-

va, según su entender, se reduce a unas cuantas operaciones de combinación entre unidades dramáticas, como son las de prometer, oponerse, ayudar, obstaculizar, etc. Al dominar este juego, se explica la obra, pero necesariamente no se interpreta. El verdadero logro en el análisis de los mitemas -y nosotros pensamos que es así- se obtiene cuando se traslada de la semántica superficial contenida en la narración, a la semántica profunda de las situaciones referenciales. V.g. el parentesco en la narración edípica. Y debe ser así por la circunstancia de que para entender un texto hay que ir desde el significado hasta la referencia, siempre desde la perspectiva del distanciamiento. Sólo esto podrá hacer efectivo lo que Hans-Georg Gadamer denomina **fusión de horizontes**. En otras palabras, el horizonte del yo, lector, se imbrica con el horizonte del tú, autor. Además, tal distanciamiento -además de su aplicación en la crítica literaria ha sido, en otras instancias, tocado por diversos autores, a través de la historia de la humanidad. Recordemos la tesis de Michael Foucault, en su obra **Las palabras y las cosas** (1972). Su solo título nos insinúa el problema de la referencia y el lenguaje. Y en "La escritura de las cosas" (p. 42) el mismo Foucault nos recuerda que ya en el siglo XVI, el lenguaje no era un conjunto de signos independientes, en donde las cosas se reflejaban para enunciar una verdad singular. Indudablemente que todo esto cambió con los aportes de Arnold y Lancelot, representantes fundamentales de la **Gramática de Port Royal** y, mucho más aún, con la **Escuela de Ginebra**, creada por Ferdinand de Saussure y sus seguidores. Sin embargo, al retomarse la importancia de la situación comunicativa en el análisis de los fenómenos del lenguaje, el problema de la referencia vuelve al tapete de la discusión. Y mucho más todavía en el análisis de textos literarios. El mismo tema lo hemos encontrado en un pensador francés: Joseph Courtés (1991):

Le probleme posé -nos dice- par la nature des liens qui unissent "le mots et les choses", pour reprendre le titre de l'ouvrage classique de M. Foucault, ne date pas d'aujourd'hui. A travers les siècles, une double tendance s'est contamment affirmée: tantôt le langage est censé constituer plutôt une représentation de la réalité (...) tantôt au contraire -au moins depuis la rhétorique et

la sophistique- on affirmera volontiers que le langage est plutôt indépendant par rapport au réel. (p.37).

A manera de conclusión, es conveniente destacar lo que puede considerarse como los aportes más significativos del modelo ricoeuriano. En primer lugar, y sin que tal ordenamiento se corresponda con jerarquía alguna, citaremos su teoría sobre la metáfora. Colateralmente, su visión sobre la semiosis de la connotación y la correspondiente connotación referencial. Asimismo, la importancia que le asigna al código escrito como la **ultima ratio** en la elocución humana. No menos importante es su filiación en la defensa del estudio del lenguaje, en sus más amplias manifestaciones, como determinación de la vía hermenéutica, según confesión propia.

Hace algunos años yo solía relacionar la tarea de la hermenéutica principalmente con el desciframiento de las diversas capas de sentido del lenguaje simbólico y metafórico. Sin embargo, en la actualidad pienso que el lenguaje metafórico y simbólico no es paradigmático para una teoría general de la hermenéutica. Esta teoría debe abarcar el problema completo del discurso, incluyendo la escritura y la composición literaria. (p. 90).

Una observación también es precisa. Dada su visión sobre la autonomía semántica del discurso escrito y su correspondiente separación del autor, ... "el texto objetivado y deshistorizado se convierte en la medición necesaria entre el escritor y el lector". En atención a esto, nos permitimos recordar que al lado de los análisis inmanentistas, creció una gran cantidad de posiciones antihistoricistas que alienaron las manifestaciones del pensamiento durante la época. Afortunadamente nunca faltaron -ni faltarán- las voces que explicaron que todo lo que expresa un autor es producto de un **hic et nunc**. Como el hombre es producto de su entorno, de sus circunstancias condicionantes, no debería admitirse la separación entre hombre e historia. Por tales razones, cuando Ricoeur afirma que ... "Debo admitir que yo tomo en consideración esta tendencia antihistoricista en mis propios esfuerzos y que estoy de acuerdo con su presuposición principal en lo que concierne a **la objetividad del sentido en general**", entendemos que tal ahistoricidad se refiere, fundamentalmente,

a su última expresión, destacada por nosotros. De otra manera no podría entenderse su acercamiento a la teoría de los actos de habla ni al análisis semiológico en la importancia que le asigna al lector ni a las tesis de Emile Benveniste, sobre la relación palabra-pensamiento. Según esto, la forma lingüística es la condición de transmisibilidad y la condición de realización del pensamiento. Así, todo texto, a pesar de su independencia, mantiene vasos comunicantes con el entorno histórico en donde se realiza. Otra observación que queremos hacer consiste en que habiendo tocado Ricoeur algunos aspectos de la hermenéutica gadameriana, creíamos que iba a abordar el tópico de la **aplicación** como fenómeno integrante del conjunto **comprensión, interpretación (o explicación) y aplicación**. Para Gadamer "comprender es siempre aplicar". No encontramos la filiación de Paul Ricoeur en este aspecto.

Finalmente, nuestra última consideración acerca de la breve explicitación que hemos podido hacer sobre el modelo que nos ocupa, es la de solicitar el estudio de Paul Ricoeur en los programas de Lingüística y Apreciación y Teoría Literarias, por los novedosos aportes que su modelo posee. Con Ricoeur podemos no estar de acuerdo, podemos compartir algunos componentes de sus proposiciones y desechar otros ... Pero, lo que es inadmisible es ignorarlo.

### Biografía

Alvarez, Luis. (1986). *Gramática del discurso poético de Miguel R. Utrera*. Caracas: Ediciones del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (CILLAB). Instituto Pedagógico de Caracas (IPC)- Universidad Pedagógica Experimental Libertador. IPC-UPEL.

\_\_\_\_\_. (1989). "Factibilidad de una aplicación lingüística al discurso literario. Revista *Letras*, 46. Caracas: Publicaciones del CILLAB. IPC-UPEL. Pp. 37-45.

Barros, Nicolás. (1989). "Hermenéutica, filosofía, práctica y ciencias humanas". *Cuadernos Venezolanos de Filosofía*. Caracas: Universidad Católica "Andrés Bello" (UCAB). Pp. 32-46.

- \_\_\_\_\_. (1991). "Hermenéutica, retórica y praxis comunicativa". *Cuadernos Venezolanos de Filosofía*. Caracas:UCAB. Pp. 49-64.
- \_\_\_\_\_. (1994). "Una respuesta al desafío del postmodernismo". *Universitas 2000*. Caracas.
- \_\_\_\_\_. (1995). "Hermenéutica filosófica, herencia cultural y crítica de la ideología". *Notas de Investigación*. (s/ref.). Pp. 222-239.
- Benveniste, Emile. (1973). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI Editores.
- Calvo Martínez, Tomás y Remedios Avila Crespo (Eds) (1991). *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos.
- Carr W. y Stephen Kemmis. (1988). *Teoría crítica de la enseñanza*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Courtés, Joseph. (1991). *Analyse Semiotique du Discourse. De l'énoncé à l'énonciation*. París: Hachette Supérieur (Collection Hachette Université Linguistique).
- Foucault, Michel. (1972). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- Gadamer, Hans-Georg. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Prada, José María. (1985). "De la hermenéutica filosófica a la semántica: El camino de Paul Ricoeur". *Estudios filosóficos*. Valladolid, Instituto Superior de Filosofía, pp. 115-148.
- Heller, Agnes. (1991). *Historia y futuro. ¿Sobrevivirá la modernidad?* Barcelona: Ediciones Península.
- Ricoeur, Paul. (1995a). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. (1995b). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo histórico*. Siglo XXI Editores.

- \_\_\_\_\_. (1975). *La Metaphore Vive*. París: Edition du Seuil.
- Santiago Guervos, Luis E. (1985). "La hermenéutica metódica". *Estudios Filosóficos*, 95. Valladolid: Instituto Superior de Filosofía, pp. 15-53.

## **Fundamentos lingüísticos en el aprendizaje de la lectura**

---

**JOSEFINA FALCÓN DE OVALLES**  
**IPC-UPEL**

Este artículo estará centrado en la consideración de algunos aspectos que tienen que ver con la base lingüística del aprendizaje de la lectura. Comencemos por recordar algo muy sabido: por la lectura de una página impresa nos ponemos en comunicación con un emisor o hablante que generalmente no está presente, o aún más, que podría estar alejado de nosotros en el tiempo y en el espacio. La lectura es pues, un medio de comunicación a distancia que se realiza a través de una lengua escrita. Por consiguiente, hay una íntima relación entre lectura y lenguaje, entre lectura y la lengua mediante la cual esa lectura se lleva a cabo. Pero esto no quiere decir que sea sólo el elemento lingüístico el que haya que tomar en cuenta en el acto de leer. Para leer también necesitamos de una capacidad cognitiva que nos permita comprender lo que leemos. De tal modo, que si nos situamos en un plano de la teoría de la lectura o en el más estrecho de la metodología de su instrucción en el aula de clase, tendremos que convenir en que no son suficientes los principios lingüísticos para fundamentar las estrategias que su instrucción requiere, sino que igual peso y significación deben tener los postulados de carácter psicológico, a fin de garantizar la efectividad de este aprendizaje.

Lo que nos proponemos destacar es que siendo la lectura un proceso de lenguaje, deben ser motivo de estudio y reflexión las habilidades lingüísticas que inciden directa o indirectamente en este aprendizaje. Y en términos más concluyentes: cualquier metodología de la lectura que el docente emplea en el aula de clase debiera estar sostenida por una firme y apropiada información lingüística.

### **El lector principiante**

Un enfoque de la lectura desde una perspectiva lingüística nos lleva en primer término a determinar la situación en se encuentra el lector inicial en lo que respecta al conocimiento de su lengua porque él es un usuario de esa lengua. Esa lengua, que ha aprendido por el contacto con sus familiares, compañeros de juegos, vecinos, es la misma que va a encontrar en los materiales de lectura. Lo importante es que él posee un conocimiento intuitivo de la estructura y funcionamiento de su lengua. No es una tábula rasa. Pronuncia los sonidos de su lengua con bastante perfección, dentro de su variante lingüística, distingue estos sonidos en palabras y oraciones. En lo que respecta al vocabulario, éste será muy variable, según sea el medio sociocultural del que provenga. Podrá ser muy limitado en algunos casos y muy extenso en otros. Pero en líneas generales dispone de un caudal léxico que le permite la comunicación más esencial. Domina gran parte de los mecanismos morfológicos básicos: utiliza con gran seguridad los morfemas de número:

el cuaderno - la pelota

los cuadernos - las pelotas

y aún aquellos plurales que requieren el morfema es en vez de s como:

creyón - creyones

luz - luces

Algunas desviaciones de la norma estándar tales como:

los pieses por los pies

los lápiz por los lápices

los reloes por los relojes

propios de estratos socio-culturales bajos son igualmente muestras del conocimiento morfosintáctico que el niño posee. De igual modo se maneja con bastante habilidad en el uso de los cambios del género, como desmotración de que ha internalizado este conocimiento. Igual habilidad muestra al hacer uso de los artículos (determinados e indeterminados). Sabe distinguir muy bien entre "préstame el lápiz" y sabe omitirlo cuando el nombre así lo requiere en nuestra lengua. Así, dice "Quiero agua" o "Dame pan". Distingue completamente los adverbios de cantidad (mucho, poco, bastante). Revela conocimiento de algunos morfemas aumentativos y diminutivos (ote - ota - ico - ito) y dispone de un limitado inventario de calificativos (bonito-feo - chiquito-grande - malo, y otros), y unos cuantos tiempos y modos verbales. Aún en los niños de estratos socio-culturales altos el conocimiento del modo subjuntivo y del condicional (fuera-fuese -sería-llegaría) no aparece sino en casos excepcionales.

Con sólo prestar un poco de atención al habla de los niños de preescolar o de primer grado, nos percatamos del conocimiento que posee de las estructuras oracionales de la lengua castellana. Son oraciones simples, muy sencillas en las que prevalece la estructura: Sujeto (Nombre o Pronombre) + verbo + complemento. Del tipo: "Nosotros tenemos un perrito", con el sujeto elidido "Fuimos a la playa el domingo". Maneja la oración copulativa con ser "El es mi hermano" o con estar: "La seño está enferma". En unas investigaciones realizadas por la Universidad de Puerto Rico sobre el conocimiento de la sintaxis, en niños que se encontraban entre los 10 y 11 años, se observó que una gran cantidad de ellos tenían dificultades para comprender oraciones en donde el orden regular (Sujeto-Verbo-Complemento) había sido alterado, tal como suele ocurrir en la lengua oral y es muy propio de la

lengua escrita y en especial de la lengua literaria: "A un panal de rica miel cien mil moscas acudieron".

Este conocimiento, este saber inconsciente sobre su lengua que el niño posee cuando llega al Preescolar o al Primer Grado, es lo que se llama la competencia lingüística. Es una gramática de su lengua que él ha ido deduciendo, aunque no es capaz de establecer sus reglas de funcionamiento. El niño no sólo dispone de este saber, que se manifiesta cuando él actúa como hablante u oyente, sino que sabe además ciertas reglas del uso de esa lengua.<sup>1</sup> Es decir, es capaz de utilizarla con más o menos adecuación según las situaciones, según las personas. Él sabe como participar en un diálogo, cuándo hablar, cuándo callar. Es decir, tiene además lo que se llama competencia comunicativa. Sin embargo, tanto en el dominio de las reglas lingüísticas (competencia lingüística), como en el dominio de las reglas del uso, el niño que llega a la escuela, presenta todavía un gran déficit, así provenga de estratos socio-culturales altos. Sus limitaciones son evidentes, por ejemplo en lo que respecta a las oraciones complejas. Sus habilidades en el uso de este tipo de oraciones alcanza generalmente a las coordinadas copulativas con las conjunciones y - pero como "Yo fui a buscarte pero tú no estabas" o las causales con porque del tipo "La maestra me regañó porque yo no traje la tarea" y otras subordinadas más sencillas con el relativo que: "Dame el lápiz que te presté". El niño no sólo desconoce estas oraciones complejas, sino que tiene grandes dificultades para comprenderlas porque aún no han alcanzado el grado de madurez cognoscitiva, necesario para la comprensión, y que según Piaget, no se logra sino en los últimos años de lo que él llama "etapa de las operaciones concretas" (7 a 11 años) y más propiamente en la "etapa de operaciones formales" (de los 12 años en adelante). Igual carencia demuestra en el manejo de unidades superiores a la oración (textos o discursos), en donde

1 Conoce ciertas fórmulas de cortesía, aunque a veces no las emplea adecuadamente; Sabe distinguir entre un mandato u orden, un ruego o una prohibición valiéndose de la entonación; Conoce el valor de la palabra para influir en la conducta de los demás.

hay variedad de conectivos, anáforas y gran profusión de secuencias oracionales. En cambio, posee un conocimiento intuitivo de ciertos tipos de texto: relatos, canciones, chistes.

Es obvio que la competencia lingüística y comunicativa viene a ser una imprescindible y eficaz base en el aprendizaje de la lectura. No hay ninguna duda en afirmar que en el conocimiento que el niño posee sobre su lengua materna está ligado al éxito o fracaso en la obtención de este instrumento. De aquí las variadas implicaciones que la competencia lingüística tiene para la instrucción en la lectura. Vale la pena destacar entre ellas, la que concierne a los materiales de lectura que se les dan a los alumnos. Podemos darnos cuenta de que muy frecuentemente los textos y materiales periodísticos destinados a los niños no toman en consideración sus condiciones lingüísticas. No es cierto que cualquier material de lectura puede ser leído, es decir, comprendido, por un niño que se inicia, ni siquiera por los que se encuentran en la segunda etapa de la Escuela Básica, para ser optimistas con respecto a la tercera etapa. Ya hicimos alusión a las razones por las cuales no está mentalmente preparado para captar las complejidades sintácticas y semánticas que contienen algunos textos y otros materiales comerciales. Como todos sabemos, para entender un texto no es suficiente que sepamos el significado de todas las palabras, sino que es indispensable reconocer los nexos y relaciones entre las palabras, oraciones y párrafos, o sea, las relaciones cohesivas (elipsis, anáforas, conectivos)<sup>2</sup>. Por esto, no hay que perder de vista que el niño que ingresa a la escuela, sea cual fuere el medio socio-cultural de donde proceda, no haya adquirido su lengua materna, esta adquisición no ha terminado. Por el contrario, su experiencia falla en el manejo de los mecanismos lingüísticos más complejos. Su sintaxis es todavía muy elemental e incompleta, aún carece de formas lingüísticas y de ciertas estructuras, como ya lo hemos señalado. Y es justamente a la escuela a quien corresponde proporcionar al alumno variadas

2 Junto a los conocimientos y experiencias previas (esquemas), variable indispensable para el procesamiento del texto escrito.

oportunidades para que haga uso de su lengua en forma oral y escrita, ofrecerle un ambiente estimulante, motivador, a fin de que vaya gradualmente incorporando los elementos de su lengua materna que aún no domina. Es sobre la base de esa sintaxis elemental en donde se sustenta el trabajo del maestro. Pero esto no significa que se tomen como modelos los textos huecos y tontos llenos de repeticiones, como los citados por Emilia ferreiro: (Mamá amasa la masa en la mesa - La masa en la mesa - La moza en la misa, etc). Ni tampoco textos arbitrarios, cargados de vocabulario desconocido con una sintaxis compleja y completamente alejados de los conocimientos previos y experiencias de los alumnos. Lo que se exige a la escuela es que sobre la base de esa sintaxis infantil, el alumno vaya creciendo en el dominio de sus habilidades lingüísticas, hasta obtener una sintaxis adecuada que luego se irá a completar en sus estudios posteriores.

Lo que conviene destacar para finalizar estas consideraciones, es que numerosas investigaciones efectuadas en otros países concuerdan en afirmar que gran proporción del éxito en la lectura deriva del dominio que el niño haya logrado en la adquisición de su lengua materna y en el aprovechamiento por parte del docente de esta competencia lingüística.

### **Relación entre lo que se habla y lo que se escribe**

Cualquier reflexión acerca del componte lingüístico en el aprendizaje de la lectura tiene que tomar muy en cuenta la relación entre los dos códigos con que se manifiesta una lengua: el código oral y el código escrito. La lengua como sistema de signos que sirven para la comunicación se hace concreta a través de la palabra hablada, es decir, sonidos que se transmiten a través del aire, de un teléfono, de un cassette o de la palabra escrita (signos gráficos o escritura). El lenguaje oral es universal. Todos los pueblos y todas las culturas se comunican por medio de la palabra hablada, pero no todos los pueblos disponen de un código escrito. Hay todavía áreas del mundo que no poseen escritura. La lengua escrita constituye un paso de avance excepcional en la historia de la humanidad. Como ya lo hemos insi-

nuado, a través de la lengua escrita se asegura la comunicación en el tiempo y en la distancia. La escritura de lenguas como el español, el francés, el inglés, el italiano y muchos más es un intento de representación de la lengua oral. Son escrituras fonéticas porque ellas representan sonidos, los fonemas de una lengua y no sílabas, ni palabras. Para esta representación se utilizan signos gráficos (grafemas y letras) que constituyen el alfabeto de la lengua. Pero ningún alfabeto, por perfecto que sea, por más que se usen signos de puntuación, de entonación y otros recursos gráficos, puede llegar a representar la gran riqueza expresiva de la lengua oral. Con el tiempo la lengua oral va evolucionando y distaciándose cada vez más de la escritura. Hay lenguas, como el inglés, en que las diferencias entre lo que se habla y lo que se escribe, es decir, entre los sonidos que se pronuncian y las letras que los reproducen, son muy marcadas. En nuestra lengua, hay bastante coincidencia entre lo que se pronuncia y lo que se escribe, pero existen también muchas divergencias sobre todo si se tienen en cuenta las numerosas variaciones dialectales. El castellano presenta un alto grado de correspondencia entre la lengua hablada y la lengua escrita, pero no es total. Esto da lugar a los errores de ortografía que constituyen un dolor de cabeza para los docentes preocupados, pues hay una ortografía estándar, unas normas ortográficas, fijadas por la Academia de la Lengua para todos los hablantes de español y que son, o deben ser, motivo de atención especial en la Escuela Básica.

Vale la pena destacar que estas divergencias entre la lengua oral y la lengua escrita no sólo explican los errores ortográficos de los alumnos sino que tiene sus implicaciones para el aprendizaje de la lectura.

Algunos de estos problemas es el que presenta el fonema /s/. Este fonema se representa en la escritura tanto en Venezuela como en los países de América con las letras siguientes: s - c (ce-ci), z - x (mesa-cima-zapato-xilografía). De igual modo, el fonema /k/ corresponde en la escritura a las letras c (casa), a q (queso) a k (kiosko). Es conveniente llamar la atención sobre estos problemas de diferencias entre la lengua oral y la lengua escrita debido

a que una de las prácticas más extendidas en nuestro campo educativo y recomendadas en el Programa de Primer Grado es la identificación de palabras, silabas, fonemas. Para aquellos que consideran la lectura como un procesamiento del texto escrito, las habilidades que favorezcan el conocimiento de estas relaciones entre lengua oral y lengua escrita permitirán al alumno reconocer palabras que ya él conoce en el lenguaje oral. De acuerdo con esta dirección se presta atención a estas relaciones entre lo que se pronuncia y lo que se escribe para el éxito de la lectura. Críticas muy justas se hacen generalmente a los docentes que enfatizan solamente este tipo de ejercicio, que hacen de él una actividad mecánica, aburrida para el niño, sin tomar en cuenta que la lengua escrita al igual que la lengua oral tiene como fin único la comunicación de ideas, sentimientos, creencias, y no puede perderse en ningún momento esta finalidad.

Otras posiciones que hoy han aparecido en el campo de la investigación de la lectura le dan una importancia extraordinaria a la "competencia lingüística" de tal manera que ella le permite al niño comprender espontáneamente el lenguaje escrito. El resultado de trabajos experimentales para estudiar las relaciones entre los dos tipos de lenguaje demostró que alumnos con grandes habilidades de expresión oral y sobre todo con conocimientos del vocabulario y de las estructuras gramaticales desarrollaron mayores y más seguras habilidades de comprensión de la lectura. Lo que parece indicar que la competencia en el lenguaje hablado constituye una base necesaria para el desarrollo de habilidades en la lectura y en la escritura, y viceversa. Las experiencias de Carol Chomsky, con niños de Preescolar y Primer Grado, demostraron que los niños que tuvieron gran contacto con materiales de lectura lograron mayor desarrollo del lenguaje oral que los niños de la misma edad que no estuvieron inmersos en situaciones variadas de lectura.

### **La lengua que encontramos en los libros**

Si en algo insiste nuestro programa de 1er. Grado de Educación Básica es en la necesidad de utilizar en los primeros tiempos el lenguaje que el niño trae a la escuela. ¿Tiene esto sentido? Por supuesto. Es característico del lenguaje del niño el estar muy relacionado con el mundo inmediato (sus familiares, sus juegos, sus fiestas, etc.). Es lógico que el contenido de esos materiales, para que sean relevantes para el niño, debe estar ligado a sus intereses y experiencias.

Pero volviendo a la frase que encontramos en el Programa "el lenguaje que el niño trae a la escuela", se hace necesario que examinemos su significado con más detenimiento. La primera interrogante sería ¿Cuál es esa lengua? ¿Es posible encontrar un castellano uniforme, igual entre los 35 ó 40 alumnos que el maestro tiene en el aula? Este deslinde nos lleva a las siguientes consideraciones: en cualquier lugar de Venezuela podemos entendernos con nuestros compatriotas. Sin embargo, un pequeño análisis que hagamos de la región nos demostrará que existen diferencias entre una y otra región venezolana en cuanto a entonación, pronunciación y a unas cuantas palabras y tipos oracionales. Pero encontramos también otras diferencias de tipo socio-cultural, que nada tienen que ver con la posición económica del individuo, sino con su grado de cultura, de educación. Estas diferencias son un hecho palpable en cualquier comunidad por reducida que sea. Las diferencias tanto geográficas (oriental, zuliana, andina, etc.), como social (entre los individuos de una comunidad), es lo que se entiende por dialectos. Hay dialectos geográficos y dialectos sociales (o sociolectos). Como ya hemos dicho, a pesar de las diferencias en cuanto a pronunciación, léxico, tipos de oraciones utilizadas, hay entre nosotros los venezolanos, una base común que permite que funcione la comunicación a pesar de los dialectos y sociolectos. En la escala socio-cultural encontramos diversos grados de sociolectos, desde los más bajos hasta los más altos. Estos sociolectos altos se distinguen por la cantidad de palabras que usan, mayor variedad de tipos oracionales, una pronunciación más articulada, además de

otras diferencias no lingüísticas como son: el orden, los pensamientos, la complejidad de las ideas, etc. Hechas estas consideraciones volvamos a nuestra pregunta inicial ¿Cuál es la lengua que los alumnos traen a la escuela? Tenemos la posibilidad de que estos niños procedan de diversos medios socioculturales que van a reflejarse en su lengua. En algunas ocasiones, como en los barrios de población marginal, habrá alguna homogeneidad, o en caso contrario puede ocurrir que haya predominio de los dialectos altos. La pregunta sigue en pie: ¿Qué dialecto va a utilizar el docente en uno u otro caso? ¿Los sociolectos altos? ¿Los sociolectos bajos? Este planteamiento ha sido motivo de muchos estudios y discusiones en congresos y convenciones en donde participan lingüistas y educadores. Parece ya existir un consenso por el cual se ha llegado a establecer que la lengua que ha de enseñarse en la escuela es la lengua de los sociolectos altos por ser ésta la más rica, la más completa y ser la lengua de la cultura, la que se encuentra en los libros, aún en los libros de lectura inicial. Es la lengua de los periódicos, de las revistas, del radio y la televisión. Otras razones que se dan para esto es que la lengua de los sociolectos altos es la que más se acerca a lo que llamamos el dialecto estándar<sup>3</sup>, (variedad de lengua que es general a todos los habitantes). Es la lengua estándar la que permite, por ejemplo, que en el mundo hispánico podamos entendernos con un mejicano, con un argentino o con un español.

Pero la razón de más peso que puede darse a favor de la prioridad de los sociolectos altos, es que una numerosa población de los institutos públicos de Educación Básica la forman niños que han adquirido distintas variedades de sociolectos bajos. Si estos niños se quedan sólo con su variedad lingüística no podrán acceder a otros campos del saber, ni a las diversas actividades de la vida económica, política, de la industria, de la cultura. La escuela no puede contribuir a crear marginados lingüísticos, desechados sociales, pues esto sería discriminatorio y antidemocrático. Es inconcebible que la escuela no le presente al alumno otra

2 O lengua ejemplar.

posibilidad de utilizar su lengua<sup>4</sup>. Paralelo a esos usos propios de dialectos no estándar como haiga por haya, dispierto por despierto, rempujó por empuió, relós por reloj; me se cayó por se me cayó, que son formas estigmatizadas por la sociedad en nuestra comunidad, deben tener cabida los usos cultos, los que son aceptados por los hablantes de los sociolectos altos.

Mucho se ha venido insistiendo -también lo hace el Programa de Estudio- en la actitud que ha de tomar el docente frente a este problema: no se trata en ningún momento de imponer este dialecto ejemplar, sino de sobreponerlo al que el alumno posee, sin menospreciar, ni ridiculizar su sociolecto, pues ese en su medio de expresión y como tal nos debe merecer respeto y comprensión. El alumno debe ser consciente de que existen situaciones semiformales y formales que requieren el uso de la otra opción lingüística que él está adquiriendo en la escuela. Lo que se espera -y esto sería un gran éxito de la escuela- es que él pueda comportarse como lo hace un hablante bilingüe al utilizar en cada caso el dialecto que corresponda según el contexto social: casa, barrio, aula, oficina, etc. Las fuentes más directas del contacto con el dialecto estándar son los libros. El léxico de los libros de lectura destinados a los alumnos de la Primera Etapa se inclina más hacia la variedad informal de la lengua ejemplar del castellano usado en Venezuela. En algunos textos se da cabida a palabras y expresiones pertenecientes al lenguaje coloquial venezolano. Muestras de esta variedad coloquial la encuentra el niño en las narraciones folklóricas y populares y la variedad literaria se le hace presente en las poesías, rondas y canciones.

Así pues, fundamentalmente es a través de los libros como llega hasta el niño que se inicia en la lectura, un buen espectro de dialectos socioculturales altos. Más adelante, al avanzar en escolaridad, podrá familiarizarse con otros dialectos altos como son los que aparecen en materiales científicos, históricos, artísticos.

<sup>4</sup> López Morales. (1986).

La lectura se convierte así en el instrumento por excelencia para ir proporcionando al niño todas las muestras de esta lengua ejemplar que habrá de necesitar para su incorporación en la vida de la universidad, del trabajo, de las relaciones en diversos niveles y también para poder leer y entender otros libros pertenecientes a la comunidad de hablantes hispanoamericanos.

### Conclusiones

1. Sea cual fuere la metodología que el docente utilice en la instrucción de la lectura, debe disponer de una adecuada información lingüística que le permita crear y mejorar sus estrategias instruccionales.
2. La escuela tiene la responsabilidad de completar la adquisición de la lengua por parte del niño y una forma de hacerlo es proporcionarle un ambiente estimulante y motivador para que adquiera la lengua escrita.

### Bibliografía

- Braslasky, B. (1982). Conocimiento lingüístico para el aprendizaje de la lectura. *Lectura y Vid.* Año 3, N<sup>o</sup> 3, p.p. 4 - 11.
- Chomsky, C. (1979). Lenguaje and reading. *Applied Linguistic and Reading*. R. E. Shefer De. Newark, Del: IRA.
- Echeverría, M. (1978). *Comprensión de la Sintaxis: Teoría y Práctica*. Seminario sobre aportes de la lingüística a la enseñanza del español como lengua materna. Río Piedras, Pto. Rico.
- Falcón de Ovalles y D. D' Jesús de Rivas. (1986). La propuesta funcional- comunicacional de la lingüística de hoy y su aplicación a los materiales instruccionales de la lengua española. *Investigación y Postgrado UPEL*, Vol. 2, N<sup>o</sup> 1. p.p. 57 - 77.
- Goodman J. and J. Green. (1977). Grammar and Reading. *Linguistic Theory: what can it say about reading?* R. W. Shuy, De. Newark, Del: IRA.

López Morales, H. (1986). *Enseñanza de la lengua materna*. Madrid: Playor.

Morales de Wallis, A. (1978). *La adquisición de estructuras sintácticas complejas y la enseñanza de la lengua materna*. Seminario sobre Aportes de la Lingüística a la enseñanza del español como lengua materna. Río Piedras, Pto. Rico.

## **Norma lingüística para una lectura del texto literario\***

---

*(A la memoria de José Santos Urriola)*

**José ADAMES**  
IPC - UPEL

### **I. De la lógica de las evidencias**

Desde el inicio nos plantaremos en el mero terreno de la lógica cotidiana. Desde allí asumimos que el texto literario es un hecho de lenguaje, especial -es verdad- pero hecho de lenguaje. Esto tiene que ser así, por eso "la lógica de todos los días" nos induce a considerar ese texto especial en alguna de las zonas del lenguaje. Queremos decir: al principio se trata de un asunto de ubicación (no necesariamente disyuntiva) en el habla, el sistema o la norma lingüística, zonas enmarcadas en la Teoría lingüística del rumano-uruguayo Eugenio Coseriu (1962). O simplemente mantenerse en el muy amplio espectro del lenguaje tout-court.

Ahora avisamos que en la lógica cotidiana el "terreno de las evidencias" ejerce un mandato absoluto. Y anotamos esto sólo

---

\* Ponencia leída en el I Simposio de Investigación Literaria, XXV Aniversario de la fundación de la Universidad Simón Bolívar.

para poder decir que la ubicación en una u otra zona lingüística pudiese implicar lecturas disímiles (¿diferentes?) del texto ¿no ve que de este hecho depende el manejo de una serie de elementos propios de cada zona (conceptos, categorías, clases, instrumentos en general...) que pudiesen hacer variar esa "lectura"?

## II. Cuatro venezolanos en el asunto.

Del asunto se han ocupado cuatro autores venezolanos. Francesco D'Introno (s/f) en un interesantísimo opúsculo de apenas 5 pp. reflexiona sobre él en forma sapiriana y general (este último adjetivo se utiliza sólo para indicar que al discípulo italo-venezolano de Chomsky le interesa ubicar al texto literario como hecho especial de lenguaje lato sensu).

Nos limitaremos (estas pocas cuartillas no dan para más) a considerarlo:

"El texto literario es un objeto lingüístico" (p. 2) pero "(...) no puede verse como un simple objeto lingüístico" (p. 1) por cuanto "(...) tiene una realidad particular (...) independiente y distinta del mensaje oral" (p. 2). Pero, además, "en él la palabra se independia (...) es intencional, en el sentido de que al ponerla sobre el papel el autor quiere que esté allí" (p. 3). Todo para producir una conclusión extraordinaria: "el texto literario es un objeto de arte lingüística" (p. 5).

Luis Álvarez (1986) aunque remite a "contextos especiales" se ubica en el habla. Veamos:

"Es de hacer notar que él [Dámaso Alonso] sostiene -y en eso lo secundamos- que el valor de un signo va más allá de sus relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. Incluye, además del contenido conceptual, las ramificaciones motivacionales que ese signo puede producir en contextos especiales de habla, como lo son las realizaciones poéticas" (1986, p. 34).

En un trabajo posterior (Álvarez, 1989) este valioso crítico escribe:

"Sostenemos que, en el discurso poético, el hablante -convertido en escritor- recurre a la estructura latente, para dejar en ellas

muchas de las organizaciones de las categorías léxicas que, en el lenguaje oral, o descuida o produce de manera normal" (pp. 38-39) ... en donde "estructura latente" pareciere sugerir otra ubicación (¿el sistema?).

Iraset Páez Urdaneta (1988) -joven crítico y lingüista recientemente fallecido- apunta:

"Si bien es cierto que la casi totalidad de la actividad crítica ha perdido de vista el hecho de que al hablar de literatura se está hablando en primer lugar de hechos de lenguaje (i.e. de hechos de habla saussureanamente dicho (...)) (Páez 1988, P. 13.) (Subrayados nuestros).

La enfática afirmación de Páez indica claramente que para él el problema "ubicación" es central en lo que se refiere a la lectura del texto literario. En efecto, un poco más adelante lo reitera aunque desliza su apreciación hacia un concepto "más avanzado" (aunque muy cerca del de habla, apuntamos):

"(...) poco podría contribuir una disciplina que se habría desarrollado a espaldas del mismo concepto saussureano de "habla", del concepto más avanzado de la "actuación", de la semántica y la pragmática". (1988, P. 13)

De otra parte, Luis Barrera Linares (1989), con el cual coincidimos plenamente, dirige sus preferencias hacia una ubicación del texto literario en la norma lingüística. En una muy interesante ponencia sobre literaturas regionales toca aspectos centrales del problema. En efecto, partiendo de las relaciones entre lengua y pensamiento, lengua y mundo real, lengua y colectividad (es decir, de elementos de una Lingüística de la norma) arriba a importantes conclusiones. Citemos:

"lo literario resultará siempre una tercera instancia (y no segunda como suele creerse) en cuenta a su relación con la realidad objetiva" (1989, P. 4).

"(...) tales niveles [los niveles lingüísticos más abstractos] estarán constituidos finalmente por un proceso lingüístico (y literario) colectivo. Constituyen lo que en la lingüística suele denominarse "normas", en el sentido de uso consagrado por el consenso (...) (1989, P. 7) (subrayado nuestro).

y aún más explícitamente:

"Pero si nos basamos en las formas lingüísticas utilizadas, diríamos que la gran mayoría de nuestros autores elabora su obra literaria a partir de una norma lingüística estándar: el supradialecto nacional". (1989, P. 8) (Subrayado nuestro).

### III. Del uso, ese tirano religioso que impone y consagra

Las referencias al poder del uso en el lenguaje son muy numerosas. Ya Quinto Horacio Flaco (65 A.C. 8 A.C) en su Epístola a los Pisones apuntaba:

"¿Cómo ha de ser eterno la gracia y la belleza de las palabras? Renacerán muchas que ya murieron y morirán no pocas que ahora son corrientes, si así lo quiere el uso, juez, árbitro y norma del lenguaje".

Claras palabras para señalar la institucionalidad del lenguaje (la -colectividad-en él), reflejada en el poder que sobre la lengua tienen los hablantes a través del uso.

Pero es el lingüista rumano-uruguayo Eugenio Coseriu (1962) quien va a ocuparse profunda, exhaustivamente, del asunto en su luminoso opúsculo "Sistema, norma y habla". Las ideas esbozadas por el Gran Maestro Ginebrino Ferdinand de Saussure son su primer punto de partida. Porque hay otro: Coseriu toma para sí la idea humboltiana de que el lenguaje antes que ergon es energía y esto lo hace iniciar sus reflexiones tomando como base el habla o hablar por ser esta zona la única realidad concreta del lenguaje. Dos niveles de abstracción surgen de esta actitud epistemológica:

- a) un primer nivel donde se desechan las diferencias, las infinitas variaciones del habla o hablar y se considera sólo lo común, lo que la repetición colectiva se impone a sí misma. El mero uso. Es la norma.
- b) un segundo paso abstractivo donde se desecha lo puramente normal, las variantes obligatorias, nos envía hacia la zona donde está lo meramente opositivo, lo funcional. Es el sistema.

Sin embargo Coseriu desestima la norma, precisamente en su "descubrimiento". O para decirlo más exactamente: subestima el valor de la norma y sobrestima el del sistema. Es necesario resumir. Digamos entonces, de una buena vez que nosotros hemos concluido que esta posición es insostenible precisamente porque desecha lo que se corresponde con el funcionamiento real del lenguaje. O para expresarlo con otras palabras: el poder que la colectividad (o un hablante especial, representante de ésta) ejerce sobre él. De allí que se le escurra la fuerza de la vinculación dialéctica entre la norma y el sistema. Este "escaparse" se manifiesta en diversas contradicciones de Coseriu (hemos detectado hasta ocho) de las cuales aquí sólo consignamos ésta:

"Es decir, que existen en cada lengua oposiciones constantes y peculiares, tanto en las invariantes (sistema) como entre las variantes normales (norma), con la diferencia de que las oposiciones entre variantes no tienen tal carácter, aún no siendo ni indiferentes ni arbitrarias en la lengua dada" (Coseriu, 1962, P. ) (Subrayado nuestro).

...lo que significa -ni más ni menos- que hay oposiciones que no son oposiciones (puesto que no son asimilables ni a la norma ni al sistema).

Nuestro trabajo, entonces, se ha encauzado -por esta vía "detectivesca"- a cubrir lo que parece un peligroso vacío. Así nacen nuestra norma-uso y nuestra norma-sistema que simplificamos de la siguiente manera:

#### Norma-Uso:

Es el mero uso impuesto por la colectividad. La norma en sentido Coseriano, que hemos reformulado así: "conjunto de hábitos fraseológicos de una colectividad en un momento determinado". Esta reformulación permite introducir la importante noción de lexía ("unidad léxica memorizada") en donde subyace la vital participación de la colectividad en su estructuración. La lexía es simple ("capitán"), compuesta ("capitán de fragata"), compleja ("Capitán de la tiniebla") y hasta textual ("donde manda capitán no manda marinero"). La norma-uso es el espacio para conservar

los lugares-comunes de una colectividad, esos topoi de los hermanos griegos. Aquí el creador debe considerarse como representante, intérprete -depositario más bien de una colectividad. Este rasgo de hablante-especial, que Luis Alvarez (1989) denomina certeramente hablante-convertido-en-escritor, supone en éste un profundo conocimiento de la norma-uso. Es así como adquiere "poder" para romperla con la finalidad de producir creación a partir de esas rupturas. En otras palabras no se trata de un reproductor pasivo de normas que conoce. Es que ese conocimiento y la capacidad de ruptura se caracterizan por incluir no sólo lo explícito (el mero registro de uso colectivo, diríamos) sino lo implícito (lo que está o puede estar detrás de ese uso). Por esto es que precisamente el conocimiento debe extenderse a los estilos de norma (culto, familiar...), a las zonas de la norma (norma universal, nacional, regional ...) y -en general- a los factores de índole sociocultural que tienen alta incidencia en el hablar de una colectividad (humor, creencias, costumbres, tabúes, preferencias, visiones de mundo, taxinomias lexicales...).

La noción de norma-sistema que proponemos, en principio, remite a su consideración como una zona de confluencia -o, si se prefiere, de vinculación dialéctica- entre la norma y el sistema coserianos. Esto permite definirla como el espacio donde se encuentran las oposiciones creadas por una colectividad (o por un hablante especial de ésta, reiteramos). Véase el caso en la norma venezolana de pareja / parejo en la situación baile (Vid. Adames 1993). Debe concluirse necesariamente que ésta es la zona de la creación, puesto que allí se estructuran oposiciones que no existen en el sistema (pero que éste permite).

Volvamos al terreno de las evidencias: si hemos propuesto con Barrera Linares- la ubicación del texto literario en la norma, ésta será -pues- en la norma - uso y en la norma -sistema. Lo anterior supone que las rupturas para producir creación deben darse en dos direcciones: a) en la norma en el sentido coseriano, muestra norma-uso; b) en el sistema para arribar a la zona de la norma-sistema.

Y ya va siendo hora de que pasemos a las aplicaciones. Nos permitimos hablar del

#### IV. *Capitán de la Tiniebla y de los Horrores de la muerte*

La copla con que El Diablo vence a Florentino obligándolo a utilizar el subterfugio de la beatífica retahila de santos, "reza" así:

*Donde manda capitán  
usted es vela caída,  
yo altivo son de la mar.*

*Ceniza será su voz,  
rescoldo de muerto afán  
sed será su última huella  
náufraga en el arenal,  
humo serán sus caminos,  
piedra sus sueños serán,  
carbón será su recuerdo,  
lo negro en la eternidá,  
para que no me responda  
ni se me resista más.*

*Capitán de la Tiniebla  
es quien lo viene a buscar.*

De esos extraordinarios versos, plenos de poesía y dramatismo, hemos retenido Capitán de la Tiniebla. He aquí, ampliamente esquematizado, nuestro análisis. Antes debemos decir que para nosotros se trata de la copla del Capitán.

O sea, del Capitán de la Tiniebla, donde en la mera superficie se detecta el modelo Angel de las Tinieblas (o Angel de Tinieblas como se escribe en el DRAE) y aún, Príncipe de las Tinieblas. Si nos detenemos en este solo momento, la expresión "Capitán de la Tiniebla (es quien lo viene a buscar)" no pasaría de ser un simple lugar-común (casi) igual a otros lugares comunes. Pero si profundizamos encontraremos honda creación. A comenzar porque Arvelo se mueve en tres terrenos del lenguaje:

- el sistema le proporciona la posibilidad de omitir el determinante ("Capitán" y no "un" o "el" Capitán) y eso- aparte de darle más énfasis a la autointerpretación o autocalificación de El Diablo- le permite al poeta barinés conservar la perfección octosilaba del verso,
- la norma-uso le da, entre sus variedades, la posibilidad de seleccionar. Y eso hace, desechando p.e. Diablo, Mandinga y -sobre todo- Angel o Príncipe de las tinieblas. Allí comienza a acercarse, a rozar, a la creación poética.

Si volvemos al sistema, debemos apreciar que en éste la conjunción femenino + plural constituye a afianzar la noción de generalización (que, en principio, es contraria a la creación poética por ser condición de ésta -creemos, no sin cierto temor- la particularización, o mejor: la concentración). Lo anterior explica la tendencia del español a la formación de lexías con esas condiciones de femenino+plural para esa función de generalización semántica, y asimismo la tendencia a estabilizar su uso (cf. norma-uso). Algunos ejemplos: "pasar las verdes y las maduras", "me las vi negras", "estar de buenas" ... y por supuesto, las tinieblas.

Así comenzamos a aproximarnos a la explicación última del hecho creativo:

Las tinieblas asimilada a la tendencia usual de la generalización con el femenino+plural está, pues, en el terreno de la no-creación, de lo ya hecho, de la repetición impuesta por el uso, del lugar-común. Pero entonces Arvelo "da el salto" que lo lleva a poner la precisa, particularizadora, (casi) inusual.

tiniebla (incluso con el recurso gráfico de la mayúscula).

### **Capitán de la Tiniebla**

...y entonces la noción así expresada en esa lexía ingresa al mundo de la poiesis. Pasa a ser la más extraordinaria caracterización de El Diablo porque se convierte en "la misteriosa zona

donde existe la falta absoluta, total (no compartida, ni repartida, pues) de luz".

Pero la cosa no termina ahí puesto que Capitán no es una simple sustitución léxica de Angel o de Príncipe según se ha dicho. No se trata, entonces, de un procedimiento sólo de norma-uso aunque, evidentemente, aquellas lexías constituyen la horma o modelo (ya lo hemos escrito unos párrafos atrás).

Digamos de avance que Alberto Arvelo Torrealba crea una oposición saliéndose de la norma-uso para entrar en la vigorosa zona de la norma-sistema.

	-El Diablo
	-Satanás
Capitán de la Tiniebla /	-Mandinga
	Norma-Uso

### NORMA - SISTEMA

¿Y por qué hablar de una oposición en lugar de asimilar Capitán de la Tiniebla a la diversidad designativa del /diablo/ en la norma-uso?

La respuesta es la explicación del asunto en una Semántica de la Norma.

El modelo implica sémicamente /jerarquía de 1er. orden/ : es el caso de Príncipe de las tinieblas. O también /malignidad/, que es el caso de la unión de Angel con tinieblas. Ahora bien, Capitán asimila no sólo el sema/jerarquía de 1er. orden y el de /malignidad/ (por su vinculación con "tinieblas") sino que su referencia al campo connotación "militar" conduce inmediatamente al sema /poder/, "traducible" en los semas que determinaremos más tarde.

La posición creada por Arvelo en la norma-sistema se justifica entonces así:

-semas comunes a las cuatro lexías (nos referimos a Capitán de las Tinieblas El Diablo, Satanás, Mandinga) : /el maligno/, /la cara opuesta de Dios/.

...y aparece entonces, por lo arriba explicado, un sema-opositivo generado por Capitán en su zona denotativa: /el poderoso/.../el que manda/... es decir, /el que no puede ser vencido/...

Detenemos aquí nuestro análisis elegíaco, pero sería bueno apuntar que en esta copla hay otros elementos que además de contribuir para que Capitán de las Tinieblas sea la creación que es tienen vida propia, esencia propia.

De la Tiniebla al horror y a la muerte no debe haber siquiera un paso. Vayamos pues al análisis de los versos iniciales de el artículo mortis (Horrores de mi muerte) del gran Ludovico Silva.

Sólo nos moveremos en el territorio de la norma-uso.

Si nos asomamos a las taxinomias lexicales reflejadas en los hablantes venezolanos, es decir a las maneras como la colectividad venezolana, refleja en sus usos lingüísticos su visión (o mejor, versión) de la realidad, encontramos que el campo "deportes" produce una buena cantidad de términos o lexías. El proceso en la superficie, es simple: es cuestión de transferencias semánticas. Quiere decir: pase, generalmente motivado, de un término técnico -en este caso del campo "deportes"- al lenguaje cotidiano, a la norma-uso general. "Estar en tres y dos" en beisbol refiere a un bateador que tiene en su "cuenta" tres lanzamientos malos ("bolas") y dos buenos ("estrais"). Es una situación complicada, que puede producir angustia, indecisión ... De allí la transferencia al lenguaje cotidiano "estoy en tres y dos" para significar una situación en donde es difícil decidir: "Estoy en tres y dos, no sé si ir al cine o al teatro". En rigor, es una lexía compleja de uso muy frecuente en el hablar venezolano, en su norma-uso. Digo: su lugar-común que muy probablemente no tenga sentido para un hablante de español de otras latitudes (o neutro).

El largo rodeo introductorio viene al caso porque aquí ante mis ojos tengo lo que calificué en el resumen de estas desordenadas palabras como un hermoso e impresionante poema de Ludovico Silva. Así comienza:

*Estoy en tres y dos*

*pero ya no veo sino columnas de fuego*

*que se incendian al atardecer como gallos y como*

*Vicente Lerbasi.*

....

Aquí no se trata -y esto tiene que ser evidente- de la misma lexía del "no estar seguro de si ir al cine a al teatro". Pero también pudiera pensarse como de toda evidencia que el hablante especial Ludovico Silva -el creador- por pertenecer a la colectividad venezolana, de ésta toma la expresión. Va, pues, hacia su norma-uso para decirnos de sus horrores por estar "al filo de algo que se asemeja al precipitarse hacia este lado de la vida o -lo que es peor- hacia este otro".

¿Cómo penetrar ese poema por donde debe ser, sea por su verso inicial, si no acudo a la norma-uso venezolana?. El poeta venezolano toma del léxico de su colectividad una expresión que, contexto del horror-fascinación mediante, convierte en otra, recreándola; haciéndola así aposentarse en esa zona misteriosa y mágica dicha la poiesis. Es la ruptura a la que sólo los hablantes especiales pueden llegar.

Eso quería decir en este muy pequeño pedacito de tiempo que la gente ha dado en llamar ponencia.

### Referencias

- Adames, J. (1993). Aún sobre norma lingüística en Letras N. 50, Caracas, I.P.C.
- Alvarez, L. (1986). Gramática del discurso poético de Miguel R. Utrera. Caracas, I.P.C.

- Alvarez, L. (1989). Factibilidad de una aplicación lingüística al Discurso Literario en Letras N. 46, Caracas, I.P.C.
- Barrera, L. (1989). ¿Puede hablarse de literaturas regionales en Venezuela? en I Coloquio de Literatura Carabobeña, Ateneo de Valencia-Universidad de Carabobo (Se maneja la versión mimeografiada de 1986).
- Coseriu, E. (1962). Sistema, norma y habla en Teoría del Lenguaje y Lingüística General, Madrid.
- D'Introno, F. (s/f). Lingüística y texto literario, Caracas, mimeo.
- Paez, I. (1988). En Indagación de la literatura, Caracas.

## **Propuesta para un estudio comunicacional del cuento venezolano**

**LUIS BARRERA LINARES**  
*Universidad Simón Bolívar*

### **0. Introducción**

La revisión de las distintas aproximaciones panorámicas a la literatura venezolana de este siglo (y del pasado) permite verificar la carencia de una historia crítica que se refiera al desarrollo particular de cada uno de los distintos géneros. Buena parte de ellas, o son abrumadoramente integrales y excesivamente profusas en datos e información general (Picón Salas, 1940, Liscano, 1973, Medina, 1981, 1993) o plantean posiciones indudablemente interesantes pero a veces muy subjetivas acerca de una realidad particular de ese universo (Araujo, 1970, Miranda, 1975, López Ortega, 1996). Tal vez, las excepciones en este sentido las constituyan los trabajos de Oropeza (1984) y Larrazábal (1980), dedicados fundamentalmente al análisis crítico-histórico de un sólo género, la novela, desde perspectivas que proponen líneas de trabajo, tendencias y particularidades. Y en el caso del cuento, apenas si podríamos remitir a las aproximaciones de Miliani (1969, 1985), muy importantes para conocer buena parte del proceso, pero hasta los años sesenta. Algunos otros abordajes del cuento resultan aún más parciales (Ramos, 1979, Uslar y Padrón, 1940, Barrera, 1997). Y no deja de ser una contradicción por ser el cuen-

to uno de los formatos narrativo-literarios de mayor productividad en el ámbito nacional, muy a pesar de que no hayamos logrado todavía imponer en el contexto hispanoamericano ni latinoamericano un cuentista de la jerarquía de Borges, Cortázar o Felisberto Hernández. La posibilidad más cercana en ese sentido la hemos tenido quizás en Arturo Uslar Pietri, sin que hasta ahora su repercusión haya igualado a la de esos autores.

Pues bien, la finalidad general de este artículo es proponer como primera fase de un proyecto global, todavía en desarrollo, una manera posible de comenzar un estudio del cuento venezolano que vaya más allá del inventario de los nombres importantes y los temas tratados por ellos y que ofrezca una mirada crítica centrada fundamentalmente en su desarrollo histórico, estético, formal y temático, con la base teórica que proporcionan las más recientes formulaciones de la narratología. Para ello, y como fase inicial del proyecto, hemos creído pertinente asumir en primer lugar un enfoque conceptual que abarque desde las nociones de literatura y literaturidad hasta la precisión de qué es lo que vamos a entender como cuento y cuáles son sus categorías formales más importantes. Propondremos luego una posibilidad de periodización cronológica del fenómeno en el marco casi completo del siglo XX (1900 - 1995). La meta final radicaría en ofrecer una antología-cronología crítica que muestre los vínculos, las diferencias y las corrientes en sus distintas manifestaciones, además de la especificidad de las propuestas que han venido apareciendo como producto de cambios vinculados a las nociones de comunidad literaria, literaturidad y horizonte de expectativas. Por razones de espacio, aquí sólo aludiremos a la base teórica y la periodización (fase 1).

### 1. Caracterización de lo literario

Aunque parezca un lugar común, es preciso comenzar con una pregunta que no han dejado de hacerse los críticos desde los inicios de la investigación literaria. Se trata de una interrogante para la que cualquiera de nosotros -como gente del área- debería tener una respuesta inmediata y acertada. Esa pregunta es la

misma que durante los años sesenta popularizó Jean Paul Sartre: ¿Qué es literatura?

A la misma habría que agregar ciertas inquietudes colaterales que surgen siempre que uno intenta dar la respuesta. ¿Cómo medir en un texto elaborado con el mismo lenguaje que utilizamos para la cotidianidad un nivel específico que la cultura ha tildado de literario? ¿Qué es entonces lo literario de un texto y qué es lo que hace que otros textos no sean literarios? ¿Será posible cuantificar el nivel de literaturidad o literariedad de un fragmento de lenguaje aislado?

Suponga que a usted, especialista en literatura, lo detiene en una esquina un reportero de televisión y lo reta: le dice que si responde acertadamente a la pregunta entonces recibirá una compensación que le permita vivir el resto de sus días investigando la razón de su respuesta. Seguro y confiado, puesto que la literatura es lo más común en su vida profesional, usted acudirá instantáneamente a su memoria semántica, buscará el compartimento donde cree haber "archivado" el concepto y responderá:

-Bueno, la literatura es...

La confusión lo abrumará, se enterará de que usted maneja intuitivamente un concepto de literatura sin poder explicitarlo, por lo menos en el momento, que es capaz de determinar si un texto es literario o no, pero le costará muchísimo aportar la deseada definición que lo saque de los apuros económicos en que vive, justamente por haber dedicado su tiempo profesional a la literatura.

La literatura puede ser definida como "edulcoramiento del lenguaje", pero eso no es una definición. Puede decirse que la literatura es una actividad artística desarrollada por personas con cierta sensibilidad; sin embargo, lo mismo vale para cualquiera otra actividad artística. La literatura es el lenguaje cotidiano cargado de metáforas. Bien, hay muchas expresiones de la lengua cotidiana que son estrictamente metafóricas y no son literarias por sí mismas. Digamos, por ejemplo, los refranes, las expresiones de doble sentido, las frases paródicas o irónicas con que usual-

mente nos expresamos los hispanohablantes. Cito dos o tres que pueden ilustrar al respecto: "El conductor desobedeció las normas oficiales y se comió la flecha", "Doña Alicia tiene un par de cauchos en la cintura", "En Venezuela hay puestos de comercio donde te cogen por inocente, te sacan los ojos y te bajan de la mula en fracciones de segundos".

La literatura está constituida por una serie de "desviaciones" de las formas estándar del lenguaje, es decir por una serie de recursos que trasgreden las normas canónicas de la gramática de la lengua. Volvemos a lo mismo, las expresiones citadas pudieran servir igualmente para ejemplificar, puesto que todas se caracterizan por contener desviaciones semánticas (las flechas no se comen; los humanos no necesitamos cauchos ni para desplazarnos ni para otras actividades; los comerciantes venezolanos son de verdad insaciables, pero no parece que hayan llegado aún al extremo de sacarle los ojos a alguien). Pero pueden añadirse ejemplos de la fonología del castellano (**trajijte, llorao, palmonte...**), de la morfología (**veníanos, estábanos, habían, trajistej**), de la sintaxis (**me se cayó, se los dije**) y hasta de la pragmática (cuando utilizamos formas contextualmente inadecuadas, por ejemplo, pararnos frente a un grupo en un salón de clases y hablar con ellos como si se les estuviese dirigiendo una carta oficial: "Estimados señores, me dirijo a ustedes con el propósito de informarles que soy el nuevo docente, designado por las autoridades del plantel, para dictar la cátedra de literatura").

Buscando otra alternativa para la respuesta, aceptemos que la literatura viene dada por lo que la tradición dice que es literatura. O sea, la escuela nos enseña que hay una lista de nombres y de títulos que forman parte de la literatura venezolana, argentina, chilena o española y ya. Pero qué hacer con algún texto que no esté inserto en la tradición y se me pregunte si es literario o no. No habría nueva literatura, la literatura siempre sería la misma, no cambiaría.

Digamos entonces que usted opta por decir que es preciso que lo que es literario esté escrito en libros. Cómo diferenciar lo que igualmente está escrito en libros y no es literario.

Casi a punto de olvidarse de la posibilidad de obtener el premio, llegamos a una definición mucho más ontológica. Se podría argumentar que hay una retórica particular de lo literario; que los textos literarios no dicen sino que sugieren; que hay cadencias, ritmos, giros, estilos y "figuras", que permiten saber si un texto puede o no formar parte de la literatura.

De modo que es probable que la gente común no dude del carácter "literario" implícito en frases como (1), (2) y (3).

1. "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón..."
2. "Eres una frase imborrable en los folios de mis volúmenes cognoscitivos"
3. "Las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora..."

Sin embargo, permítaseme imaginar que en plena discusión hogareña, mi mujer utiliza la expresión (1) para recriminar mis falsas acusaciones o celos infundados; que recurro a la frase (2) al intentar destacar las virtudes de alguna dama de mi interés; o que en una conversación de barra utilizo la expresión (3) para impresionar a mis interlocutores cuando hablo mal del gobierno. ¿Cuál sería el nivel de **literaturidad** de tales expresiones en esos contextos situacionales? Vayamos a los ejemplos contrarios:

- (4) "Las de Gutiérrez, que, bien mirado, son unas cursis y unas pretenciosas, han vuelto sin novio de San Sebastián". (Camilo José Cela, "Quizá pasado mañana", en **El gran pañuelo del mundo**, 1955)
- (5) "En la página 22 de la Historia de la Guerra Europea de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería... había sido planeada para el 24 de julio de 1916..." (Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", en **Ficciones**, 1941)
- (6) "Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal". (José Anto-

nio Ramos Sucre, "La vida del maldito", en **La torre de timón**, 1925)

Aislados como han sido, se haría difícil demostrar que tales textos son literarios. No habría argumentos suficientes que permitan hacerlo porque, vistos así, puedo afirmar que carecen de los rasgos fundamentales de la literatura. No serían inmanentemente literarios. Lo único que me permite evaluarlos como propios de la literatura es que han sido escritos por autores reconocidos en el mundo hispanoamericano como escritores de ficción o de poesía, y que además forman parte de textos mayores a los que hemos considerado como literarios, de acuerdo con la información especializada (manuales, monográficas, libros de texto, antologías, historiografías).

Con esto llegamos a una primera conclusión. Tenemos que aceptar que lo que hace que un texto sea literario, no es únicamente el componente lingüístico. Lo literario de un texto no va necesariamente implícito en su estructura interna. La literatura no es únicamente una cuestión de estilo, puesto que algunas veces su lenguaje puede no diferenciarse de las formas habituales de la cotidianidad o de las formas de otros discursos supuestamente no literarios.

No puede definirse entonces la literatura desde una perspectiva meramente ontológica (Eagleton, 1988), aunque tampoco puede negarse que lo lingüístico es un elemento importante para tal propósito. Mas sólo será útil una vez que se haya determinado lo que dentro de un contexto histórico-estético específico marca lo literario.

De modo que parece mucho más pertinente acudir a estos tiempos a una definición funcional. Buena parte de la literaridad de un texto descansa en el uso contextual que se hace del mismo. Para definir la literatura, hay que hacerlo dentro de un contexto específico: un espacio y un tiempo determinados, puesto que la noción puede variar en muchos casos. Un texto puede haber nacido como literario en una época determinada y perder ese valor en otra, aunque siempre exista la posibilidad del resurgimiento.

Igualmente, un texto que no ha nacido dentro de los parámetros de lo literario, puede alcanzar ese estatus a través del tiempo. Podemos pensar, por ejemplo, en el escaso valor literario de la novela rosa y la novela policial durante los años setenta en Venezuela. La vinculación con ciertos productos de la televisión y el cuestionamiento de ese medio llegó a generar un emparentamiento con formatos muy poco apreciados en el ámbito literario (la telenovela y los enlatados policiales norteamericanos). Lo que a su vez llevó a su consideración como antileturatura o al menos como muy mala literatura. Obviamente, veinte años después los criterios están cambiando<sup>1</sup>.

Un ejemplo de lo que puede devenir en literario con el paso del tiempo lo tenemos en un texto primordialmente nacido como religioso, la Biblia, y otros surgidos para mantener informada a la corona española sobre los avatares de los colonizadores en América, las Crónicas de Indias. En ambos casos, no es difícil encontrarlos incluidos en los pensa de estudios de letras de varias universidades latinoamericanas.

Así que los tiempos actuales permiten formular una definición de la literatura que escape un poco del inmanentismo que caracterizó este aspecto en ciertos momentos. Lo literario de un texto no descansa sólo en sus rasgos estructurales; es preciso acudir a recursos pragmáticos y contextuales que faciliten una definición funcional. Lo que implica que la noción de literatura surge de un acuerdo cooperativo entre autores y lectores, que valorarán como literario aquello que se ajuste a un número mínimo de patrones literarios dentro de un contexto histórico y estético concreto.

<sup>1</sup> El ejemplo venezolano más palpable es la reciente iniciativa del **Papel Literario** del diario **El Nacional**. / **El mismo ha incorporado a sus ediciones semanales una serie intitulada "Relatos de Papel", que hasta ahora ha incluido "series" de temática erótica y policial y que al parecer continuará con cuentos de ciencia ficción y de terror. Un síntoma importante que puede dar cuenta de los cambios que vienen ocurriendo, en relación con la noción de lo literario en el cuento, por ejemplo/**

Eso explica el resurgimiento y la desaparición de ciertas estéticas y sirve también para justificar la permanencia de los clásicos: cada época, cada sociedad, los evalúa bajo ciertos parámetros impuestos generalmente desde fuera y acepta su permanencia como modelos de lo literario.

Esa valoración puede resumirse en tres instancias, como ha sido planteado en Barrera (1995):

La contemporaneidad, en cuanto que afinidad de algún tipo entre la comunidad interpretativa y los textos.

El reconocimiento social, determinado por instituciones como la escuela, las academias, los editores, la crítica, los autores.

El reconocimiento individual, que cada lector particular atribuye al texto, en cuanto que acepta y transmite su literaridad.

Este proceso implica un nuevo estatus para el destinatario de la literatura porque lo incluye como parte de un acto comunicativo en el que el autor actúa como emisor de un mensaje lingüístico-estético, un texto, que va condicionado por un contexto histórico, social y psicológico, motivados por una serie de referentes históricos y/o estéticos. Entre otras cosas, eso motiva, por ejemplo, que un lector pueda o no considerar un texto como literario (caso de algunos lectores venezolanos durante la década del setenta, principalmente con respecto a la narrativa breve, cfr. Jaffé, 1991) o que pueda extraer de un texto significados que el autor no ha intentado expresar.

En síntesis, la significación de lo literario se entiende aquí como un acto cooperativo que no depende nada más del autor y sus intenciones, ni siquiera sólo del texto como tal, sino también del contexto en que la obra es producida (contexto de producción) y leída (contexto de recepción).

## 2. Caracterización del cuento.

Dentro de un espectro de ordenación textual del universo, lo que aquí llamaremos materias discursivas, podemos ubicar la pre-

sencia de la narración en general, sin aludir todavía específicamente a la narración literaria. Cada materia u orden discursivo se distingue por algún rasgo que la hace única y distinta de las otras (Charaudeau, 1983, 1992, Sánchez, 1993). Una de ellas es la narración, probablemente la más importante, por tratarse de una "materia discursiva primaria", como se argumenta en Barrera (1995).

Para la delimitación de la narración literaria, se hace necesario un inciso que diferencie lo que Teun van Dijk (1983) categorizó alguna vez como "narrativa natural" y "narrativa artificial". La narrativa natural (o factual, como la llama Genette, 1993) compromete al narrador con la verdad de los hechos que refiere. Categorías como la noticia, la biografía, el parte policial o forense, el reporte científico y el currículo, con propósitos primordialmente informativos, formarían parte de este rubro. En cambio, la narrativa artificial (o ficticia) establece compromiso con la noción aristotélica de verosimilitud y suele tener propósitos recreativos. La lista de tipos de textos de ficción es amplia y en ella entran por supuesto el cuento y la novela.

De acuerdo con esto, todo cuento o novela deben ser considerados textos narrativos de ficción, sin compromiso de que los hechos que relatan se ajusten a la verdad de acontecimiento histórico alguno. Por ejemplo, aunque tengan su punto de partida en hechos de la supuesta realidad, la novela y el cuento históricos, son esencialmente textos narrativos de ficción.

Detengámonos ahora en la especificidad del cuento, categoría que es la que más no interesa aquí.

Lo primero que salta a la discusión cuando se trata de caracterizar el cuento como género literario es su poca especificidad en cuanto a la extensión. ¿Hay acaso un número determinado de palabras para diferenciar un cuento de otro género narrativo? Podemos decir de antemano que sí porque todo cuento es breve. El problema surge a la hora de especificar la dimensión de esa brevedad. ¿Podría yo asegurar que los siguientes textos breves son o no cuentos?

"Aquel hombre era invisible pero nadie se percató de ello".  
(Gabriel Jiménez Emán, venezolano)

"Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".  
(Augusto Moterroso, guatemalteco)

"La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones".  
(Juan José Arreola, mexicano)

Es obvio que son tan breves que a pocos se les ocurriría argumentar que son propiamente cuentos; de allí las denominaciones de "micro-cuento", "mini-cuento", "ficción súbita", "miniatura narrativa" con que los categorizan dentro del género, sin ubicarlos. Si en cambio acudo a otros textos de Horacio Quiroga, de Miguel Delibes, de Guillermo Meneses, de José Rafael Pocaterra, habría un poco más de seguridad en tildarlos de cuento porque su brevedad es mayor, pero tal vez dudáramos en caso de noveletas o novelines de cuarenta, cincuenta, sesenta páginas. ¿Cuál es entonces la brevedad deseable de un cuento para que no deje de serlo?

Allí está uno de los primeros problemas de la definición. El ser breve no es propiamente una condición de cuento. Es más bien una consecuencia, que viene dada por una necesidad pragmática: lo que es importante en el cuento es que para serlo debe tener su base en la narración. Todo cuento es entonces una narración. Pero una narración que origine en el lector una percepción de lectura distinta de la de otros textos narrativos, como la novela o la biografía.

Esa percepción implica un efecto inmediato de interés cuya exigencia fundamental es la focalización de un solo hecho, como diría José Balza (una anécdota, un personaje, una escena, un ámbito) y, por ende, la creación de una atmósfera de intensidad. De allí la brevedad como una consecuencia: lo intenso tiene que ser breve por naturaleza, no puede ser extenso. resumo entonces algunas razones que explican la brevedad del cuento<sup>2</sup>.

2 Explicaciones más amplias y desde diversos puntos de vista pueden encontrarse en Pacheco y Barrera (1993).

1. El tiempo de lectura, que es aquel lapso que nos permite captar a cabalidad el efecto único propuesto por el texto, sin que pueda hablarse de un límite relacionado con el número de palabras.
2. La limitación a un solo hecho central o principal. La acción, el marco, el estado seleccionado como foco, debe ser presentado de modo que parezca uno solo.
3. Su fin debe estar dirigido principalmente a generar en el lector un efecto de intensidad que evite, por ejemplo, las sesiones de tregua o las lecturas a destajo (como sí suele ocurrir con la novela).

Paso entonces a mencionar el fenómeno relacionado con los **tipos de cuentos** y su vinculación con los lectores.

Como formato textual principalmente narrativo, e independientemente de su organización superficial, el cuento debe ofrecer al analista la posibilidad de ser reducido a un conjunto de acciones organizadas verticalmente, dentro de un eje espacio-temporal, pero hay situaciones específicas en las que el discurso superficial del cuento se muestra hermético y se hace difícil la localización de una historia, de una cronología de acciones. Dicha situación sirve de base para poder hablar de dos tipos generales de cuentos, que no son más que los dos extremos de un espectro:

1. Cuentos cuyo discurso hace énfasis en la historia relatada.
2. Cuentos en los que historia y discurso se distancian hasta el punto de sepultar la relación de acontecimientos de tal manera que parece inexistente.

Los primeros suelen ser conocidos también como cuentos dinámicos, narraciones simples, cuentos épicos o cuentos anecdóticos. A los segundos se les denomina cuentos estáticos, cuentos simbólicos, cuentos líricos y cuentos epifánicos (cfr. Pacheco y Barrera, 1993, 1997).

Adoptemos, por ser más general, la división **cuentos épicos/ cuentos líricos** y sinteticemos algunas de las características

diferenciadoras de ambas categorías, por cuanto tienen que ver directamente con el hecho comunicativo, con la relación emisor-texto-destinatario.

### Épicos

Se concentran en la acción (trama)  
Interés básico del narrador centrado en el nivel superficial  
Representacional y lineal (mimético)  
Significados explícitos  
Énfasis en los contenidos (historia)

Estructura cerrada  
Bajo nivel de "recalcitrancia"

### Líricos

Se concentran en el marco (escenario)  
Interés centrado en el nivel profundo  
Simbólico (metafórico)  
Significados implícitos  
Énfasis en el lenguaje (discurso)

Estructura abierta  
Alto nivel de recalcitrancia

(Wright, 1989)

Si quisiéramos aludir a autores y textos concretos de la narrativa venezolana, pudiéramos decir que los extremos de ese **continuum** en el que pueden agruparse los cuentos venezolanos del siglo XX están representados, por ejemplo, por algunos cuentos fundamentalmente "líricos" de Oswaldo Trejo (1924-1996) y otros principalmente "épicos" de José Rafael Pocaterra (1989-1955), con diversos autores entre uno y otro límite (Julio Garmendia, Díaz Solís, Meneses, Balza, Machado, López Ortega / Salvador Garmendia, Massiani, Delgado Senior, Infante, Castillo, para citar algunos).

Precisamente, la variabilidad del espectro desemboca en la dificultad para que un cuento resulte en una lectura convincente para todos los tipos de lectores, pues, como en la poesía, son más exigentes las condiciones de lectura del cuento que de la novela y además la misma estaría condicionada por el hecho de que, de acuerdo con las motivaciones históricas, estéticas e individuales, los cuentos venezolanos del siglo XX apuntan hacia una vasta gama de destinatarios ideales. Dejando aparte el texto (el cuento mismo), hay que recordar que -estimulado por ciertos contextos históricos y estéticos- el lector no siempre le atribuye el mismo valor. Por lo menos, esa valoración no ha sido la misma en Europa y América, ni siquiera ha sido paralela dentro del propio continente americano, donde en algunos países se le ha con-

siderado como un género narrativo de supervivencia o un camino posible para la iniciación en la narrativa, hermano menor de la novela (Estados Unidos, por ejemplo), mientras en otros su valoración literaria le viene más bien por el lado esteticista que lo vincula con otros géneros breves como la prosa poética (Canadá y buena parte de los países latinoamericanos son buenos ejemplos). Y eso sin olvidar la participación del "gran público" dentro del proceso, inexistente quizás en todos los casos, porque el cuento no parece ser un género de masas, ni siquiera cuando hablamos de cuentistas como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Horacio Quiroga, Julio Cortázar o José Rafael Pocaterra.

En los Estados Unidos, verbigracia, tanto la revista importante como los suplementos literarios de los grandes diarios suelen albergar al cuento y pagar a sus autores por la publicación, sin llegar a considerarlos un tipo de texto narrativo realmente importante. De allí su consideración de género de supervivencia y propaganda para el escritor que se inicia. Por el contrario, en nuestros predios latinoamericanos (igual que en Canadá), suele ser más común su inclusión en páginas literarias de escasa o restringida circulación, casi siempre en medios impulsados por escritores individuales o grupos cuya "masa lectora" principal se localiza en los espacios académicos. Eso llega a ocurrir en el caso específico de Venezuela, incluso con los cuentos divulgados a través de los concursos promovidos por diarios importantes con un considerable contingente de lectores. Puedo referir a modo de ejemplo, los certámenes anuales de cuentos que auspician y premian los diarios **El Nacional** (de Caracas) y **Antorcha** (de El Tigre). En lo que concierne al gran público lector de la prensa, en el mejor de los casos, los cuentos premiados son objeto de comentario durante la semana de la premiación. Luego desaparecen de ese contexto y probablemente lleguen a convertirse en materia de estudio de los medios académicos. Si el comentario continúa, esto ocurre en el contexto de ciertas polémicas sobre la factura o la temática del cuento, pero ahora estimulada y compartida por investigadores, principalmente profesionales de la crítica, que tienen acceso a la prensa.

La permanencia del cuento latinoamericano de ciertos períodos ha tenido entonces su mejor garante en las instituciones académicas (la escuela, la crítica, las universidades) y Venezuela no es la excepción. En ese ámbito, el cuento se convierte en una suerte de termómetro que facilita la valoración estética de un escritor. Y esto ha dado origen a un extraño fenómeno de coparticipación de la cuarteta lectores-texto-autores-contexto. Menciono un ejemplo: al menos en nuestro país, a partir de la concentración de la vanguardia crítica de las universidades u otras instituciones escolares, buena parte de la cuentística posterior a la década de los cincuenta ha sido producida bajo el impulso de los requerimientos de la academia. lo que a su vez puede haber obligado a los escritores a exigirse muchísimo más en cuanto a la factura estética del texto, pero también a olvidarse de los lectores comunes. De unas cuantas décadas para acá, se escribe entonces para la audiencia académica, para los antólogos, para los pensadores de las escuelas de letras, para tener algún acceso a los programas de Educación Básica y Media. Naturalmente que esto ha mediatizado y reducido la función literaria del cuento, lo mismo que ha ocurrido, aunque en menor dimensión con la novela y mucho menos aun con la poesía.

Aludo específicamente al caso venezolano, por ser el que mejor que conozco, pero casi podría extender este proceso a buena parte de la literatura latinoamericana contemporánea. Eso explica que algunos cuentistas se hayan consagrado escribiendo, por ejemplo, para la crítica, para los profesores de literatura, para los pensadores académicos, en fin, para aquellos espacios donde se ubican las élites literarias de fin de siglo. Y la consecuencia lógica ha sido que es la academia la que de alguna manera fijó en ese momento los criterios de valoración del cuento como categoría literaria.

Ya no es entonces el pueblo lector voraz y devorador de folletines el que fija y exige las condiciones de lo literario, como pudo haber ocurrido durante finales del siglo XIX en algunos países de Europa, si es que de verdad ocurrió así. Ahora es la academia la que determina corrientes e impone criterios, por lo me-

nos a los narradores. Si nos referimos exclusivamente a la narrativa venezolana de las tres últimas décadas, habría que excluir, obviamente, a ciertos escritores de crónicas noveladas, libros de época, novelas y volúmenes de cuentos (Marcos Tarre, Fermín Mármol León, Oscar Yáñez, Ruben Monasterios ...), quienes parecen haber logrado otros niveles de recepción, más allá de las instituciones escolares, posiblemente gracias a su poca (a veces afortunada) formación literaria académica y/o carencia de vínculos de algún tipo con los medios académicos, hecho que a su vez ha conducido a que en un principio se les considere como escritores de "sub-literatura" o de "literatura de quiosco". Y creo también que el fenómeno ha afectado muchísimo más al cuento que a la novela, por lo menos en Venezuela. En todo caso dejo esto como una reflexión que habrá de ser investigada y cuantificada.

### 3. Orígenes y períodos del cuento venezolano.

Antes de comenzar con la cronología del proceso histórico del cuento en Venezuela, es preciso recordar que en ámbito latinoamericano nos hemos considerado como un "país de cuentistas", curiosa denominación que, como vamos a ver, no se corresponde con la valoración socio-estética que de parte de cierta crítica interesada tiene el cuento entre nosotros. La escasa preocupación por el estudio sistemático de este género constituye, por ejemplo, una contradicción a ese respecto. No hay estudios globales del fenómeno y sin embargo podría decirse que, con escasísimas excepciones, no hay narrador venezolano que no haya tenido sus veleidades con el cuento. Y existen, además, grandes cuentistas nuestros que nunca tocaron el terreno de la novela, ni por asomo. Julio Garmendia es tal vez el paradigma más importante en este sentido, pero puedo también recordar los nombres de Gustavo Díaz Solís, Oscar Guaramato e Igor Delgado Senior, entre los escritores de las generaciones intermedias y más recientes. Quiere decir entonces, que como "país de cuentistas", nos hemos dedicado más a los análisis globales de la novelística, la poesía y el ensayo. Nos invadió la paradoja que privilegia a la novela. Como hemos señalado con anterioridad, no tenemos aun

un compendio crítico sistemático dedicado al cuento, uno que lo evalúe independientemente de la novela u otros géneros. Recordemos, por ejemplo, que el mundo literario latinoamericano conoce ya dos premios venezolanos importantes para el continente: el "Rómulo Gallegos" (de novela) y el "Pérez Bonalde" (de poesía). Paradójicamente, somos el país de cuentistas que no se ha preocupado por la creación de un galardón equivalente al "Juan Rulfo" o al "Casa de las Américas" (en su mención **cuento**). Quede esta idea como reflexión inicial, útil para entender varios aspectos del proceso en el que intentaremos una periodización, discutiendo primero el problema del origen.

### 3.1. El Origen

Una vez que hemos dejado claros los límites de los planteamientos teóricos y la metodología que podrían servir de base para un estudio del cuento venezolano del siglo XX, entramos ahora sí en el contexto histórico que deseamos recorrer. Por simples razones de metodología, lo primero que se nos impone es ubicarnos en el lapso que deseamos trazar. No hay ningún referente único que por ahora nos permita ubicar el origen preciso, el punto de partida exacto, de lo que aquí denominamos cuento venezolano. Pero sin duda se trata de un formato literario cuya consolidación en Venezuela ocurre durante el siglo XX. Al menos en ello coincide la mayoría de quienes se han dedicado a estudiar el fenómeno. La divergencia más resaltante tal vez radique en la atribución de ese origen a algún autor en particular.

Domingo Miliani (1985:28) ha dicho, por ejemplo que "Julio Calcaño puede considerarse como el primer narrador que independiza el cuento venezolano de otras expresiones narrativas breves". Calcaño publica su primer libro de cuentos en 1913 (**Cuentos escogidos**: Caracas, Litografía y Tipografía del Comercio, 1913), aunque algunos de los trece cuentos incluidos en ese volumen habían sido publicados ya entre 1893 y 1894 en el **Diario de Caracas** (cfr. "Bibliografía del Cuento Venezolano", Larrazábal, 1975).

Por su parte, Arturo Uslar Prieti ubica los inicios dentro del movimiento modernista con Manuel Díaz Rodríguez a la delantera, más otros nombres como los de Alejandro Fernández García, Pedro Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona y Luis Manuel Urbaneja:

"El verdadero período inicial del cuento venezolano lo representa el grupo de escritores que, entre los años de 1895 y 1910, publica en las páginas de las revistas **El Cojo Ilustrado** y **Cosmópolis**" (AUP, 1940:10).

Otros autores como Guillermo Meneses y Rafael Di Prisco (1971)<sup>3</sup> son más extremistas y reducen el inicio a un solo escritor: Manuel Díaz Rodríguez, mientras Mariano Picón Salas (1940) sugiere como iniciadores a los cultores de costumbrismo y Osvaldo Larrazábal H., es categórico al atribuirle ese origen a Fermín Toro y Rafael María Baralt. Del primero cita el cuento "La viuda de Corinto" (publicado en 1837) y del segundo alude a tres cuentos publicados en 1839: "La tempestad", "El árbol del buen pastor" y "La declaración"<sup>4</sup>.

En cuanto a otros autores, José Balza en su **Antología** (1985, 1990, 1996) no precisa ninguna fecha ni nombre específico al respecto. No toca el problema pero curiosamente su selección se

<sup>3</sup> ("...con Díaz Rodríguez se hace criatura perfecta de realidad literaria el cuento venezolano", Meneses 1955:17. Hemos colocado la zona aduanera del pasado en el hito ilustre que marca el hito de Manuel Díaz Rodríguez. Con este autor se incorpora a nuestra literatura el cuento, tal como lo entendemos hoy, tal como lo entendía el genial compilador de "Las mil y una noches". Díaz Rodríguez sabe qué es el cuento y maneja el instrumento con sabia magia. Otros de nuestros cuentistas -anteriores o posteriores a él- no fueron tan hábiles artistas ni conocieron tan bien las características del territorio literario en el cual se aventuraban", Meneses, 1955:12. Además, Meneses considera a Calcaño más un "precursor" que un fundador.), "Desde un punto de vista histórico, tanto la novela como el cuento en Venezuela logran un estado de creación consciente con los albores del siglo XX (Di Prisco, 1971:8) ... Reducido a términos de fuerza creadora y originalidad, la lista de la prosa de ficción modernista se reduce a un solo nombre Manuel Díaz Rodríguez (idem:9).

<sup>4</sup> Osvaldo Larrazábal H. "Presencia modernista en los inicios de nuestra narrativa". En **Anuario**. Caracas: UCV, IIL, 1989 (Pp. 23-31).

inicia con Pedro Emilio Coll y excluye por completo a Díaz Rodríguez.

A nuestro criterio, el origen del cuento venezolano no puede ser atribuido a un solo autor o grupo de escritores en particular. Más bien debería verse como parte del proceso de la historia de nuestra literatura en general y de la prosa narrativa en particular. Para ello, un buen punto de partida puede encontrarse, por ejemplo, en el auge periodístico del costumbrismo, en cuanto que período de gestación (desde lo que Mariano Picón Salas refiere como su primera época, 1830-1848), y el modernismo como lapso de consolidación, sin que ese origen tenga que ver con un solo autor. Los contextos históricos y estéticos de esos dos momentos habrían dado pie para la gestación de géneros narrativos breves, entre los cuales estaría el cuento, como variante directa del relato costumbrista. Analícese, si no, la factura del texto de Fermín Toro que se intitula "Un romantico" para que se aprecie el juego del autor con una serie de recursos relacionados con la dicotomía realidad / ficción, todavía vigentes a la hora de analizar la narrativa breve contemporánea. Del mismo autor, puede recordarse además el ya citado "La viuda de Corinto" (1837), sin olvidar los cuentos de Rafael María Baralt, referidos por Osvaldo Larrazábal. No por casualidad ambos autores aparecen formando parte de una "Antología" de relatos venezolanos<sup>5</sup>. Los que niegan esta posibilidad tienen demasiado interés en creer que un texto narrativo que aluda directa y literalmente a la realidad circundante sin rebuscamiento verbal, deba ser considerado como un cuento. Se basan en la noción de "ficción", en cuanto en realidad transmutada o imaginada, ficticia, y de allí que no se considere a muchos costumbristas como cuentistas. He ahí la razón para que sean varios quienes atribuyan el origen del cuento venezolano a Díaz Rodríguez, atribución ésta que se atiene a un concepto prejuiciado sobre lo que debe y no debe ser prosa de ficción literaria. Ante tal postura, hay que preguntarse si de verdad es posible que la palabra reproduzca fidedignamente cualquier

5 **Relatos venezolanos (1837-1810)**. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1988, Compilación de Carmen Elena Alemán y Otros.

realidad, porque de no ser así habría que recurrir a una explicación relacionada con la intención del escritor y el receptor, al proponer y confrontar un texto como cuento. Si un texto lleva la intención de su autor para que sea leído como ficción literaria, circula en un contexto estético como tal y es recibido de la misma manera, resulta contraproducente que alguna corriente crítica se base en un criterio básicamente imanentista para no reconocerlo como tal. Si nos deslastráramos del excesivo formalismo que ha caracterizado a nuestra crítica desde el principio de siglo, no tendríamos tanto problema para reconocer el origen del cuento y la novela venezolanos dentro del proceso histórico del costumbrismo. Y de paso, eso mismo servirá para explicar el extraño apego de gran parte de nuestra narrativa al realismo costumbrista.

Justamente, es la misma dicotomía **realidad/ficción** la que puede servir de fundamento para evaluar el proceso histórico del cuento venezolano, cuya trayectoria se ha debatido oscilantemente entre los extremos que aquí hemos diferenciado como cuentos épicos y cuentos líricos, principalmente en dos aspectos:

- Desde el modernismo hasta nuestros días, ha sido permanente la confrontación entre lo metafórico, simbólico y retórico y el lenguaje narrativo directo y transparente, con predominio de una u otra tendencia en ciertos momentos, o con fusión de ambos en otros.
- Igualmente, ha sido objeto de confrontación lo relativo al vínculo entre realidad y literatura. El proceso se ha movido en las tres direcciones posibles: representación mimética, evasión y re-creación, pero como diría Juan Liscano (1973, 1996), la narrativa venezolana en general ha sido de tendencia marcadamente realista y localista (mimética). Aunque sin dejar de ser literatura, añadimos. Como veremos más adelante, los intentos para entrar en lo fantástico han sido pocos, pero eso es tema de una discusión diferente, por cuanto en un artículo anterior hemos discutido también la pertinencia de lo que tradicionalmente ha sido considerado como tal en la narrativa (Barrera, 1993).

### 3.2. Los períodos

Nada más arbitrario para la historia de la literatura que segmentarla en períodos. Cualquier intento a ese respecto siempre resultará discutible, pero digamos que vale como estrategia metodológica de ubicación de un fenómeno en el eje diacrónico. Por lo que respecta a las literaturas de los países latinoamericanos, habría que hablar por lo menos de dos procesos diferentes: uno referido a la literatura que se gestó durante el tiempo de la colonia y otro relacionado con el nacimiento de lo que puede ser llamado "literaturas nacionales". En este caso, voy a referirme sólo a la segunda posibilidad, para lo cual partiré de la división cronológica de la literatura venezolana propuesta por Gustavo Luis Carrera (1984), aceptando de antemano que los lapsos propuestos son válidos para el cuento.

Carrera menciona seis primeros períodos (desde 1820 hasta 1962) y los sustenta con argumentos tanto histórico-políticos como literarios. En mi caso, con mayor énfasis en lo literario-narrativo, intento enriquecer la propuesta de ese autor y añado tres períodos más que van desde 1970 hasta la 1995. Las fechas son aproximaciones escogidas debido a la presencia recurrente de algunos "síntomas" y sólo indican "inicio" de los lapsos propuestos, para ubicar al lector.

1. Período de Fundación, que se inicia en el lapso 1820-1845, con el fin de la colonia y que se distingue por una marcada y natural tendencia hacia la búsqueda literaria de lo nacional, lo supuestamente propio. Es el tiempo del primer costumbrismo, cuyos modelos literarios serían Andrés Bello y Fermín Toro.

2. Período de Establecimiento, cuya gestación puede señalarse entre 1875-1880. Inicio del proceso de industrialización del país, con fuerte influencia ideológica del positivismo y auge del romanticismo literario. Afirmación de lo nacional y de la "defensa del progreso" en la literatura.

3. Período de Fusión y Debate: inicio 1890-1900. Momento en que puede hablarse ya de una literatura propiamente literaria (i.e. concebida como "hecho artístico"), que comienza a distanciarse

de la realidad, pero re-creándola, sin llegar a lo fantástico. Es la época de surgimiento del modernismo (en sus distintas vertientes: artístico o esteticista, Manuel Díaz Rodríguez, cosmopolita, Pedro Emilio Coll y criollista, Urbaneja Achepohl y Rufino Blanco Fombona), abierta hacia lo cosmopolita, sin descuidar lo nacional. Es también la época de establecimiento incipiente de la industria petrolera, durante la cual se hace bien patente la discusión entre la literatura inspirada en lo nacional y otra con la mirada en el universo, polémica que no cesará durante todo el siglo. Tiempos de lucha política debido al establecimiento en el país de la más duradera de nuestras dictaduras militares, primero con Cipriano Castro y luego con Juan Vicente Gómez a la cabeza. Aunque revestido en su mayor parte de la retórica estilista propia del momento, puede hablarse de un importante lapso para el cuento, con predominio de la variante épica.

En el caso específico del cuento, puede hablarse de dos sub-períodos.

3.1. Uno, destacable por dos importantes revistas que sirven de medios de difusión: **Cosmópolis** (1894-98) y **El Cojo Ilustrado** (1812-1915). Se percibe en la literatura narrativa una notable influencia del naturalismo francés.

3.2. Otro, cuyo inicio pudiera ser propuesto después de 1910, influido por el naturalismo español (Galdós) y el realismo psicológico ruso (Tolstoi, Dostoievsky, Gorki) y caracterizado por el inicio de una variante estilística diferente de la retórica modernista, una indagación en la psicología de los personajes (Rómulo Gallegos, por ejemplo) y la utilización de la ideología como recurso para la denuncia social (José Rafael Pocaterra). Como revista, puede mencionarse el caso de **La Alborada** (1909).

4. Período de Creación y Renovación, iniciado en el lapso 1920-1930. Desarrollo de la industria petrolera, con un notable aislamiento del país en todos los sentidos, por efecto de la dictadura, con los primeros escauceos intelectuales hacia el marxismo. Curiosamente, es también tiempo de efervescencia de la primera vanguardia literaria nacional, probablemente motivada por el

imperio de la censura política y del auge de la creación literaria de "gaveta", aparte del afianzamiento del realismo crítico que a su vez es estimulado por el cubismo francés y el ultraísmo español y que derivará en la variante del "realismo mágico" (término acuñado para el cuento por Uslar Prieti). Comienzan a ser seriamente cuestionado por la gran mayoría de los escritores el modernismo y el realismo psicológico.

En lo que respecta a la narrativa, se enfrentan un localismo exarcebado y un universalismo casi fanático, para dar cuerpo a lo que Domingo Miliani (1969:32) denomina el lapso de "mayoría de edad" del cuento venezolano.

Dos importantes revistas se destacan durante este período, **Válvula** y **Elite**, aparte de la bien conocida **Revista Nacional de Cultura** (fundada en 1938), con dos nombres paradigmáticos para el cuento: Arturo Uslar Prieti y Julio Garmendia, este último con su interesante propuesta sobre lo fantástico y la metaficción.

5. Período de Reflexión y Replanteamiento, cuyo inicio pueden delimitarse durante la década de los cuarenta (1940-1950). Con la desaparición de la dictadura de Gómez y el fin de la segunda guerra mundial, se incrementa la incorporación del país al progreso industrial, con una apertura innovadora de lo literario hacia otros espacios, pero sin abandonar la temática nacional. Alto contenido lírico en lo narrativo, con predominio del cultivo del cuento. En lo social, se sufren los efectos de un alto contingente de inmigración y en lo estético convive un alto componente del realismo costumbrista con un psicologismo narrativo y el subjetivismo. Con el introito de otra Junta Militar para el país (presidida por Carlos Delgado Chalbaud), se abren las compuertas para una nueva dictadura: la de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958).

Este lapso resulta muy importante para la explicación contemporánea del cuento venezolano, aunque debe destacarse la aparición de un notable número de cuentistas individuales, sin identidad global coherente. Cada autor importante pareciera representar una propuesta distinta: es la época de los primeros

escarceos experimentalistas y fantásticos de Oswaldo Trejo y Guillermo Meneses, la misma de los relatos de Antonio Márquez Salas, Oscar Guaramato y Gustavo Díaz Solís, con un alto nivel lírico, pero sin abandonar el componente anecdótico. Es probable que represente este momento el surgimiento de la tendencia anecdótico-experimental que más adelante alcanzará gran consenso entre los narradores venezolanos de los sesenta y los ochenta.

Históricamente, hay que destacar la presencia del grupo y revista "Contrapunto" (1948-1950) y la fundación del Concurso de Cuentos del diario **El Nacional** (1946).

6. Período de Crisis, gestado durante los años 1958-1962. El escenario histórico cambia radicalmente con el surgimiento de la violencia guerrillera y el resurgimiento de una literatura de la violencia, que al mismo tiempo intenta ser innovadora en lo formal, con marcada tendencia experimentalista. Incremento de la defensa de las ideas marxistas por parte de los escritores e imposición de una vanguardia crítica mediatizada ideológicamente por las ideas socialistas e instaurada principalmente en las universidades. Exarcebación de la noción del compromiso del escritor y de la necesidad de comunicación catequizante con los lectores. Tan importante ha sido este período que muchas de las historias recientes de la literatura venezolana se han detenido allí, como si después no hubiese ocurrido nada relevante.

Tres grupos y revistas capitalizan el potencial literario: **Sardio** (1958-1961) **Techo de la Ballena** (1961-1965) y **Crítica Contemporánea** (1960-1966). Aunque las mismas hicieron más énfasis en la reflexión que en la creación, a las dos primeras estuvieron vinculados cuentistas tan importantes como Salvador Garmendia y Adriano González León, a la tercera, Gustavo Luis Carrera.

7. Período de Desencanto y Ensimismamiento, cuyo principio puede delimitarse entre 1970-1975. Época de bonanza petrolera, con notorio auge económico del país y pacificación de la guerrilla. Parece terminarse la "realidad exterior narrable". Relanzamiento de la preocupación por la narrativa fantástica y por la imposición del experimentalismo. Aspiraciones de cierto cosmopo-

litismo en lo literario, con predominio del intimismo y el subjetivismo en lo temático y del ludismo experimental en lo formal. Reformular, deformar y exagerar la supuesta realidad se convierten en objetivos. Tiempo del "relato imposible" (Jaffé, 1991), "década miserable" / C Brito García, 1979). Predominio del cuento, entre los géneros narrativos, pero con desvanecimiento de lo anecdótico y auge del relato lírico. Auge del texto brevísimos.

8. Período de Reformulación. 1980-1985. Primer descenso brusco del auge económico de la década anterior. Vuelta literaria hacia la mirada en lo local, ahora condimentado con ingredientes de la cultura popular. Evanescencia de los límites entre lo supuestamente literario y lo no literario. Repunte para la novela, entre los géneros narrativos. Vuelta a lo narrativo anecdótico (cuento épico). Predominio de la literatura enfocada hacia los centros urbanos.

9. Período de Diversidad. 1990-1995. Crisis económica severa. Nivelación y/o fusión de los géneros narrativos principales, cuento y novela. Pérdida de los límites, auge de la novela corta y el cuento extenso. Diversidad en la temática y fusión de lo local con lo supuestamente cosmopolita. Afianzamiento de nuevas modalidades temáticas y formales en la narrativa (policial, suspenso, terror, erotismo, con vuelta a la variante anecdótica y a la narración lineal), simplificación casi absoluta de la historia. Depuración del lenguaje supuestamente literario y cambio de la noción de literaturidad en relación con las figuras retóricas, los giros sintácticos y el léxico "propio" de este registro.

### Conclusión

El paseo histórico por el cuento venezolano del presente siglo, nos lleva a formular una clasificación de los cuentistas en cuatro grupos bien delimitados. La hemos formulado y explicado antes, al agrupar varios de ellos, en un primer intento que sólo consideró autores ubicables entre los años sesenta y noventa (cfr. **Re-cuento**, 1993). La misma tiene su asidero en la confrontación discurso/historia y en la relación que los textos muestran entre

realidad y ficción. A partir de una ampliación del posible espectro existente entre los cuentos líricos y los cuentos anecdóticos, la diversidad de cuentistas venezolanos del siglo XX permite establecer cuatro categorías de autores, cuyas denominaciones (aunque humorísticas) no dejan de tener su base en el tipo de narrativa que predomina en toda su obra o parte de la misma: textores (protagonismo de lo discursivo por encima de lo anecdótico, hasta alcanzar máximos niveles de lirismo, simbolismo, sugerencia), surrealeros (énfasis de la bifurcación del universo en dos realidades discursivas y temáticas), palabreros (fusión intencional de plano discursivo-lingüístico y anecdótico) y anecdoteros (predominio casi exclusivo de lo épico, lo narrativo). La ubicación dentro de un grupo específico no implica sin embargo encasillamiento definitivo, favorece más bien cierta movilidad, puesto que un mismo cuentista puede formar parte de más de una categoría si se analiza cronológicamente su proceso escritural. Por ejemplo, estarían en distintas categorías los dos momentos más importantes de la cuentística de Julio Garmendia. El autor de **La tienda de muñecos** (1927) sería principalmente "surrealero", en tanto que el de **La tuna de oro** (1951) se integraría mejor con los "palabreros". En dirección contraria estarían los casos de Guillermo Meneses, autor de "La balandra Isabel" ... (1934, anecdotero) y "La mano junto al muro" (1951, textor).

El inicio de cada período serviría de punto de partida para estudiar el desarrollo de las diferentes tendencias de nuestra cuentística y los modos como la comunidad interpretativa de cada momento ha impuesto a los autores algunos cambios notorios en sus propuestas estéticas. Lo que significa a su vez que son las estéticas imperantes las que a fin de cuentas han servido para "marcar" los niveles de literaturidad del cuento (y de otros formatos) e incluso para desviar los propósitos implícitos en proyectos individuales. Pero igualmente esas estéticas han partido de la relación entre los destinatarios (sus exigencias) y los autores. Desde su particular óptica y posición dentro de la sociedad, los lectores han contribuido a aceptar o no los postulados externos y eso sirvió tanto para valorar lo literario como para generar

acercamiento o rechazo. Si bien los autores de los ochenta se obsesionaron con las exigencias de la academia y para ella escribieron, los de comienzo de siglo aceptaron, por ejemplo, escribir para sí mismos (los propios escritores eran la audiencia). En otra dirección, los narradores sesenteros aspiraron a ser leídos masivamente, pero la "masa lectora" echó marcha atrás, motivada por la novedad reformista-experimentalista del momento (Con paradigmas narrativos como James Joyce, por ejemplo). Ese mismo experimentalismo se exacerbó durante los años setenta, razón para que incluso los llamados "lectores profesionales" se alejaran. falta por clarificar muy bien ese proceso durante los momentos del postmodernismo y la vanguardia, pero puede hipotetizarse que la relación cuentistas-destinatarios se hace mucho más cercana a partir de ciertos fenómenos de divulgación del género (los concursos, por ejemplo, y el de **El Nacional** es una referencia obligatoria que llegó a imponer incluso una estética). Ratificar estas propuestas a partir de un estudio minucioso de cada periodo es la tarea que nos queda por hacer.

### **Bibliografía teórica mínima**

- Barrera, L., L. (1995). *Discurso y literatura*. Caracas: La Casa de Bello.
- Charaudeau, Patrick. (1983). *Langage et discours*. París: Hachette.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. París: Hachette.
- Dijk, T. van. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1983). *La ciencia del texto*. Madrid: Paidós.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Garrido, D., A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1993). *Dicción y ficción*. Barcelona: Lumen.

- Lázaro C., F. (1980). *Estudios de lingüística*. Barcelona: Grijalbo.
- Mayoral, J. A. (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- Pacheco, C. y L. Barrera L. (1993, 1997). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila.
- Sánchez, I. (1993). "Coherencia y órdenes discursivos". En *Letras 50*. Caracas: UPEL - IPC - CILLAB (Pp. 61-82).
- Zabala, L. (1993). *Teorías del cuento. Los cuentistas*. México: UNAM.
- Wright, A. (1989). "Recalcitrance in the Short Story". En Susan Lohafer y Jo Clary (edits., 1989), *Short Story at a Crossroads*. Baton Roudge: Lousiana State University (Pp. 115-129).

### Literatura Venezolana. Textos panorámicos y de referencia .

- Barrera L., L. (1994). *El traje narrativo de Trejo*. Caracas: La Casa de Bello.
- Araujo, O. (1972). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Barrera L., L. (1997). *Desacralización y parodia. Introducción al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Monte Avila-Universidad Simón Bolívar.
- Carrera, G. L. (1984). *Imagen virtual*. Mérida (Venezuela): Dirección de Cultura.
- González S., B. (1992). *La duda del escorpión*. Caracas: Academia de la Historia.
- Jaffé, Verónica. (1991). *El relato imposible*. Caracas: Monte Avila.
- Larrazábal, O. y otros. (1975). *Bibliografía del cuento venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- \_\_\_\_\_. (1980). *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*. Caracas: UCV.

- Lazarte V., J. (1992). *Sobre literatura venezolana*. Caracas: La Casa de Bello.
- Liscano, J. (1973, 1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Grijalbo.
- López, O. A. (1995). *El camino de la alteridad*. Caracas: Fundarte.
- Medina, J.R. (1981, 1993). *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Avila.
- Miliani, D. (1969). *Uslar Prieti renovador del cuento venezolano*. Caracas: Monte Avila.
- \_\_\_\_\_. (1985). *Tríptico venezolano*. Caracas: Fundación Cultural Venezolana.
- Miranda, J. (1975). *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Oropeza, J.N. (1984). *Para fijar un rostro*. Valencia (Venezuela): Vadell Hermanos.
- Picón Salas, M. (1940). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Edit. Cecilio Acosta.
- Rama, A. (1990). *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Avila.
- Ramos, E. (1979). *El cuento venezolano (1950-1970)*. Madrid: Playor.
- Santaella, J.C. (1990). *La literatura y el miedo y otros ensayos*. Caracas: Fundarte.

### **Antologías de cuentos venezolanos**

- Alemán, C. E. y otros. (1988). *Relatos venezolanos*. Caracas: Congreso de la República.
- Aponte de Z. L. Y J. Balza (comps., 1995). *Literatura venezolana de hoy. En Studi di Letteratura Ispano-Americana, 26*. Roma: Bulzoni Editore.

- Balza, J. (1996). *El cuento venezolano. Antología*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Barrera L., L. (1992). *Memoria y cuento. Treinta años de narrativa venezolana*. Caracas: Pomaire/Contexto Audiovisual 3.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Re-cuento. Antología del relato breve venezolano (60-90)*. Caracas: Fundarte.
- Bastardo, A. (comp. 1992). *Narradores de El Nacional*. Caracas: Monte Avila.
- Di Prisco, R. (1971). *Narrativa venezolana contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Gerendas, J. y J. Balza. (1995). *Narrativa venezolana attuale*. Roma: Bulzoni Editore.
- Jiménez, E., G. (1991). *Relatos venezolanos del siglo XX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Meneses, G. (1955). *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Navarro, A. (1970). *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Caracas: Monte Avila.
- Pilar P., María. (1994). *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Panapo.
- Uslar P., A. y J. Padrón. (1940). *Antología del cuento moderno venezolano*. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura.
- V.V.A.A. (1992). *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Avila.

## Cuentos de cuentistas y cuentistas de cuentos

---

**EDGAR COLMENARES DEL VALLE**  
UCV - Escuela Letras  
UPEL - IPC

*La totalidad de la obra de arte es una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva -objetivamente- para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida.*

George Lukács (1966)

### 1

En 1946, el diario caraqueño *El Nacional*, que tres años antes había sido fundado por Enrique Otero Vizcarrondo, convocó un concurso de cuentos que, a partir de entonces, se mantiene como el espacio desde donde, por excelencia, se promueve el quehacer cuentístico del país cuyos orígenes se remontan a 1837 con la publicación del relato "La viuda de Corinto" de Fermín Toro en el periódico caraqueño *El Liberal*; a 1839 con "El solitario de las catacumbas" también de Toro, "Adolfo y María" y la trilogía "Idilios" (constituida por "La declaración", "La tempestad" y "El

árbol del Buen Pastor") de Rafael María Baralt; y a 1875 con los cuentos "Las pascuas en Cuba" y "Un matrimonio en los Estados Unidos" de Vicente Camacho.

Con esta convocatoria, se daba continuidad a una tradición que se remonta a los días de *La Opinión Nacional*, *El Cojo Ilustrado*, *Cosmópolis*, *Fantoches*, *Elite* y otras publicaciones periódicas, en cuyas páginas se estableció definitivamente y maduró como género el cuento venezolano con escritores como Luis Manuel Urbaneja Achepohl, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona, Pedro Emilio Coll, Alejandro Fernández García, Francisco Betancourt Figueredo, Rafael Sylva, Carlos Paz García, Julio Planchart, Ramón Hurtado, Leoncio Martínez, Julio Horacio Rosales, Enrique Soublette y Rómulo Gallegos, entre otros.

Desde ese año de 1946, que equivale a decir desde Ramón Díaz Sánchez, el primero de los cuentistas laureados, hasta Judit Gerendas, la ganadora, en 1996, el concurso se ha sostenido y ha logrado congregarse la presencia de casi todos los escritores venezolanos y, además, la de extranjeros como Alejo Carpentier, Juan Chabás, Miguel de los Santos Reyero, Martín de Ugalde, Alfonso Cuesta y Cuesta, César Dávila Andrade y Manuel Mejía Vallejo que también lo han ganado o se han hecho acreedores a menciones honoríficas. Sin duda, este concurso -como han dicho José Rivera Silvestrini (1967: 113) y José Ramón Medina (1969: 304) - representa "el mayor estímulo" y "el impulso más sustantivo que el cuento venezolano ha recibido en sus últimos veinticinco años" y quizás en toda su historia. "No sólo ha servido este certamen -agrega Medina- para confirmar la estupenda presencia de las promociones y generaciones del 18, del 28 y del 36, sino, fundamentalmente, para abrir caminos a los nuevos valores del género en el país".

En tal sentido, hoy, conjuntamente con Domingo Milani (1973: 13), puede afirmarse que "hay perspectivas para demostrar concretamente una verdad: el concurso ha aglutinado, con excepciones muy escasas, año tras año, lo más relevante en la evolución del cuento venezolano contemporáneo" e, igualmente, que hay fundamentos para aceptar que "el concurso de *El Nacional* resu-

me y hace confluír casi todas las generaciones y las corrientes por donde ha discurrido el cuento venezolano de nuestro tiempo, después del Modernismo". Bastaría revisar la nómina de los cuentos y cuentistas que han ganado premios o recibido menciones para corroborar cada una de estas afirmaciones. En estricto orden cronológico, dicha nómina es la siguiente:

1946. Premio único: "La virgen no tiene cara", Ramón Díaz Sánchez.

Mención especial: "Los fugitivos", Alejo Carpentier.

1947. Primer premio: "El hombre y su verde caballo", Antonio Márquez Salas.

Segundo: "Un negro a la luz de la luna", Arturo Croce.

Terceros: "Arco secreto", Gustavo Díaz Solís.  
"El inmigrante", Federico Rodríguez Rodríguez.

"Un destino cumplido", Guillermo Meneses.

Cuarto: "Eduviges el de las canales", Eliécer Sánchez Gamboa.

1948. Primer premio: Desierto.

Segundos: "Un instante en una fuga", Pedro Berroeta.

"Suceso", Juan Chábas.

"Los cinco rostros de la soledad", Ernesto Mayz Vallenilla.

1949. Primer premio: "El baile de tambor", Arturo Uslar Pietri.

Segundo: "Los cielos de la muerte", Alfredo Armas Alfonzo.

Terceros: "Peste en la nave", Mariano Picón Salas.  
"Dulce Jacinta", Héctor Santaella.

1950.

Primero y segundo: Desiertos.

Terceros: "La cresta del cangrejo", Alfredo Armas Alfonzo.

- "La niña vegetal", Oscar Guaramato.
1951. Primer premio: "La mano junto al muro", Guillermo Meneses.
- Segundos: "El tic-tac de la paz", Miguel de los Santos Reyero.  
"Santo de Cabecera", Alfredo Armas Alfonzo.
- Terceros: "La puntada", Joaquín González Eiris.  
"Mañana si será", Raúl Valera.
1952. Primer premio: "¡Como Dios!", Antonio Márquez Salas.
- Segundo: "El hombre que limpió su arma", César Dávila Andrade.
- Terceros: "Mira la puerta y dice", Manuel Trujillo.  
"La guitarra", Manuel Mejía Vallejo.
1953. Primer premio: "El caballero", Alfonso Cuesta y Cuesta.
- Segundo: "La forastera", Pedro Barroeta.
- Terceros: "Dolores", Oscar Guaramato.  
"Los ojos salvajes", Arturo Croce.
1954. Primer premio: "El único ojo de la noche", Alfredo Armas Alfonzo.
- Segundo: "En el lago", Adriano González León.
- Tercero: "La invitación", Pedro Berroeta.
1955. Primer premio: "Un real de sueño sobre un andamio", Martín de Ugalde.
- Segundos: "Los pasos de la lluvia", Antonia Palacios.  
"La playa". (Autor sin identificar).
- Terceros: "Las murallas", Silvio López.  
"La negra Mercé", Elma Vera.
1956. Primer premio: "Al pie de la ciudad", Manuel Mejía Vallejo.
- Segundo: "La noche es rosa íngrima", Oscar Guaramato.
- Tercero: "Estación del viento", Oswaldo Trejo.
1957. Primer premio: "La metamorfosis", Héctor Malavé Mata.

- Segundo: "La luz se apaga al amanecer", Martín de Ugalde.
- Terceros: "Viaje al fondo del espejo", Pedro Francisco Lizardo.  
"Aguas turbias", Mercedes Bermúdez de Belloso.
1958. Primer premio: "Lázaro Andújar, el que olvidó su nombre", Enrique Izaguirre.
1959. Primer premio: "Nubarrón", Rafael Zárraga. (Comienza a otorgarse un premio único)
1960. "Las tardes juntas", Hernando Track.
1961. "La luz se quebró en el árbol", Arturo Croce
1962. "Como brasa hundida en el espejo", Héctor Malavé Mata
1963. "Las cuatro falacias", Gustavo Luis Carrera.
1964. "Sólo, en campo descubierto", Antonio Márquez Salas.
1965. Desierto.
1966. "La brasa duerme bajo la ceniza", Rafael Zárraga.
1967. Desierto.
1968. Primer premio compartido: "Viaje inverso", Gustavo Luis Carrera y "Un muerto que no era el suyo", Orlando Araujo.
- Mención especial: "La red", Ernesto Mayz Vallenilla.
1969. "Altagracia y otros cuentos", Carlos Noguera.

1970. "Yo no sé cuántas cervezas en una noche", David Alizo.
1971. "La muerte se mueve con la tierra encima", José Napoleón Oropeza.
1972. "La trapecista", Jorge Nunes
1973. **Premio único:** "La partida del Aurora", Gustavo Luis Carrera.  
**Primera mención:** "Después del telón", Manuel Trujillo.  
**Segunda mención:** "Contra la ira, templanza", Orlando Araujo.
1974. "Paique", Chevige Guaique
1975. "El hermano siamés", Ednodio Quintero.
1976. "Uroboros", Douglas Palma.
1977. "La luna no es de pan de horno", Laura Antillano.
1978. "Las aguas profundas de su cuerpo", Julio Jáuregui.
1979. "Sellado", Antonio Olivieri.
1980. "Atarigua / 3", Juan Páez Avila
1981. "Columna 1925", José Antonio Castro.
1982. "Evictos, invictos, convictos", Lourdes Sifontes Greco.
1983. "Papeles de la guerra sagrada", Orlando Chirinos.
1984. "Retrato frente al mar", Ana Teresa Torres.
1985. "Trinidad de los sueños", Nancy Soledad Noguera Vivas.
1986. "Contracuerpo", Wilfredo Machado.
1987. "Joselolo", Angel Gustavo Infante.

- Mención especial:** "Asedio de minotauro", Igor Delgado Senior.
- Menciones:** "Sexo sentido", Igor Delgado Senior.  
 "Sardinel", Juan Manuel Montenegro.
1988. "Julieta", José Francisco Chapman.  
**Menciones:** "Extirpaciones al vientre y al vástago", Joel E. Montañez Zambrano.  
 "Juego de velorios", Antonio Vale Briceño.  
 "Los mil y un personajes", Elianora Mata Marin.
1989. "Monseñor en fotos", José Gregorio Bello Porras.  
**Menciones:** "Manuscrito" Wilfredo Machado.  
 "Andanza", Antonio López Ortega.
1990. "Glorias de traspatio", Igor Delgado Senior.  
**Mención especial:** "Te espero allá en el bar", Antonio Vale.
1991. "Arcanos para un nuevo paisaje", Harry Almuela.  
**Menciones:** "Sangre ajena", Carlos Leañez Aristimuño.  
 "Las huellas indecisas", Orlando González Moreno.
1992. "Boquerón", Humberto Mata.  
**Menciones:** "Altissimus", José Antonio Sáez Astort.  
 "Tortuguita", Lucía Contreras Vilchez.  
 "Los golondrinos", Carlos González Vegas.
1993. "Como si fuera esta noche la última vez", Neison González Leal.
1994. "Camino a Escitión", Luis Felipe Castillo.  
**Menciones:** "No más tecnopolinomios para Brasilia", Carlos Méndez Guédez.

"Exacto corazón", Carlos Leáñez Aris-  
timuño.

1995. "Invertebrados", José Luis Palacios.

1996. "La escritura femenina", Judit Gerendas.

## 2

En esta nómina destacan varios nombres que, vistos en retrospectiva, se tienen entre los más representativos de nuestra tradición narrativa. Allí están Ramón Díaz Sánchez, Arturo Uslar Pietri, Guillermo Meneses, Alfredo Armas Alfonzo, Oscar Guaramato, Pedro Berroeta, Antonia Palacios, Orlando Araujo, Antonio Márquez Salas, Héctor Malavé Mata, Adriano González León, Oswaldo Trejo, Ana Teresa Torres, Angel Gustavo Infante, Carlos Noguera, y José Napoleón Oropeza, entre otros. Sin olvidar, desde luego, a escritores como Alejo Carpentier, Juan Chabás, Alfonso Cuesta y Cuesta, Manuel Mejía Vallejo, Miguel de los Santos Reyero, y César Dávila Andrade que, por diferentes vías se incorporaron a nuestro espacio literario y, en algún momento, hicieron de Venezuela su propia casa. "Son escasos -en opinión de Domingo Miliani (1992:7)- los narradores contemporáneos que no han participado y obtenido por lo menos uno de los premios o menciones".

Entre los escritores anteriormente citados, el primero en ganar el primero fue Ramón Díaz Sánchez con "La virgen no tiene cara" (1946), un cuento que, por lo que respecta a su temática y estructura y al delineamiento del personaje Juan Soledá, ha motivado diferentes comentarios. José Fabbiani Ruiz (1951: 98), por ejemplo, destaca que si algo es específico en la cuentística de Díaz Sánchez y que priva en este cuento y en el titulado "El caminante", es la presencia del "mundo físico y espiritual del negro". Un "mundo envuelto en un manto de conseja, de visiones y de milagrerías". Por su parte, Guillermo Meneses 1955 (1988: 172) ha dicho que es un cuento "donde se pinta el mundo maravillado del negro esclavo ante las cosas y los seres de una organización

en la que él es extraño movimiento". Y Ramón Losada Aldana (1979: 52) destaca que este cuento es el antecedente estético inmediato de la novela *Cumboto* (1950), "pues, aquella novela no es, en gran parte, sino la expresión narrativa de este cuento, por lo que *Cumboto* resulta ser la cara crecida de "La virgen no tiene cara": "Cuento de Siete Leguas", especie de cara grande de "La virgen no tiene cara": igual fondo "negroide", la misma posición antihistórica y el mismo intimismo torturante, idéntica despreocupación social e idénticas actitudes serviles. A tal punto va la afinidad entre estas dos obras, que los personajes del cuento, como el cuento mismo, representan bosquejos de los personajes y de la propia composición de *Cumboto*".

Arturo Uslar Pietri, otro de los incluidos en la nómina anterior, fue el ganador en 1949 con el cuento "El baile de tambor". La trayectoria y la proposición estética de este escritor como novelista y cuentista ha sido ampliamente descrita. En tal sentido, Angel Mancera Galletti (1958: 46-71) ha afirmado que "en Arturo Uslar Pietri como cuentista se pueden distinguir tres etapas claras, bien definidas, que se complementan y amplían, y se superponen y ganan en calidad a medida que el tiempo, en la forma de una experiencia real, le afina el intelecto para las creaciones artísticas. Se inicia con el libro publicado en 1928 intitulado *Barra-bás y otros relatos*; son los buenos tiempos en que busca incorporarse a las corrientes innovadoras de la literatura universal". La segunda, que es la etapa de *Red* (1936), "está regida por una idea más intelectualizada, mejor lograda y afianzada en la tradición venezolana". Y la tercera, según el mismo crítico, la de *Treinta hombres y sus sombras* (1949), es "la hora de la afirmación", en donde ya "el recorrido por la literatura nacional en el campo del cuento y la novela se había confundido con un nuevo perfil, aquel de hombre público en funciones de gobierno". En este período se enmarca el cuento ganador del concurso de *El Nacional*, sobre el cual -para seguir con estas observaciones- el crítico puertorriqueño José Rivera Silvestrini (1967: 74) dice que "tiene un parecido con la poesía negroide de Luis Pales Matos". Domingo Miliani, en tanto, presenta a Uslar Pietri como "el renovador del cuento venezolano" y en relación con "El baile de tambor" ha

destacado que en este texto el autor aborda uno de los temas pueblerinos que ya había planteado en su libro *Red*. Al respecto, Miliani (1969: 136) afirma:

La vieja estampa de los reclutas y de las "pelas" con que eran castigados los soldaditos en los cuarteles de Juan Vicente Gómez, suministran el asunto. Pero Hilario es un personaje negro que, atraído por la música febril de los tambores barloventes, regresa a su pueblo -donde había sido reclutado- para que lo detenga el Comisario -ño Gaspar- luego de haber bailado con Soledad, al compás de las percusiones alucinantes; y entonces, golpeado y yacente sobre los ladrillos del calabozo ve desfilar los planos temporales de las secuencias anteriores, con una vertiginosidad que lo transporta, de los días de fuga por el monte, como desertor, a la vida cuartelaria remota, de la que había huido y, por asociación de ideas, presentir el futuro desenlace que no se muestra sino en plano imaginario de pensamiento; cuando le atraviesan los fusiles por entre las piernas y el cabo Cirgüelo ordena que toquen "La pava" -marcha militar histórica que era entonada para que no escuchasen los gritos de los castigados- para proceder a fustigarlo; es decir, "la pelea".

El ritmo de los tambores está sugerido eficazmente por la prosa rítmica, que ya no tiene la tonalidad romancera de "La negra-menta", el cuento negroide de *Red*, sino la legítima musicalidad dramática de los merengues barloventes, lograda a base de reiteraciones nasales o de otros grupos fónicos.

En esta nómina figuran también como galardonados, aunque no como ganadores del primer premio, Pedro Berroeta, Antonia Palacios, Oswaldo Trejo y Adriano González León. La importancia y peculiaridad de la obra narrativa de los tres primeros motivó en Angel Mancera Galletti (1958) las siguientes opiniones:

Pedro Berroeta es uno de los escritores de su generación de mayor claridad en la expresión. De severas disciplinas. Traslada a sus narraciones los reflejos psicológicos del personaje en sorprendentes reacciones. El dibujo que hace de sus rasgos físicos y espirituales adquiere contraste en que la serenidad, perfectamente lograda, se sobrecoge súbitamente con torturado estado anímico, espectacular y desconcertante. (Cfr. p. 448)

... ..

Grandes y notables condiciones tiene Antonia Palacios para la prosa narrativa. A ella llega a través de lecturas valiosas y de contactos con ambientes de otras culturas. Ana Isabel, una niña decente la acredita entre el grupo de nuestras damas que cultivan la literatura, en cumplimiento de una misión que tiene por norte el de servir al ideal, el de acatar el sacrificio, sin esperar otra cosa que la de haber estado presente en Venezuela, en el momento en que el impulso femenino cobraba con el mayor aliento el vuelo de la creación artística. (Cfr. p. 353)

... ..

Oswaldo Trejo Febres descendió de la montaña, con ella trajo su visión, la imagen de su grandeza. Cuando tuvo la necesidad de comunicar al público el afán de la creación artística, solicitó en ese acuerdo la justificación de sus concepciones. (Cfr. p. 490)

Acerca de la obra de Adriano González León, Orlando Araujo ha escrito un enjundioso trabajo crítico interpretativo que, entre otros aspectos, analiza la estructura, el lenguaje y los antecedentes literarios. Al referirse, de manera particular, al cuento galardonado en *El Nacional*, Araujo (1972: 207-208) dice:

"En el lago" (1954), el tema es de una indudable épica social: se trata del choque y conflicto entre dos mundos, entre dos conciencias, entre dos sistemas de vivir, de sentir, de pensar y de morir -la invasión petrolera sobre la desfalleciente sociedad agrícola-, en cuyo contraste quedan apresados unos seres que terminan por no saber a qué mundo pertenecen y hasta por perder la conciencia de si viven todavía o están muertos. (...) Hay en este cuento una adjetivación certera, aunque un tanto profusa y a veces redundante; hay también caídas en la elocuencia y en el melodrama (canción de las sirenas-prostitutas), pero ya en este cuento hallamos un ejercicio de técnicas renovadoras para una época de anquilosamiento de las formas...

En el grupo de los no venezolanos que han concursado y obtenido el premio o una de las menciones sobresale, sin duda, la figura del cubano Alejo Carpentier con el cuento "Los fugitivos" que compitió en 1946, el año en que ganó Díaz Sánchez con "La virgen no tiene cara". Este cuento, de acuerdo con la opinión de Alexis Márquez Rodríguez (1982: 139-140), encaja dentro de una temática realista que se fundamenta en hechos históricos, pues,

"todos los cuentos de Carpentier -dice el crítico anteriormente citado- parten de realidades históricas concretas". "Oficio de tinieblas", "Viaje a la semilla", "El camino de Santiago", "Los fugitivos", narran episodios y presentan personajes, reales o ficticios, extraídos de la Colonia o de la Conquista. Son relatos en que se hace una minuciosa reconstrucción de época. (...) En todos estos cuentos se trata de hechos y episodios sin duda portentosos, pero al mismo tiempo rigurosamente históricos y veraces, al margen de que en la armadura de los hechos o en la construcción de los personajes haya entrado en juego la imaginación creadora del autor". Para Klaus Müller-Berg (1972: 52), "Los fugitivos" sobresale, además, "por su sólida estructuración, la sorprendente identificación de hombre y animal a través del relato y la cuidadosa descripción de la naturaleza tropical".

Destaca también entre estos últimos el nombre de Alfonso Cuesta y Cuesta, venido desde Ecuador a profesar cátedra de humanismo en un país que hizo suyo y a producir una vasta obra literaria que ha recibido el reconocimiento internacional. Su novela *Los hijos* fue premio Casa de las Américas y algunos de sus cuentos han sido traducidos a diferentes lenguas. En este recuento, desde luego, no pueden olvidarse los nombres de los españoles Juan Chabás, Miguel de los Santos Reyero y Martín de Ugalde; de otro ecuatoriano, César Dávila Andrade, y del colombiano Manuel Mejía Vallejo, el mismo que en 1989 ganó el Premio Internacional "Rómulo Gallegos" con la novela *La casa de las dos palmas*. Como nota de simple curiosidad, recordamos que el también colombiano Gabriel García Márquez concursó en 1958 con el cuento "La siesta del martes" que, posteriormente, formaría parte de su libro *Los funerales de la Mamá Grande*.

El cuento con que Ugalde ganó el primer premio en 1955, está considerado por Plá y Beltrán (1957a) como lo más logrado de su cuentística. "Todo en él -según este crítico- sigue un ritmo, una medida, una perfecta estructuración interna. Contiene imaginación y dramatismo. Sus personajes -Giuseppe, Renato y José- están vistos, perfectamente captados y dibujados, llegándonos, con sus angustiadas emociones, al hueso y al tuétano. Hasta sus

endiablados riiisst... cok-cok-cokkkk... piii-piii onomatopéyicos son disimulables. Esta narración, sin duda alguna, es una de las más emocionantes expresiones del neorealismo literario leídas por mí en Venezuela".

Se inscriben también en la lista de los galardonados, nombres de fugaz figuración en lo que el mismo José Ramón Medina (1969: 307) califica como "el cuadro principal de los participantes, bien porque abandonaron prontamente el cultivo del género por otras formas literarias específicas, o porque otras urgencias los llevaron a actividades distintas de las literarias". Pedro Francisco Lizardo, Ernesto Mayz Vallenilla, Héctor Santaella y Raúl Valera son algunos de ellos. Y, finalmente, se inscriben nombres cuya voz sólo se oyó momentáneamente.

### 3

Algunos de los cuentos premiados constituyen un ejercicio literario que por su proposición estética, por los recursos técnicos utilizados, por la unidad e intensidad del tema, por el delineamiento de perfiles psicológicos o por la madurez y contemporaneidad del lenguaje, se ubica en el marco de las manifestaciones más representativas de la actual literatura venezolana. En tal sentido -como ha dicho Arturo Uslar Pietri [1948 (1974: 282)] al referirse precisamente a los rasgos del cuento venezolano- los mismos "son reveladores de un matiz literario propio" y "el reflejo de un espíritu nacional singularizado, que es el punto de partida de toda literatura verdadera".

"El hombre y su verde caballo", por ejemplo, de Antonio Márquez Salas, ganador en el año 47 del primero de los tres premios que este narrador ha obtenido en este concurso, encarna un modelo que, como proposición estética, temática y verbal, constituye un hiato que segmenta en un antes y un después la cuentística nacional. Márquez Salas, de quien José Fabbiani Ruiz (1951: 190) dijo que en este cuento "logra dar una sensación plena de miseria y de horror: la exacta miseria y el horror pleno del campo venezolano, del desierto venezolano, de la angustia vene-

zolana, angustia de hambre, de desnudez, de siembras arrasadas, no intelectual", se planteó en ese momento como una voz genuinamente renovadora, como el exponente de una concepción que, sin ser totalmente original, era la expresión de una cosmovisión diferente, de una manera distinta de asumir la naturaleza y la función del objeto estético. Para Orlando Araujo (1972: 195), Márquez Salas "no escribe en pancartas, no sociologiza, no invoca la caridad cristiana, no cae en dramatismo histórico, sino que mete a Dios de narices en el barro y lo engusana, como a sus criaturas, en el retorno de la pasión y de la muerte de hombres que ningún hijo ha redimido". Con él rápidamente, se consagró una escritura que se convirtió en "el estilo de *El Nacional*" y, de acuerdo con nuestro criterio, en casi el estilo de contar duramente muchos años, no en lo temático propiamente dicho, sino en la concepción misma del cuento y del lenguaje.

De allí que asumamos que casi desde sus mismos orígenes el cuento en *El Nacional* se trazó a través de una pauta derivada de las proposiciones implícitas en "El hombre y su verde caballo" de Antonio Márquez Salas (1947) y de otros como "Los cielos de la muerte" y "La cresta del cangrejo" de Alfredo Armas Alfonzo (1949, 1950), "La niña vegetal" de Oscar Guaramato (1950), "La mano junto al muro" de Guillermo Meneses (1951) y "Como Dios" del mismo Márquez Salas (1952). Igualmente asumimos que, desde entonces, rasgos como la descripción directa y necesaria, el simbolismo expuesto mediante imágenes que crean un efecto lírico, la jerarquización de una imagen convertida, precisamente, en símbolo y en tópico, la diferenciación del sujeto y del objeto como entes copartícipes del proceso de creación y la formulación de arquetipos, entre otros, se asimilaron como parámetros casi únicos del discurso. Se creó, así, un paradigma que, en lo esencial, se desarrolló con las variantes naturales que se derivan de las relaciones que se establecen entre un autor y su creación y que constituyen uno de los aspectos del nivel pragmático de la obra: la proposición estética, la instrumentación de uno de varios idiolectos, la organización del mundo y la trascendencia del yo.

Desde una perspectiva semiótica, con la adopción del modelo se internalizó un sistema narrativo (en términos de la totalidad de un conjunto de cuentos y de sus relaciones entre sí) que puede reconocerse, precisamente, como un *sistema semiótico* de representación o de comunicación en el que las nociones de conjunto y relación son los elementos más relevantes por la función determinativa que les corresponde cumplir. En un sistema como éste, que es esencialmente una configuración del lenguaje, "se deben diferenciar, según Max Bense (1975: 172), tres importantes operaciones de signos: adjunción, superización e iteración". De acuerdo con esta misma fuente, la adjunción "es una operación de signos con carácter alineante, encadenante, que lleva a conexos remáticos, abiertos". La superización es una semiosis "en el sentido de formación de una totalidad colectiva de un conjunto de signos aislados para conformar una Gestalt, una estructura, o también la percepción totalitaria, colectiva, de un conjunto de elementos como totalidad invariante, que como tal se pueden interpretar como super signo o superobjeto". La iteración, en tanto, "es una operación mediante la cual se obtienen todos los conjuntos parciales del repertorio de signos, que se puede representar como formación de conjuntos de potencia, y que conduce a conexos complejos". En todo caso, la superización lleva a un supersigno y la iteración presupone las operaciones de adjunción y superización. De este modo, a partir de un determinado momento, cada uno de los cuentos galardonados es un signo que, por adjunción, se inserta en el sistema, en el conjunto, siguiendo los parámetros del modelo que se define como el supersigno. Tratóndose de los cuentos de *El Nacional*, el supersigno estaría constituido por los cuentos de Márquez Salas, Guaramato, Meneses y Armas Alfonzo. Retrospectivamente, a base de la totalidad de los cuentos y de sus diferentes proposiciones estéticas, verbales o temáticas, se pueden formar los diferentes conjuntos parciales cuya organización, en teoría, se propone como función de la iteración. En síntesis, cada cuento, es decir, cada signo del sistema semiótico así constituido, es un objeto estético cuyo referente es un cuento en particular o una noción idealizada del cuento.

Así, cada cuento deviene en un metaobjeto, es decir, en un objeto que, de modo similar a como ocurre con el metalenguaje respecto al lenguaje objeto, se refiere a otro objeto. El arte ya no sería, entonces, mimesis pura como planteó Aristóteles y, en cierta forma, ratificaron Horacio, Boileau, Luzán y otros preceptistas del mundo occidental. Tampoco sería un conjunto de "representaciones de la naturaleza y de la sociedad que pueden ser reales o imaginarias, visibles o invisibles, objetivas o subjetivas", como ha propuesto Pierre Guiraud (1972: 99), sino la imitación de un objeto por parte de otro. A alguien, en algún momento, se le ocurrió decir que el único que imitó la Naturaleza fue Homero. Los demás fueron poetas imitando a Homero.

También asumimos que la reorientación estética a través del modelo, o en todo caso a través de la adopción de algunos de sus constituyentes, se produjo desde los mismos años iniciales del Concurso y estimamos que, en algún sector, hubo reacciones en contra de aquel objeto literario que se presentaba, sin excluir otras críticas, con "descripciones vulgares y faltas de espiritualidad". No de otro modo parece justificarse la reacción del jurado al año siguiente de haber ganado Márquez Salas: el primer premio fue declarado desierto y se otorgaron segundos premios a "Un instante en una fuga" de Pedro Berroeta, "Suceso" de Juan Chabás y "Los cinco rostros de la soledad" de Ernesto Mayz Vallenilla. En 1950, volvió a repetirse la misma situación con un jurado integrado por Arturo Uslar Pietri, J. F. Reyes Baena y Gustavo Díaz Solís. Los dos primeros lugares se declararon desiertos y "La cresta del cangrejo" de Alfredo Armas Alfonzo y "La niña vegetal" de Oscar Guaramato compartieron el tercer premio. En ese entonces, Uslar Pietri (1950: 14), ganador del primer premio en el concurso el año anterior con "El baile de tambor", escribió:

Es evidente, por ejemplo, que en nuestros cuentos está predominando una peligrosa tendencia hacia una especie de impresionismo poético que se contenta principalmente con frases e imágenes. Es el cuento concebido como poema en prosa con gran olvido de todos sus otros elementos vitales. El resultado de todo esto es el desdén de la acción y la consideración de los personajes desde fuera con elementos decorativos de la composición. Si esto per-

siste podría representar no sólo un agotamiento, sino la desnaturalización del género.

También hay que pensar que estos cuentos sin personajes, sin conflicto humano válido, sin acción, sostenidos solamente sobre un juego de imágenes y de impresiones poéticas, han de estar confinados a un mínimo público de literatos, sin poder llegar al público lector, con grave perjuicio para la cultura nacional y para la literatura nacional.

Sin duda, con esta reacción se confrontaban concepciones estéticas diferentes. En una, se replanteaban recursos de vieja data en otras latitudes, pero no comunes en nuestra tradición cuentística. Si acaso en el José Rafael Pocaterra de algunos *Cuentos grotescos* (1922), en el Julio Garmendia de *La Tienda de muñecos* (1927), quien sí aceptaba que efectivamente "el cuento es como un poema", en el Uslar Pietri de *Barrabás y otros cuentos* (1928), en el Carlos Eduardo Frías de "Canícula" (1930), y en el mismo Márquez Salas, en cuyos mundos verbales se percibe una permanente otredad como esencia constitutiva del hombre y, entre otros aspectos, una visión caótica de la realidad de donde emana una energía creadora, pura y auténtica. Entre otra, se replanteaban los "valores tradicionales" del cuento siguiendo la pauta escolar que asume que la trama del mismo se estructura a base de introducción, nudo y desenlace o la no menos académica que concibe el texto narrativo como una estructura fáctica en la que se distinguen tres aspectos: historia, ambientación y personajes.

Al año siguiente, 1951, Guillermo Meneses deslumbra con "La mano junto al muro", un verdadero alarde de técnicas narrativas que, conjuntamente con "La balandra Isabel llegó esta tarde" (1934) y "El duque" (1946), son descritos por Orlando Araujo (1972: 34) como "cuentos técnicamente cerrados, pero estructuralmente abiertos en espiral que arrancando de un centro enigmático, al mismo tiempo vivencial y ontológico, vuelve a él y lo circunda como una serpiente interminable cuyos anillos enroscan y aprietan a una víctima que no se rinde. Así que no hay comienzo ni fin, sino un juego de proyecciones de sujeto a objeto y de éste a aquél, como un juego de espejos reflejándose a sí mismos". Meneses mismo [1955 (1988: 278)], al referirse a su

propia creación, afirma que "ha querido decir a través de un cuento el escaso valor de la obra de hombre y de la vida humana misma; lo único que parece existir perdurablemente es el tiempo que destruye castillos, seres, sueños y los hace regresar hacia sus elementos primitivos, hacia la arena, la piedra, el agua, la sangre". Y Lyda Zaclin (1985: 67) no vacila en sostener que "en 'La mano junto al muro' todo lo presentado se convierte en misterio a descubrir, en realidad vacilante a la que el lector sólo puede acercarse a través de indicios, de sugerencias, de asociaciones y oposiciones que remiten constantemente al texto y exigen una lectura más atenta de sus enigmas".

El triunfo de Meneses produjo el repunte necesario para que, frente a la concepción tradicional, se impusiera la proposición del 47, reforzada poderosamente, como ya señalamos, con "Los cielos de la muerte" y "La cresta del cangrejo" de Armas Alfonzo, con "La niña vegetal" de Oscar Guaramato y "Como Dios" del mismo Márquez Salas que ganó en 1952. No es por azar, entonces, que el crítico español Plá y Beltrán (1957b: 31), "al hablar de cuentos y cuentistas venezolanos", se refiriera concretamente a tres de los escritores anteriormente nombrados, y precisara que "hay paralelismo en la concepción de tema y estilo. Los tres narran en una especie de realismo mágico, cuya particularidad esencial podría consistir en un gusto por la palabra exacta, viva y viviente, interpretando un fondo o como trasfondo en el que se entremezclan a la vez magia, furia, rabia, asco, amor, ternura y piedad; los tres manejan una prosa sin artificios, vigorosa y plástica; en los tres, más que escepticismo y descreimiento, late un amor desgarrado y una fe irremediable hacia los animales y los hombres, hacia los seres vivos que pueblan las tierras de Venezuela". Plá y Beltrán se refería, específicamente, a Márquez Salas, Guaramato y Armas Alfonzo.

La exaltación que ha habido de la obra de Márquez Salas, Meneses, Guaramato y Armas Alfonzo parece, entonces, justificada. Angel Mancera Galletti (1958: 480), por ejemplo, al referirse a Márquez Salas, sostiene que éste, "con *El hombre y su verde caballo*, regresa con el lector de un mundo de horror al sentimiento

poético que exterioriza en la frase que copia del viento la suavidad de su rumor y de las estrellas el reflejo que dejan en el horizonte. Ese es un arte, una manera de narrar, y una característica de un escritor, con estilo y con originalidad". Orlado Araujo (1972: 197), en tanto, ha señalado que fue tan convincente el estilo y tan fascinante la audacia de estos cuentos, que generaron de inmediato una influencia benéfica y otra nociva: benéfica en quienes estudiaron los procedimientos estilísticos y se identificaron con la raíz telúrica de la nueva mitología, muy pocos. Nociva en los imitadores de superficie, cuyos personajes fueron bautizados con nombres que venían de la familia de Alceo Jico, de Autilo, de Lesubia, de Lura Magina, de Fulvio, de Aarón y Dídimo, el aspecto menos original precisamente". Por su parte, Domingo Miliani (1973: 16), al destacar esta influencia de Márquez Salas, en la producción cuentística venezolana, afirma:

... un joven cuentista de Contrapunto, que había publicado ya algunos relatos en el propio diario *El Nacional* ("Las tres dalias", 1946), recibe el primer premio. Antonio Márquez Salas, con "El hombre y su verde caballo", iniciaba una deslumbrante curva de ascenso renovador. Los ideales de su grupo se imponían en un reñido y desconcertante flujo de narraciones excelentes. El simbolismo de su escritura caótica, la recurrencia de los estados interiores, el valor cósmico hacia donde elevó el objeto regional, la textura expresionista marcada por un objeto de gran belleza narrativa, aunque repulsivo en la realidad concreta, introdujo una nueva estética en el arte de contar venezolano. "El hombre y su verde caballo" se erigió en arquetipo, en paradigma de donde fueron derivando en progresión un nuevo estilo y una nueva manera de enfocar el texto de los cuentos. En años siguientes muchos cuentistas trataron de imitarlo.

De Alfredo Armas Alfonzo, en tanto, Plá y Beltrán (1957b: 33) precisa que a partir de "Los cielos de la muerte", el fondo, de inspiración y superación: la persona humana debatiéndose en el destino, metida en el destino, ella misma carne y sangre de destino, más que como ser de conocimiento como ciega fatalidad, como elemental incontenible biología; la vida, el existir, como una mezcla de lucha, gozo, sufrimiento, belleza, expectación, terror, y, sobre todo, "misterio". Y de Oscar Guaramato, este mismo crítico (1957b: 31) afirma que en él, "por encima del excelente na-

rrador fluye siempre el poeta. Le sugestióna, más que la trama del relato, la unidad plástica del relato. Cada cuento suyo, en sí y de por sí, es un poema, una idealidad y una realidad mitológicas, con sangre de nativas supersticiones, fundiéndose en un cuerpo, en un clima hecho enigma. Sus personajes están insinuados o simplemente esbozados. Los deja inmersos en el destino. Pero su humanidad y su palabra van siempre más allá de la razón a clavarse en el mismo corazón del misterio".

En síntesis, no dudamos en reafirmar que a partir de 1947 comenzó a trazarse en el país una nueva línea cuentística que, independientemente del lenguaje, de las proposiciones estéticas, de los temas planteados y de los recursos técnicos utilizados, ha conducido a la creación de un modelo aparentemente hecho con determinados parámetros, pues, hay un conjunto de rasgos que con innegable persistencia se manifiestan en un buen número de los cuentos premiados en el concurso de *El Nacional* y de los cuentos que, con otros propósitos, se escriben durante cierto tiempo. Tal situación, según Orlando Araujo (1972: 197), "dio lugar a una cuentística falsa y ululante que danzaba al son de una música sin saber dónde le venía y que, con algunas excepciones, ha venido conformando la retórica de los premios del diario *El Nacional*". E, igualmente, motivó apreciaciones críticas como las que transcribimos a continuación, emitidas por Julio E. Miranda (1975) sobre cuentistas como Adriano González León y Héctor Malavé Mata. El primero, como ya señalamos, obtuvo el segundo premio en 1954 con "En el lago" y ha publicado, además, el libro de cuentos *Las hogueras más altas* (1957). El segundo resultó ganador del concurso en 1957 y 1962 con los cuentos "La metamorfosis" y "Como brasa hundida en el espejo". Dice Miranda:

Los cuentos de *Los sonámbulos* (1962), de Héctor Mata, son, sin más, una aplicación mecánica de la narración metafórica de Antonio Márquez Salas. Esto es evidente a la lectura más superficial dado su carácter extremo: tipo de historias -a lo más parece recoger algo de Armas Alfonzo-, lenguaje, estructura, incluso los nombres de los personajes -de Alceo Jico en Antonio Márquez Salas a Justo Lapio en Héctor Malavé Mata no me parece que va mucho-. No veo, pues, exactamente qué se pudo proponer el autor, si por

otra parte ya Antonio Márquez Salas había planteado y agotado el proyecto, (...) En el caso concreto de *Metamorfosis*, la semejanza con *La mano junto al muro* (1952), de Meneses, es exasperante (...) Como toda copia, la de Malavé resultará desvaída con respecto a Antonio Márquez Salas y Meneses. (Cfr. pp. 46-47)

... ..

Por su parte, Adriano, parece apoyarse en lo mejor de Márquez Salas y Armas Alfonzo, un barroco más remitido que en el primero, implícitas sus volutas pero sin expandirlas, y una rudeza y unos temas que el segundo ha hecho suyos. En realidad, *Las hogueras más altas* podría ser una síntesis de muchos elementos y rasgos temáticos y estilísticos de toda una narrativa que si tiene al fondo la obra de Gallegos, se diversifica en Pocaterra y Díaz Sánchez, Otero Silva, Meneses, Díaz Solís y Guaramato y, en lo que respecta a Adriano, tiene sus realizaciones más inmediatas en Márquez Salas y Armas Alfonzo. (Cfr. p. 82)

La opinión de Miranda en torno a la cuentística de Malavé Mata y, en particular, sobre "La metamorfosis", el cuento ganador en 1957, coincide con la que con anterioridad había expuesto Angel Mancera Galletti. La misma se inscribe en los lineamientos que hemos señalado con respecto a la creación de un modelo que se erigió como objeto de imitación. Al respecto, Mancera Galletti (1958: 494) dice:

*La metamorfosis* sigue el patrón de *La mano junto al muro* de Guillermo Meneses y *El hombre y su verde caballo* de Antonio Márquez Salas, y corresponde a la orientación en boga de incorporar a nuestra narrativa, la influencia de los escritores que en la órbita universal de la literatura han creado una singularísima manera, personal y característica, de monologar frente a la experiencia que descubren y analizan, especie de originalidad que ejerce poderosa seducción para emular aquella extraordinaria manifestación al expresar ideas y traducirlas en impresiones. Pero en Malavé Mata la forma, el molde tradicional de la sintaxis, en su corrección eterna y permanente, responde por los viejos patrones del buen decir.

*La metamorfosis* es un trabajo de índole filosófica, en el que su autor mantiene a raya la reflexión, la permeabiliza, la dolega y la deja pendiente de la frase y de su sentido. No narra. Analiza. Nos

describe. Medita en un alarde de técnica depurada. (...) Y es que alargada *La metamorfosis* en la especulación filosófica, la lectura se hace con un esfuerzo supremo, pese a que las metáforas con el poder de sugerir tienen a veces la debida elocuencia para explicar.

## 4

En teoría, el modelo es una especie de poética del cuento, una representación simplificada, pero aparentemente completa, de las informaciones pertinentes a esta modalidad del sistema narrativo. Desde luego, la complejidad propia de las interrelaciones signicas entre diferentes objetos estéticos, no permite establecer correspondencias exactas, menos la representación del fenómeno mediante ecuaciones. En las ciencias humanas (y la literatura, en tanto el *homo sapiens* no se vea desbordado por otro ser capaz de codificar signos convencionales, sociales y necesarios, es exclusivamente humana), el haz de conexiones entre los constituyentes del sistema es más complejo que en las ciencias exactas. En consecuencia, es necesario asumir que la proposición de un modelo en torno a la diacronía cuentística de *El Nacional* debe entenderse en términos de construcción de un modelo probabilístico, en términos de un todo formado por fenómenos solidarios entre sí que se basa en algunos indicios estadísticos de naturaleza verbal, estética y estructural. Su validez, por la misma razón, es operante. Vale en tanto explica cómo un conjunto de creaciones humanas, en este caso, objetos estéticos identificados como cuentos, son reducibles a un esquema abstracto que si bien no lo explica íntegramente, contribuye a esclarecerlo. Esto, en modo alguno, plantea que todos los cuentos de *El Nacional* sean exactamente iguales. Plantea, eso sí, que se ha motivado cierta uniformidad de comportamiento y de pensamiento entre la pluralidad de autores posteriores a Márquez Salas, Armas Alfonso, Meneses y Guaramato. Funcionalmente, dicha uniformidad permite caracterizar esta modalidad narrativa y, en cierta forma, predecir un comportamiento análogo al desarrollado hasta el presente, salvo que se produzca una fractura de orden estético o se tome conciencia de que, en la sociedad, cualquier modelo, al

agotar su eficacia, requiere ser sustituido o, en el menor de los casos, reprogramado a fin de adaptarlo a las exigencias del momento histórico en que se halle la misma sociedad a quien va dirigido. Sería necesario pasar de una cuentística cuyo modelo es lo que se reproduce por imitación, a una cuentística que sea un equivalente dinámico de la ficción, independientemente de que en ella los temas sean fantásticos o realistas. Pasar de un modelo pasivo que precede al arte, a un modelo activo que sea el fruto del arte y que dé vigencia a esa idea barthesiana de que "cada escritor que nace abre en él el proceso de la literatura".

Con humor e ironía, en un artículo titulado "El cuento premiado de *El Nacional*", Aníbal Nazoa (1969: 251-255) ha resumido los elementos conexos a base de los cuales se define el paradigma cuentístico ya indicado. En dicho artículo, concebido, sin duda, con una explícita intención satírica, Nazoa incluye una parodia del cuento que no deja de ser sintomática en cuanto percepción de una estructura que ya se acepta como arquetípica. De las ideas allí expuestas entresacamos las siguientes:

a) Dos condiciones fundamentales tiene el cuento, la una lícita, la otra horriblemente ilícita: un lenguaje limítrofe con la poesía o francamente poético y una incomprendibilidad a prueba de bomba. Ningún cuentista que se respete podrá presentar la trama de su cuento de una manera directa y sencilla que cualquier lector pueda captar sin esfuerzo.

b) Un aspecto de importancia capital en el cuento es el "lenguaje interior": todo personaje de cuento debe reflexionar constantemente, contribuyendo con sus reflexiones a oscurecer el tema del cuento y a hacer que el lector se sienta avergonzado de su ignorancia en materia de Filosofía y Psicología. Un cuentista se puede considerar fracasado si sus lectores lo entienden a la perfección, o lo que es más grave todavía, si no confiesan abiertamente que no lo entienden: el truco está en ser inconfesablemente incomprendible.

c) Otra cosa que tampoco es admirable en ningún cuento digno de ser publicado es la presencia de personajes llamados Juan, Antonio, Josefina o Margarita. No, señor: el personaje decente se debe llamar Ralupio, Mamachenta, Felóxido o Marginada. Como tampoco debe hablar un lenguaje excesivamente recatado. Cuento que

no tenga malas palabras -y con esto damos por terminadas nuestras recomendaciones-, no es cuento.

También, en este mismo orden de ideas, son sintomáticas, dos notas escritas a pie de página en dicho artículo. En la primera, Nazoa coincide con José Rivera Silvestrini (1967) y José Ramón Medina (1969) en cuanto a la significación y trascendencia del Concurso de *El Nacional* y en la segunda, *burla burlando*, alude a una situación, aparentemente ficticia, para zaherir a los jurados y así complementar la crítica que se propuso. El contenido de ambas notas es el siguiente:

<sup>1</sup>El concurso anual "Cuentos de *El Nacional*", que este diario promueve como parte de los festejos para celebrar cada uno de sus aniversarios, ha venido a convertirse en uno de los certámenes literarios más prestigiosos y el único especializado en Cuento del país. Dicho sea sin intención frívola, es al cuento venezolano lo que el Festival de San Remo a la canción italiana. Haber recibido un premio en el concurso de "El Nacional" equivale a obtener diploma de cuentista, y en este sentido es de justicia decir que, si bien muchas veces "El Nacional" adjudica su premio a escritores ya consagrados, también en otras ocasiones un cuento premiado por "El Nacional" ha sido el punto de partida para un joven escritor a quien de otra manera le habría sido muy difícil lanzarse para fortuna de las letras nacionales.

<sup>2</sup> Como dato curioso, recordamos que en la oportunidad de su publicación el presente cuento-ejemplo estuvo -contra nuestra voluntad- a punto de causar una catástrofe en el concurso Anual de "El Nacional", cuando el Jurado rechazó varios trabajos (algunos de ellos candidatos al Premio) con el argumento de que se parecían demasiado al nuestro. Juramos solemnemente que "*Tal como lo dijo la Muerte*" no fue escrito con intención plagaria. Cualquier semejanza entre este cuento y otros vivos o muertos es obra de la casualidad.

Dada esta caracterización, no parece casual entonces que la imagen *perro* aparezca, como mínimo, en 30 de los 62 cuentos que se recogen en las diferentes Antologías del Concurso. Verde, para citar otro ejemplo, en unos 25. Ambas imágenes están en Márquez Salas (1947) y son reproducidas, inclusive, en un mismo cuento o por un mismo autor en cuentos diferentes. Tampoco parece casual que en un alto porcentaje de los cuentos se utilice

este recurso de la reiteración cambiando la imagen. Esta práctica, en sus dos versiones, imagen colectiva o imagen individualizada, es uno de los "ingredientes" internalizados por los narradores. De esta índole son *mariposa, gusano, lagarto, caballo, maluco, tuqueque, misia, toro, barranco, bróder, papelón, topia y murciélago* que se documentan en diferentes cuentos y autores. Entonces, desde un punto de vista estrictamente técnico, puede plantearse que la repetición de una misma imagen en cuentos distintos o de una imagen diferente pero también persistentemente repetida en el texto, es uno de los recursos más "notorios" de este modelo de cuento. Ello ocurre, independientemente del criterio estético y del trasunto narrativo propiamente dicho.

Menos casual parece la proposición de que el arte, la literatura en este caso, se conciba como un metaobjeto, como imitación de un modelo precedente. La máxima quiroguiana de *Cree en un maestro -Poe, Maupassant, Kipling, Chejov- como en Dios mismo*, que sugiere una cosmovisión estética o una técnica del cuento como referencia específica, se sustituye por un culto a una estructura, a una pauta. Esto, frecuentemente, se traduce en la *creencia de que el arte es una cima fácilmente, accesible y, además, en una incapacidad para resistir cuanto se pueda a la imitación*. En consecuencia, se produce un sinnúmero de cuentos (de lo cual da razón la abultada cifra que se recibe cada año durante el lapso estipulado para concursar) *escritos bajo el imperio de la emoción del concurso, con fe ciega en la capacidad para el triunfo sin amar el arte como a la novia o como a sí mismo*.

Se deduce, como simple colofón, que en algún momento se llegó a pensar que el solo cumplimiento de estas *normas* bastaba como aval para optar al premio. Quizás, ello explique el porqué algunos galardonados sólo han figurado en y para esa oportunidad. Ellos, sin duda, pertenecen al conjunto de voces que sólo se oyeron momentáneamente, a los que en cierta forma justifican la afirmación del mismo Nazoa (1969: 251) en el sentido de que "la gran mayoría de los cuentistas venezolanos trabajan para los concursos o, cuando menos, con la secreta esperanza de verse incluidos en una antología".

## 5

Tal situación remite, de hecho, a la noción de "institución del gusto" que, entre otros, ha planteado Rigoberto Lanz (1988) y replantea una polémica ya tradicional en torno a la relación que existe entre los fundamentos estéticos y los modos de producción. Desde una óptica como la marxista, esto se resuelve a base de la idea de que la vida estética (que Marcuse identifica como "la forma estética de la sociedad") es un producto de los lenguajes de la sensibilidad humana intervenida por la racionalidad burocrática. "Un discurso homogeneizador -dice Lanz enfáticamente (1988: 222)- manipula la diferencia real para estimular el consumo (es decir, para garantizar la incesante expansión del mercado: la verdadera palanca que determina la demagogia de *los valores culturales de la nación*). La brutal estupidez de los ciudadanos frente a la moda, por ejemplo, es sólo una ilustración de la capacidad de la industria cultural para domesticar. En el terreno cultural esta domesticación es el equivalente a los avances de la ingeniería genética: de la misma manera que una manipulación tecnológica de laboratorio puede programar genéticamente a una especie viviente, igualmente la industria cultural puede lograr una programación de la conciencia colectiva; de hecho, la idiotización funcional es el más alto resultado de la flamante cultura occidental".

Desde otra óptica, la misma situación se explica de modo diferente. El objeto estético es sólo en cuanto especificidad del código. "La comprensión del mensaje estético -dice Umberto Eco (1972: 180)- se funda en una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del emisor -por un lado- y la introducción o rechazo de los códigos y léxicos personales, por otro. Se trata de una dialéctica entre fidelidad y libertad de interpretación, en la que por un lado el destinatario intenta recoger las insinuaciones de la ambigüedad del mensaje y llenar la forma incierta con códigos adecuados; y por otro, las relaciones contextuales nos impulsan a considerarlo en la forma en que ha sido construido, como un acto de fidelidad al autor y al tiempo en que fue emitido". En este sentido, "la literatura como diría Paul Valéry"

no es más que el desarrollo de algunas cualidades del lenguaje". El código, por definición, es la sustancia esencial para que la literatura se realice. Es un sistema, una estructura constituida a base de un juego de invariantes que en casos como el del texto narrativo en general, y de modo específico en el cuento, tiene carácter de fatalidad. Parte del desarrollo consiste en descubrir una variante para el modelo y en darle contemporaneidad al discurso. Por su parte, Pierre Daix (1971: 88) sostiene que "cada obra precisamente presenta ese carácter de depender a la vez de una historia y también del sistema de valores contemporáneos. La diferencia fundamental se debe a lo siguiente: mientras que el lenguaje o la economía son hechos sociales independientes de los individuos, la obra de arte es creación individual y en el seno de un sistema de valores donde él se inserta".

En este marco de referencias, también se maneja la tesis de que, desde el punto de vista semiótico, la obra literaria se define como un acto sémico complejo mediante el cual autor (emisor) procura transmitir un mensaje al lector (receptor). "Este enfoque -de acuerdo con David Maldavsky (1974: 26)- permite articular un amplio conjunto de hipótesis de diferentes disciplinas que resultan de mucho valor para el abordaje de los problemas que plantea una obra literaria como hecho estético". Entre estas disciplinas, además de la semiótica, están la psicología, la teoría de la comunicación y la sociología. Según esta orientación, en teoría, la obra consta de tres niveles que se hallan perfectamente diferenciados, pero comprometidos entre sí de tal manera que resulta imposible prescindir de alguno o limitar el análisis a la sola consideración de uno. Estos niveles son: el sintáctico, el semántico y el pragmático. En el sintáctico se estudian las relaciones de los signos entre sí como pautas gramaticales. En el semántico se consideran los significados del signo y, finalmente, en el pragmático, las relaciones entre el signo y sus usuarios, el emisor y el receptor.

## 6

En conclusión, volviendo sobre la idea del modelo en los cuentos de El Nacional, hay que destacar que al "cuidado escrupuloso de la forma literaria", a "la tendencia a lo trágico y lo fatal", al "gusto de transmutar la realidad en emoción poética por medio de insinuaciones, evocaciones u omisiones", al "predominio del paisaje, la fidelidad al tema criollo y el tema reformista", que son las características más resaltantes del cuento venezolano, según la opinión de Arturo Uslar Pietri [1948 (1974: 282)], habría que agregar *la concepción del cuento como un metaobjeto, la reiteración de una imagen a lo largo de un texto, y cierta especificidad de la lengua, sobre todo en el componente léxico-gramatical*. Estos principios trascienden lo puramente idiolectal y se inscriben como parte de una proposición estructural y, desde luego, estética en donde, con algunas excepciones, se omiten los rasgos de "historia jamás oída" y de "lo más maravilloso" que Guillermo Meneses [1955 (1984: 8)] subraya como los más necesarios "para el auténtico cumplimiento de la obra de arte llamada cuento". Frecuentemente, también se omite ese algo que Julio Cortázar (1970) pretende que estalle en todo cuento mientras lo leamos y lo asumimos como el proponente de "una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada".

## 7

Desde luego, entre los ganadores posteriores a Márquez Salas, Armas Alfonzo, Guaramato y Meneses, hay excepciones. En esto, una vez más, coincidimos con Orlando Araujo. Dentro y fuera del concurso, hay cuentos que no encajan totalmente en la proposición del hipotético modelo que se configuró progresivamente, como ya dijimos, a base de "El hombre y su verde caballo", "Los cielos de la muerte", "La cresta del cangrejo", "La niña vegetal", "La mano junto al muro" y "Como Dios". Sin embargo, la mayoría conserva cierta atmósfera y cierto tono que ya parecen definitivos como rasgos específicos de los cuentos concebidos para concursar y, por lo ya expuesto, en general, del cuento venezolano contemporáneo.

Así, sobre todo a partir de "Un muerto que no era el suyo" de Orlando Araujo (1968) y "Altagracia y otras cosas" de Carlos Noguera (1969), se percibe cierto aire renovador o, en el peor de los casos, diferenciador. Del primero de estos dos cuentos, Domingo Miliani (1973: 35) ha dicho que es un "relato ubicado en su denotación dentro de un tiempo de las insurgencias civiles de los caudillos a finales de siglo; pero en las acciones estaba claramente connotada la violencia coetánea del autor". Y del segundo, que "el asunto guerrillero y sus desviaciones casi delincuentes modelaron la ficción".

En esta misma línea, ya como ejercicios de escritura automática, ya como proposiciones de una poética, como un registro de hablas marginales o regionales, o como fugaz inventario de objetos relacionados con distintas cosmovisiones o con perfiles psicológicos, destacan, entre otros, los cuentos "Yo no sé cuántas cervezas en una noche" de David Alizo, "La muerte se mueve con la tierra encima" de José Napoleón Oropeza, "La trapecista" de Jorge Nunes, "Paique" de Chevige Guayque, "El hermano siamés" de Ednodio Quintero, "Uroboros" de Douglas Palma, "La luna no es de pan de horno" de Laura Antillano (la primera mujer en ganar el premio), "Sellado", de Antonio Olivieri, "Evictos, invictos, convictos" de Lourdes Sifontes Greco, "Joselolo" de Angel Gustavo Infante, "Julieta" de José Francisco Chapman, "Glorias de traspatio" de Igor Delgado Senior, "Arcanos para un nuevo paisaje" de Harry Almela, "Boquerón" de Humberto Mata, "Como si fuera esta noche la última vez" de Nelson González Leal y "La escritura femenina" de Judit Gerendas.

Curiosamente, en estos cuentos y en los anteriores a 1968, además de las características ya señaladas, se dan otras dos que ameritan sendos comentarios. La primera es la ausencia total de lo fantástico como trasunto narrativo y, desde luego, como proyecto estético. Nuestros cuentistas son esencialmente realistas. Algunos, inclusive a través de un uso poético del lenguaje, han cultivado el grotesco. Otros, la proposición surrealista que, en algún momento, se vale de la libre asociación y de la escritura cuasiautomática, o del efecto lúdico de las jitanjáforas. Pero la

casi totalidad de ellos asume que la historia sólo es verosímil en cuanto análoga con la verdad, es decir, con una Naturaleza que se rige a base de una lógica absolutamente racional. La excepción es el Julio Garmendia de *La tienda de muñecos* (1927) y de algunos cuentos que se incluyen en *La tuna de oro* (1951) y *La hoja que no había caído en su otoño* (1979). En él, y en cualquier escritor de los llamados *fantásticos*, lo verosímil reside en lo natural, que equivale a decir en lo pensable. Frecuentemente, y de ahí su pertinencia como rasgo característico, se olvida que desde otra perspectiva "la verosimilitud -y con esto repetimos una idea ya expuesta en un trabajo anterior- no deriva de un supuesto parecido con la *realidad* concebida como la *verdad*, sino de un acto de imaginación en el que todo es posible, aún los hechos más *inverosímiles* o los héroes más *grotescos*". (Cfr. Colmenares del Valle, 1983: 160).

La segunda característica es la total *desideologización* del texto en cuanto expresión de una actitud militante o comprometida con la prédica de un ideario político, religioso o de cualquier otra naturaleza. Esta actitud, frecuentemente, se traduce en un hecho irreversible: el cuento siempre denuncia, siempre expone o describe una situación que, por definición, es un resultado, una consecuencia. De ahí que, en un alto porcentaje, los cuentos de *El Nacional* se estructuran a base de un viaje memorial en donde el tiempo del discurso no es coetáneo con el de la historia. Con el cuento no se expone el compromiso. Los personajes son siempre víctimas de un sistema o de una simple situación que nunca aparece como referente de un trasunto ideológico. No hay prédica, para citar un ejemplo, como exposición de un ideal revolucionario que promueva la guerrilla como instrumento para liberarse de un sistema socio-político o económico. Hay, eso sí, el relato hecho a base de *lo póstumo*, de las consecuencias con toda su miseria o esplendor. No se delinean, para seguir con otro ejemplo, los rasgos de un sistema que motiva la marginalidad o la descomposición social, no se predica a favor o en contra de él, se precisan los caracteres de los marginados y de la conducta, psicológica o verbal, por ellos desarrollada. Puede, entonces, afirmarse -y una vez más acudimos a José Ramón Medina (1969: 175)-

que "los cuentistas venezolanos tienen la ambición de aprehender antes que nada el centro de ese universo que es el hombre. De allí la preferencia por ciertos estados subjetivos de la realidad, donde lo subconsciente se instala como fuerza fundamental". De allí, finalmente, la necesidad de promover un código estético que, obviando esquemas, busque la eficacia del contar en un acto de comunicación que jerarquice, en términos del Platón de *La República*, la *dianoia* frente al *nous*, es decir, que se ponga el conocimiento de cosas y no el conocimiento sobre cosas. Sólo así se lograría una identificación plena, de unidad esencial, entre sujeto y objeto. Sólo así el acto creador cumpliría con su función primordial: ser fiel a su propia naturaleza.

## 8

A base de los cuentos ganadores y con algunos de los que han obtenido menciones honoríficas por parte del jurado respectivo en el Concurso, se han publicado tres Antologías. En 1953, 1973 y 1992. La primera, con excepción de los cuentos "El inmigrante" (Federico Rodríguez Rodríguez, 1947), "Un destino cumplido" (Guillermo Meneses, 1947), "Eduvigis el de las canales" (Eliécer Sánchez Gamboa, 1947) y "Los cinco rostros de la soledad" o "Diario de un poseso" (Ernesto Mayz Vallenilla, 1948), recoge la producción premiada entre 1946 y 1952. La segunda, excepción hecha de "La cresta del cangrejo" (Alfredo Armas Alfonzo, 1950), incluye los veinte cuentos de la primera Antología y agrega los ganadores del premio entre 1953 y 1972. La tercera, la de 1992, recoge gran parte de toda la producción premiada hasta ese mismo año, aunque excluye varios de los cuentos que aparecían en las dos anteriores por haber obtenido en sus respectivos momentos sendas menciones honoríficas. Los cuentos excluidos en esta última Antología son: "Los fugitivos" (Alejo Carpentier, 1946), "Arco Secreto" (Gustavo Díaz Solís, 1947), "Un negro a la luz de la luna" (Arturo Croce, 1947), "Los cielos de la muerte" (Alfredo Armas Alfonzo, 1949), "Peste en la nave" (Mariano Picón Salas, 1949), "Dulce Jacinta" (Héctor Santaella, 1949), "El tic-tac de la paz" (Miguel de los Santos Reyero, 1951), "La puntada"

(Joaquín González Eiris, 1951), "Mañana sí será" (Raúl Valera, 1951), "El hombre que limpió su arma" (César Dávila Andrade, 1952), "Mira la puerta y dice" (Manuel Trujillo, 1952) y "La guitarra" (Manuel Mejía Vallejo, 1952). En síntesis, en la primera de las tres Antologías se incluyen veinte cuentos, treinta y nueve en la segunda y cuarenta y nueve en la tercera. Del gran total de cien, que es la cifra de los cuentos galardonados con el primer premio o con alguna mención en el lapso que va de 1946 a 1994, se han publicado sesenta y uno en dichas Antologías. Los premiados en 1993, 1994, 1995 y 1996, obviamente, no aparecen en ninguna de ellas y sólo se han publicado en las ediciones aniversarias de *El Nacional* de esos años. Los sesenta y tres cuentos publicados pertenecen a cincuenta y cinco autores diferentes.

En orden alfabético, la nómina completa de los autores y cuentos incluidos en alguna de las tres Antologías y en las ediciones del diario posteriores al año de publicación de la última de estas Antologías es la que se transcribe a continuación:

- 01 Alizo, David. 1970. "Yo no sé cuántas cervezas en una noche".
- 02 Almela, Harry. 1991. "Arcanos para un nuevo paisaje".
- 03 Antillano, Laura. 1997. "La luna no es de pan de horno".
- 04 Araujo, Orlando. 1968. "Un muerto que no era el suyo".
- 05 Armas Alfonzo, Alfredo. 1949. "Los cielos de la muerte" 1950. "La cresta del cangrejo" 1954. "El único ojo de la noche".
- 06 Bello Porras, José Gregorio. 1989. "Monseñor en fotos".
- 07 Berroeta, Pedro. 1948. "Un instante en una fuga".
- 08 Carpentier, Alejo. 1946. "Los fugitivos".
- 09 Carrera, Gustavo Luis. 1963. "Las cuatro falacias". 1968. "Viaje inverso" 1973. "La partida del Aurora".
- 10 Castillo, Luis Felipe. 1994. "Camino a Escitió".

- 11 Castro, José Antonio. 1981. "Columba 1925".
- 12 Croce, Arturo. 1947. "Un negro a la luz de la luna". 1961. "La luz que se quebró en el árbol".
- 13 Cuesta y Cuesta, Alfonzo. 1953. "El caballero".
- 14 Chabás, Juan. 1948. "Suceso".
- 15 Chapman, José Francisco. 1988. "Julieta".
- 16 Chirinos, Orlando. 1983. "Papeles de la guerra sagrada".
- 17 Dávila Andrade, César. 1952. "El hombre que limpió su arma".
- 18 Delgado Senior, Igor. 1990. "Glorias de traspatio".
- 19 Díaz Sánchez, Ramón. 1946. "La virgen no tiene cara".
- 20 Díaz Solís, Gustavo. 1947. "Arco secreto".
- 21 Gerendas, Judit. 1996. "La escritura femenina".
- 22 González Eiris, Joaquín. 1951. "La puntada".
- 23 González Leal, Nelson. 1993. "Como si fuera esta noche la última vez".
- 24 Guaramato, Oscar. 1950. "La niña vegetal".
- 25 Gayque, Chevige. 1974. "Paique".
- 26 Infante, Ángel Gustavo. 1987. "Joselolo".
- 27 Izaguirre, Enrique. 1958. "Lázaro Andújar, el que olvidó su nombre".
- 28 Jáurequi, Julio. 1978. "Las aguas profundas de su cuerpo".
- 29 Machado, Wilfredo. 1986. "Contracuerpo".
- 30 Malavé Mata, Héctor. 1957. "La metamorfosis". 1962. "Como brasa hundida en el espejo".
- 31 Márquez Salas, Antonio. 1947. "El hombre y su verde caballo". 1952. "Como Dios". 1964. "Solo, en campo descubierto".

- 32 Mata, Humberto. 1992. "Boquerón".
- 33 Mayz Vallenilla, Ernesto. 1948. "Los cinco rostros de la soledad".
- 34 Mejía Vallejo, Manuel. 1952. "La guitarra". 1956. "Al pie de la ciudad".
- 35 Meneses, Guillermo. 1951. "La mano junto al muro".
- 36 Noguera, Carlos. 1969. "Altagracia y otras cosas".
- 37 Noguera Vivas, Nancy Soledad. 1985. "Trinidad de los sueños".
- 38 Nunes, Jorge. 1972. "La trapecista".
- 39 Olivieri, Antonio. 1979. "Sellado".
- 40 Oropeza, José Napoleón. 1971. "La muerte se mueve con la tierra encima".
- 41 Páez Avila, Juan. 1980. "Atarigua / 3".
- 42 Palacios, José Luis. 1995. "Invertebrados".
- 43 Palma, Douglas. 1976. "Uroboros".
- 44 Picón Salas, Mariano. 1949. "Peste en la nave".
- 45 Quintero, Ednodio. 1975. "El hermano siamés".
- 46 Reyero, Miguel de los Santos. 1951. "El tic-tac de la paz".
- 47 Santaella, Héctor. 1949. "Dulce Jacinta".
- 48 Sifontes Greco, Lourdes. 1982. "Evictos, Invictos, Convictos".
- 49 Torres, Ana Teresa. 1984. "Retrato frente al mar".
- 50 Track, Hernando. 1960. "Las tardes juntas".
- 51 Trujillo, Manuel. 1952. "Mira la puerta y dice".
- 52 Ugalde, Martín de . 1955. "Un real de sueño sobre un andamio".

- 53 Uslar Pietri, Arturo. 1949. "El baile de tambor".
- 54 Valera, Raúl. 1951. "Mañana sí será".
- 55 Zárraga, Rafael. 1959. "Nubarrón". 1966. "La brasa duerme bajo la ceniza".

## 9

En conclusión, puede decirse que el Concurso de Cuentos de *El Nacional* es el de mayor jerarquía y tradición en toda la historia literaria de Venezuela. No sólo por su perdurabilidad sino también por su prestigio. Acertadamente, José Ramón Medina (1969: 304) ha dicho que desde el momento mismo de su creación, el Concurso "fue recibido con extraordinaria complacencia por parte de escritores, lectores y críticos. Nació con buen pie y así se ha mantenido al través del discurrir de los años, cooperando afirmativamente en el cultivo de una expresión literaria de poderosa tradición en Venezuela". Por tales razones, desde el punto de vista de la estética literaria, puede señalarse que este Concurso trazó un rumbo definitivo para el cuento venezolano. Cuentos como "El hombre y su verde caballo", "Los cielos de la muerte", "La niña vegetal" y "La mano junto al muro", para citar sólo los que hemos propuesto como factores estructurantes de un paradigma estético, son reacciones definitivas contra la idea expuesta por Juan Liscano en 1944 de que "una falta de inventiva caracteriza a nuestros cuentistas", o contra la opinión de que "para ellos no existe la ciudad, ni el hombre, en su aspecto general, ni la intimidad, ni el yo, ni la fantasía, ni el sueño, ni el subconsciente". (Cfr. 1973: 93).

Sin duda, con el Concurso se manifiesta una cuentística cuyos primeros representantes encontraron en este género el instrumento adecuado para desarrollar sus propósitos literarios a través de Procedimientos como la yuxtaposición de planos narrativos, la aprehensión filmica de algunas de sus escenas, la penetración "en los complejos mecanismos psíquicos del deseo y la frustración", el dramatismo, la conciencia estética y el afán poetizante. En ellos, como en Márquez Salas -según el mismo Liscano (1973:

105)- el lenguaje es metafórico, se entrecruzan los planos narrativos, (...) las más violentas descripciones realistas (...) de animales y seres bestializados, coexisten con invocaciones líricas estremecedoras, vuelos poéticos, imágenes deslumbrantes, alegorías aurorales."

En otros, como Orlando Araujo, Carlos Noguera y José Napoleón Oropeza, por ejemplo, se contraponen, a través de un lenguaje vivo, diferentes episodios dramáticos fundamentados en una experiencia personal que no excluye la añoranza y la exaltación de un espacio que fue vital para el narrador o el personaje. En Laura Antillano, en cambio, es la revelación brutal de una nueva realidad lo que se asume como tema. En Chevige Guayque, Douglas Palma, Angel Gustavo Infante, Antonio Olivieri y Nelson González Leal es la expresión de la contemporaneidad como eje accional de un mundo alienado. En Judit Gerendas, en tanto, es la conciencia del discurso literario. Con absoluta propiedad, puede entonces afirmarse que el conjunto de cuentos de *El Nacional* es una de las muestras más representativas de este género en Venezuela. Funcionalmente, dicha muestra permite observar cómo se ha consagrado un modelo narrativo que, diacrónicamente, ya tiene una serie de implicaciones extra literarias y, además, permite captar los aspectos verbales y temáticos de cada cuento como unidad homologada con una estructura fáctica.

En definitiva, esta muestra de cuentos, cuentistas y temas, es altamente significativa en cuanto síntoma de una producción que permite visualizar el espacio por donde ha transitado la proposición estética del cuento venezolano en sus últimos cincuenta años. Constituye, también, un repertorio verbal en que se conjugan diferentes planos expresivos y estilísticos en función del uso literario de la lengua en Venezuela, tanto en el nivel formal como en el informal. En ella se documentan desde la proposición exclusivamente retórica, hasta ciertas modalidades de hablas diferenciadas como dialectos geográficos o sociales. Y es, finalmente, la imagen de un universo estético en que habitan cuentos de cuentistas y cuentistas de cuentos.

### **Bibliografía Citada**

- Araujo, Orlando. (1972). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo; 355 p.
- Bense, Max y Elizabeth Walter. (1975). *La semiótica*. Guía alfabética. Barcelona: Editorial Anagrama; 211 p.
- Castillo, Luis Felipe. (1994). "Camino a Escitión". *El Nacional*. Caracas, 3 de agosto; pp. C/1-C2.
- Colmenares del Valle, Edgar. (1983). "Poética de lo fantástico en Julio Garmendia". *Cultura Universitaria*. N° 105. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela; pp. 159-164.
- Cortázar, Julio. (1970). "Paseo por el cuento". *Casa de las Américas*. N° 60. La Habana, Julio; pp. 180-185.
- Daix, Pierre. (1971). *Nueva crítica y arte moderno*. Madrid: Editorial Fundamentos; 155 p.
- Eco, Umberto. (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen; 510 p.
- El cuento venezolano en El Nacional. Premios del concurso Anual. 1943-1973*. 1973. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo; 500 p.
- Fabbiani Ruiz, José. (1951). *Cuentos y cuentistas*. Caracas: Librería Cruz del Sur; 202 p.
- Gerendas, Judit. (1996). "La escritura femenina". *El Nacional*. Caracas, 3 de agosto; p. C/1.
- González Leal, Nelson. (1993). "Como si fuera esta noche la última vez". *El Nacional*. Caracas, 3 de agosto; pp. C/1-C2.
- Guiraud, Pierre. (1972). *La semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores; 133 p.
- Lanz, Rigoberto. (1988). *Razón y dominación. Contribución a la crítica de la ideología*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico; 378 p.

- Liscano, Juan. (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas, 407 p.
- Losada Aldana, Ramón. (1979). *El pensar y las furias. (Ensayos iniciales)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales; 261 p.
- Lukács, Georges. (1966). "Arte y verdad objetiva". *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica; pp. 20-29.
- Maldavsky, David. (1974). *Teoría literaria general*. Buenos Aires: Paidós; 142 p.
- Mancera Galletti, Angel. (1958). *Quienes narran y cuentan en Venezuela*. Caracas - México: Ediciones Caribe; 654 p.
- Márquez Rodríguez, Alexis. (1982). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México Siglo XXI Editores; 587 p.
- Medina, José Ramón. (1969). *50 años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Avila Editores; 319 p.
- Meneses, Guillermo. [1955] (1988). *Antología del cuento venezolano*. Caracas: Monte Avila Editores; 415 p.
- Miliani, Domingo. (1969). *Uslar Pietri renovador del cuento venezolano*. Caracas: Monte Avila Editores; 183 p.
- \_\_\_\_\_. (1973). "Espacio histórico del cuento venezolano". *El cuento venezolano en El Nacional. Premios del Concurso Anual 1943-1973*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo; pp. 7-38.
- \_\_\_\_\_. (1992). "Medio siglo de cuento". *Narradores de El Nacional. 1946-1992*. (Edición a cargo de Antonio Bastardo). Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana; pp. 7-11.
- Miranda, Julio E. (1975). *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela; 270 p.
- Narradores de El Nacional. 1946-1992*. (1992). (Edición a cargo de Antonio Bastardo). Caracas: Monte Avila Editores; 551 p.

- Nazoa, Anibal. (1969). "El cuento premiado de El Nacional". *Obras Incompletas*. Caracas: Monte Avila Editores; pp. 251-255.
- Plá y Beltrán, Pascual. (1957a). "¡Cuentos! ¡Cuentos!". *La Esfera*. Caracas, 10 de mayo. [Se reproduce en *Escritos de Plá y Beltrán*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia; pp. 177-178]
- \_\_\_\_\_. (1957b). "Cuentos y cuentistas venezolanos". *El Farol*. Caracas. 171: pp. 30-33.
- Pollak-Eltz, Angelina. (1987). *La medicina popular en Venezuela*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia; 312 p.
- Rivera Silvestrini, José. (1967). *El cuento moderno venezolano*. Río Piedras, Puerto Rico: Colección Prometeo; 186 p.
- Uslar Pietri, Arturo. [1948] (1974). *Letras y hombres de Venezuela*. Madrid: Editorial Mediterráneo (Edime); 345 p.
- \_\_\_\_\_. (1950). "Los cuentos". *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 13 de agosto; p. 14.
- Veinte Cuentos. Premios del concurso anual del diario "El Nacional"*. (1953). Caracas: Impreso en los Talleres de El Nacional; 273 p.
- Zacklin, Lyda. (1985). *La narrativa de Guillermo Meneses*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Dirección de Cultura; 166 p.

## **El personaje-masa y la geografía menor. La literatura vista desde el psicoanálisis**

---

**ITALO TEDESCO**  
UPEL - IPC

### **I. EL PSICOANALISIS: UNA PROPUESTA TEORICA**

Jacques Alain Miller afirma que la obra de Freud fue acogida en Francia por hombres de letras, ya que los médicos se cerraron al psicoanálisis. Agrega que Lacan no trabajó para que con sus aportes al psicoanálisis se reformularan análisis de textos literarios, ya que el objetivo esencial es el tratamiento clínico, "aplicado a un sujeto que habla y que oye".<sup>1</sup>

Pero lo anterior no impide -aclara Alain Miller- que, con inspiración en el método del psicoanálisis, se puedan descifrar significantes sin presuponer los significados: el fundamento está precisamente en la autonomía del significante respecto de la significación.<sup>2</sup> Y concluye: "No hay en Lacan crítica literaria, como no hay en Freud antropología".

Según Ronald Portillo, los fragmentos de creaciones poéticas constituyen un instrumento que nos ayuda a esclarecer la teoría psicoanalítica, ilustrada a través de esta operación. El acercamiento a la obra literaria no puede ser para aplicar un saber sobre ésta. La dirección apunta al sentido contrario: "el saber en juego lo aporta la creación del poeta, empleando este término como sinónimo de aquel que crea por medio de la palabra".<sup>3</sup>

Para Portillo también es errónea la noción de psicoanálisis aplicado, ya que los personajes de una son sólo creaciones artísticas. No son estructuras clínicas, pero "sus conflictos se presentan a través de una trama soportada por la palabra", que es "la plataforma de base sobre la que opera el psicoanálisis"<sup>4</sup> Agrega que Freud estimaba en alto grado el testimonio de los poetas, "pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia no sueña nuestra sabiduría académica".<sup>5</sup>

En las páginas siguientes se indaga en textos del psicoanálisis, en correspondencia con el modo con que problemas fundamentales de éste afloran en el marco literario. En este campo se estudian reflejos de la novelística del romanticismo social y del realismo metafísico, como ponentes de una visión sobre las masas y la geografía interior, asiento de conflictos, respectivamente. Así, se hace referencia al entorno del Positivismo, en lo relativo a las muchedumbres, otro personaje, esta vez de dimensión colectiva, tomado por la literatura en su empeño de copiar sobre la vida. Sin perder de vista, es obvio, que, tal como lo afirma Serge Cotel -basándose en Freud- "no se debe hacer psicoanálisis aplicado a lo colectivo", sino de todo lo contrario: "partir de la institución cultural y buscar, aprehender su modo de deformación particular en cada neurosis".<sup>6</sup>

Para Armando Verdigliani, el psicoanálisis, ya desde Freud, es ante todo, discurso. Define la experiencia analítica como la travesía artística de un discurso histérico, y destaca una afirmación de Freud, quien reconoció que "sus historias clínicas se debían leer como narraciones", al parecer, "desprovistas de la huella seria de la científicidad".<sup>7</sup>

Para Colette Soler, el psicoanálisis no es una ética sino una práctica con la ciencia como referente. Freud parte de algo que concierne a ésta: dar cuenta de los síntomas histéricos. Lacan, en torno a esta indagación, advierte que Freud inventó "un dispositivo que alcanza a lo real".<sup>8</sup> En *L'Etourdit* (El Distruido) afirma que "a partir de lo que el sujeto habrá aprendido en el análisis sabrá hacerse una conducta entre varias posibles. En relación con la ética, Lacan postula que el psicoanálisis es un punto de ruptu-

ra para la moral de la tradición, sustentada con ideales. Y estos no son otra cosa que ramificaciones del narcisismo. El único principio de evaluación es: ¿has actuado de acuerdo con el deseo que te habita?. El único bien es lo que permite pagar el acceso al deseo. Y esto se paga— dice Lacan— con goce, sacrificando goce.

Ronald Portillo señala que el deseo se estructura a partir de lo que falta a todo sujeto, por el hecho de haber pasado por el complejo de Edipo y su resorte, el complejo de castración. Lacan utiliza el significante falo para aludir a lo que le falta al sujeto. El falo es, entonces, el significante del deseo y de la falta. Y esta "toca al ser, de aquí que el sujeto del deseo arrastre consigo una falta en el ser".<sup>9</sup>

Colette Soler aclara que el deseo no es la simple proposición "tengo ganas de...", es el deseo inconsciente, que proviene del otro, "del jugar a partir del cual el sujeto habla, de donde recibe su lengua privada y su mensaje".<sup>10</sup> Y advierte que antes de Lacan se creyó en la "oblatividad genital" por parte del sujeto que había reforzado su yo. En cambio, Lacan pone énfasis en la dimensión trágica del deseo. La revelación de este en una cura analítica no desemboca en una especie de benevolencia universal. "Su vínculo es al contrario, con el ser-para-la-muerte y con el odio".

Pero existe también una dimensión "cómica". La misma distinción hecha por Aristóteles, en la *Poética*, entre personajes de tragedia, hombres extraordinarios y solemnes, y los de la comedia, interiores a la majestad de lo heroico, le sirven al psicoanálisis para mostrar las limitaciones del hombre, en lo que Gabriel García Márquez llama "el olvido de la vida común". En la vida no hay parangón con las tragedias de Sófocles. "El hombre es bonachón y sigue viviendo pase lo que pase". Y en el movimiento hacia el logro de su deseo, el sujeto fracasa, "siempre da en algún traspié cómico ligado a la imposibilidad del sujeto en asimilarse al falo".<sup>11</sup>

Para Lacan existe un capítulo censurado, marcado por un blanco u ocupado por una mentira. Es el inconsciente. El psicoanálisis lo aborda con una palabra que "confiese un sentido a las fun-

ciones del individuo. De allí que al sujeto se lo enseñe a reconocer, como su inconsciente, a propia historia".<sup>12</sup> Jeannette Aboubamad afirma que para Lacan la noción de verdad incluye el núcleo histérico de la neurosis, "donde el síntoma presenta la estructura de un lenguaje y se descifra como una inscripción que, una vez recogida, puede ser destruida sin pérdida grave".<sup>13</sup> Otras fuentes son los recuerdos de infancia, las connotaciones del vocabulario, la tradición y las leyendas, que "bajo una forma heroificada", movilizan una historia.

Para Colette Soler, Lacan trató de establecer enunciados con base en las fórmulas de Freud. "El primero es precisamente el siguiente: no hay bien soberano". El hombre no busca su bien, pudiera ser una conclusión evidente ante el contraste entre la satisfacción esperada y la alcanzada, comprobación de la validez de otro postulado esencial: "el objeto está perdido a la vez, originaria e irremediablemente". Otro enunciado importante es el del carácter indestructible del deseo, presencia permanente que en el lugar de la dimensión arquetípica de Jung permite a la generación del eterno retorno, especie de reconstrucción infinita, como la narrada por el mito del Ave Fénix.

La tesis de Freud no concibe al psicoanálisis como una curación de lo que Lacan llamará la falta en ser. El propósito de Lacan será el de dar razón de esta tesis freudiana diciendo que la falta en ser se funda en que el hombre es el ser que habla y, en tanto tal, es presa del lenguaje.

## II. LITERATURA Y PSICOANÁLISIS: EL PERSONAJE MASA

En la literatura latinoamericana del siglo XXI hay una valoración negativa de las masas. En una línea que anuncia a Augusto Comte y a Emile Durkheim, Esteban Echeverría en *El matadero* y *La cautiva*, dos de sus obras más trascendentes, inaugura una dicotomía que será después pieza angular en el positivismo latinoamericano, y en su derivación literaria, el naturalismo: la dicotomía civilización-barbarie.

En *El matadero* la figura de un joven unitario, que viste a la usanza francesa, es antepuesta a la barbarie de la muchedumbre, soporte de la dictadura de J. M. de Rosas. En *La Cautiva* el idilio de Brian y María se frustra por varios factores trágicos. Se destaca el odio de la indiada contra el blanco, punto focal de la estimativa del emisor. La narración fundada en la antinomia masa-individuo llega hasta el siglo XX.

También en el psicoanálisis las masas conforman un objeto de estudio. La masa se nos muestra -dice Freud- como una resurrección de la borda primitiva. El mismo autor distingue entre masas de existencia pasajera que son las asociaciones de individuos por un interés común, y masas estables, con cuerpo en las instituciones sociales. Mac Douglas, citado por Freud, llama multitud a la masa desorganizada. Y recurre a la metáfora: "las multitudes de la primera categoría son con respecto a las de la segunda, lo que las olas breves, pero altas, a la inmensidad del mar".<sup>14</sup>

Para Freud está demostrado que las grandes creaciones del pensamiento, los descubrimientos de interés para la humanidad y las soluciones decisivas en los grandes problemas, "no son posibles sino al individuo aislado que labora en la soledad", aunque el alma colectiva es capaz de dar vida "a creaciones espirituales de un orden genial, como lo prueban, en primer lugar, el idioma, y después, los cantos populares, el folklore".<sup>15</sup>

Según Freud es interesante precisar la deuda del pensador y del poeta con los "estímulos de la masa y si son realmente algo más que los perfeccionadores de una labor anímica en la que los demás han colaborado simultáneamente".<sup>16</sup> La existencia de misterios y contradicciones en la explicación de la enunciación de la obra de arte no encontraría apoyo según este criterio en la psicología colectiva, que es la más antigua versión sobre la conducta humana, pero estéril para esclarecer dudas sobre el proceso genético de la producción artística.

En la narrativa del realismo documental y crítico, tendencia ubicada entre 1910 y 1950, las masas están gobernadas por el

instinto de la barbarie. Es una novelística de intención naturalista. Su fin es diagnosticar la realidad con intención sociológica. Lo plantea el relator, o un personaje mesiánico presentado como reformador, frente al cual se oponen leyendas consejas o supersticiones de la tradición popular.

Es lo que se lee en las novelas de Rómulo Gallegos. El muerto de la Carata, que arrea el ganado, escuchándose en su invisibilidad, en Canaima, se presenta como una conseja, que produce risas. Los intentos de Doña Bárbara para embrujar a Santos Luzardo son presentados como lo "más burdo que en materia de superstición pudiera darse". En Cantaclaro nunca se produce el enunciado contrapunteo entre Florentino y el diablo. ¿Cómo hacerlo sin que el narrador traicione su fe en el ideario científico-social, desde el cual escribe?

Los novelistas influidos por el Positivismo coinciden con Emile Durkheim en torno a la visión de las masas como agrupaciones manipulables, capaces de sugestionarse sin medir la consecuencia de sus exaltaciones. El individuo en la multitud sería capaz de hacer lo que nunca realizaría en la soledad de una vigilia que lo gobierna racionalmente.

### III. LAS MASAS Y LA REACCION SIMPATICA PRIMITIVA

De esto se ocupó el psicoanálisis. Una masa primaria es "una reunión de individuos que han reemplazado su ideal del yo por un mismo objeto", razón por la cual se establece entre ellos una identificación del yo de alcance general y recíproco. Para Freud los fenómenos de imitación y contagio por sugestión son "condiciones en las cuales se establecen influencias carentes de un fundamento lógico suficiente".<sup>17</sup> La observación de los signos de un estado afectivo "es susceptible de provocar automáticamente el mismo afecto en el observador". Esa obsesión automática -prosi-gue Freud- "es tanto más intensa cuando mayor es el número de las personas en las que se observa simultáneamente el mismo afecto".<sup>18</sup> El individuo se convierte en acríptico. Se deja llevar por la emoción. Mac Dougall llama a esto "el principio de la induc-

ción directa de las emociones por medio de la reacción simpática primitiva". Al compartir la excitación de los otros, que han actuado sobre él, se aumenta a la vez la emoción del resto, "y de este modo se intensifica por inducción recíproca la carga afectiva de los individuos integrados en la masa".<sup>19</sup>

En la masa hay una restricción del deseo y la identificación deseada es con el otro. La libido o energía rectora de las potencialidades dirigidas a la obtención de gratificaciones amorosas, se somete al jefe de la multitud o de la agrupación. Es el caudillo a quien se ve como el padre temido por la masa que "siempre quiere ser dominada por un poder ilimitado". El yo se diluye en los otros. Conforme al psicoanálisis, todas las relaciones entre personas marcadas por convenios o entornos afectivos dejan un residuo de sentimientos hostiles, que "precisa para desaparecer del proceso de la represión".<sup>20</sup>

Toda la intolerancia desaparece, fugitiva o duraderamente, en la masa. Al mantenerse la formación colectiva, los individuos se aceptan entre sí, sin experimentar el menor sentimiento de aversión. La conclusión de Freud apunta a un factor, causante de la restricción del narcisismo: "el enlace libidinoso de otras personas".<sup>21</sup>

El esquema del héroe mítico, manejado por Joseph Campbell en El héroe de las mil caras, puede aplicarse al origen del caudillo-padre primitivos. Es la triple instancia de separación-iniciación retorno. Así, un individuo se separa de la masa y asume el papel de padre. Según Freud el que hizo esto fue el primer poeta épico. Transformó la realidad en el sentido de sus deseos. Inventó el mito heroico. "El héroe era aquel que sin auxilio ninguno había matado al padre, el cual aparece aún en el mito, como un monstruo totémico", Y concluye: "El mito atribuye exclusivamente al héroe la hazaña que hubo de ser obra de la horda entera".<sup>22</sup>

### IV. PROCESOS PSICOLOGICOS Y ACCION SOCIAL

Max Weber afirma que la acción social es el objeto de la Sociología, que la interpreta y explica en su desarrollo y en sus efec-

tos. Es una conducta humana, referida a la conducta de otros, "orientándose por ésta en su desarrollo".<sup>23</sup> La acción sólo existe para nosotros -dice Weber- como conducta de una o varias personas individuales. Se orienta por las acciones de otros, en el pasado, el presente o el futuro. A éste remiten las acciones esperadas.

No todo contacto entre los hombres es de carácter social. La conducta religiosa, marcada por la contemplación y el arrobamiento, no pertenece a la acción social. Tampoco los gestos mecanicistas. En La división del trabajo social, Emile Durkheim afirma que para regular las relaciones entre los hombres, no es necesario recurrir a otros medios que aquellos que no sirven para regular la relación con las cosas: "la reflexión metódicamente empleada basta en uno y otro caso".<sup>24</sup>

Los periódicos y las emisiones organizadas por los medios electrónicos de comunicación de masas son fuentes de condicionamiento de la conducta colectiva. Hay una acción dirigida a lograr la adhesión de otros. Como los publicistas los emisores institucionales conocen la existencia de niveles en la conducta humana. El racional o consciente, mediante el cual la colectividad emite opiniones sobre acontecimientos. Un nivel más profundo, el preconscious, que involucra un área conocida de modo más o menos aproximativo, con influencia de temores, suposiciones, prejuicios y contaminaciones emotivas, y un tercer nivel más remoto aún sobre el cual actúan los mensajes subliminales para afirmar actitudes y sentimientos no perceptibles, ni siquiera medianamente por el sujeto receptor. Vance Packard cita el caso de un cine de New Jersey "que pasaba anuncios de helados en la pantalla a intervalos regulares mientras se proyectaba el film".<sup>25</sup> Los mensajes duraban décimas de segundos. Eran muy cortos para un reconocimiento consciente, "pero lo suficientemente largos para que los absorbiera el subconsciente".<sup>26</sup> Por supuesto -anota Packard- aumentó la venta de helados.

El peligro de un adoctrinamiento político por esta clase de mensajes subliminales es advertido por este autor. Dentro del espectro consumista en el que se mueve la sociedad actual, es

difícil reconocer un área en la que no se trate de incitar a procesos psicológicos para lograr una conducta esperada. La investigación motivacional maneja expectativas y carencias. Y juega a la satisfacción artificial de éstas. O a la fabricación. Frente a las masas, gustosas del pan y del circo, porque es lo que han conocido, la investigación interdisciplinaria propende a la elaboración de mensajes en los que es evidente una integración semiológica: signos verbales, íconos, colores, armonías musicales, ayudan en la creación de necesidades no primarias pero sentidas como determinantes. En conclusión: en los medios de comunicación hay masas dispersas, conjugadas para una acción que toma en cuenta la conducta de los otros.

¿Está en capacidad el conglomerado social para defenderse de esa masa dispersa, organizada como acción social?. Para el Positivismo las masas son amorfas. Ya desde fines del siglo XIX hay opiniones coincidentes en torno a la necesidad del gobierno de las muchedumbres por la inteligencia de individuos formados en el campo de la educación sistemática. Así lo plantea en Ariel, José Enrique Rodó, ensayo de sincretismos ideológicos: en él coexisten los modelos idealistas de Guyau y Renan con formulaciones cercanas al pensamiento de Augusto Comte y de Herbert Spencer.

Las masas están homogeneizadas por un aparato social, una especie de Super yo cultural, siguiendo a Freud. Este Super yo configura las normas éticas, rectoras del entorno colectivo. Trabaja en el inconsciente. Carlos Allio precisa que no advertimos sus procesos, pero sí captamos sus resultados. Es típico de la cultura de consumidores -prosigue- sentir como urgentes las necesidades inducidas por la propaganda, y "argumentar como la misma publicidad lo marca y creer firmemente en tales argumentaciones".<sup>27</sup>

La masa no tiene autonomía frente a las instituciones. Para Allio éstas son manejadas por un prototipo de individualismo, al que llama cibernántropo, con representantes caracterizados por la estabilidad, la flexibilidad, el equilibrio, la estructuración, en suma, los rasgos del tecnócrata.<sup>28</sup>

## V. LITERATURA Y PSICOANÁLISIS: CONFLICTO DE GEOGRAFÍA INTERIOR

En el realismo metafísico o profundo otras son las metas. En esta corriente se ubican novelas publicadas a partir de 1950, con influencia del surrealismo y del existencialismo en su vertiente más desesperanzadora: el llamado nihilismo negativo, de Jean Paul Sartre.

Aquí no operan las dicotomías civilización-barbarie, individuo-masa. Es una narrativa de conflictos en la geografía interior del hombre. En intertextualidad con la novelística europea y norteamericana del siglo XX, la noción de dinámica narrativa se acerca más a la noción de lo existencial. Ya el héroe no siente llamado para la aventura. Es un ser escindido por angustias de identidad, un sufriente de la soledad y el desarraigo, un sujeto para la tragicidad.

En El Túnel, de Ernesto Sábato, se narra cómo una relación amorosa deviene en un crimen. Desde la cárcel o el manicomio, Juan Pablo Castel relata la historia en primera persona, la perspectiva lingüística acorde con la confesión. Es un pintor que ha matado a María Iribarne, la única instancia que podía salvarlo. La novela va así del enamoramiento-hipnosis a la supresión del objeto del deseo. El crimen pasional suprime a la persona en la que se ha colocado el ideal del yo.

Susana Strozzi, en un estudio sobre la vida y obra de Julio César Salas, aporta precisiones sobre este yo ideal. Lo presenta como "Modelo y reaseguro narcisista", que aparece "como defensa ante la angustia y la fragmentación bajo la forma de una imagen cautivante, ficción irreductible que hace creer ser quien no es".<sup>29</sup>

Para Freud del enamoramiento a la hipnosis no hay mayor distancia. Las coincidencias son notables. El hipnotizado es dócil y sumiso ante el hipnotizador. Así es el enamorado con respecto al objeto de su amor. En ambos sometidos hay ausencia de crítica y renuncia a iniciativas individuales. "Es indudable que el hipnotizador se ha situado en el lugar del ideal del Yo".<sup>30</sup>

En la historia Literaria de Occidente se comprueba la afirmación de Freud. En la Edad Media se producen dos cosmovisiones amorosas: la de los goliardos, poetas cultos interesados en el erotismo y el vino como temas de la poesía. Se decían hijos de Golías, el demonio. La otra escritura es la de los trovadores o lírica del amor cortés. Es producida por cantores de baja extracción social, contratados por los nobles para amenizar veladas artísticas. Los servidores líricos terminan enamorándose de damas a las que no podían ni siquiera sugerir sus sentimientos. Escribieron entonces una poesía en la que el yo se reduce ostensiblemente frente al tú, objeto de atención. Surge así la visión de la enamorada como estrella inalcanzable. En el lenguaje del psicoanálisis el fenómeno de la minimización del yo equivale a la limitación del narcisismo. Otra textualidad donde es evidente este fenómeno es en la órbita religiosa. En la oración el hablante está en la misma actitud frente a la deidad invocada.

Para Jean Paul Sartre una relación de sujeto a sujeto es la que sirve para superar el solipsismo. En tal situación esta Juan Pablo Castel cuando María Iribarne es la única persona capaz de observar el motivo de la ventana, en uno de los cuadros del pintor. A partir de este instante, Castel la percibe como catarsis, como objeto de deseo. Freud, en su visión del Moisés, de Miguel Angel, parte también de detalles poco estimados por la observación general, que apuntan a rasgos encubiertos. Freud destaca que mucho antes de toda actividad psicoanalítica, un crítico de arte ruso, Ivan Lermoliell, seudónimo de Morelli, un médico italiano, provocó una revolución en las galerías de pintura de Europa, al revisar la atribución "de muchos cuadros a diversos pintores, enseñando a distinguir con seguridad las copias de los originales". Llegó a sus conclusiones "prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios".<sup>31</sup>

En El Túnel, a partir de esta valoración de un detalle pictórico no percibido por el público ni por los críticos, Castel siente en María como cosa suya. Actúa desde el "tú eres mi mujer" en un intento de fundación de su ser a través del otro. Así, el deseo es

el ser de Castel, pues no tiene otro ser que la "falta en ser", es decir, el deseo, que según la fórmula de Lacan, es una metonimia de su ser.

Luego de alcanzar parcialmente el objeto del deseo, sobreviene la neurosis y como resultante el crimen pasional, evidencia del fracaso mental del hombre hipersensible. Pero en las incidencias iniciales del relato, Castel es un nómada que traza itinerarios y recorre calles y laberintos en busca de María:

El yo se hace cada vez menos exigente y más modesto y, en cambio, el objeto deviene cada vez magnífico y precioso hasta apoderarse de todo el amor que el Yo sentía por sí mismo, proceso que lleva, naturalmente, al sacrificio voluntario y complejo del Yo. Puede decirse que el objeto ha devorado al Yo.<sup>32</sup>

Existe una identificación con ideal, un enlace afectivo, siempre posible antes de toda elección de objeto.<sup>33</sup> La sensación de pérdida o de abandono se introyecta en el Yo desde la vida infantil. Freud ejemplifica con el caso de un niño entristecido por la muerte de su gato. El dolor lo llevó a creer que él era dicho animal "y comenzó a andar en cuatro patas, negándose a comer en la mesa".<sup>34</sup>

En la vivencia del hombre abandonado de los dioses se produce la autohumillación del Yo. Es una escisión que lo divide. En la dimensión del psicoanálisis el hombre no es amo, es siervo, es sujeto dividido, con una contradicción que la filosofía antigua no pudo explicar -según Jacques Alain Miller-: que "precisamente en el hombre, su goce más intenso pueda contradecirse exactamente con su bienestar".<sup>35</sup>

Para Jacques Alain Miller existe un sujeto descentrado y esa sería la novedad aportada por Lacan. Pero éste "nunca presentó lo que decía como un descentramiento del sujeto". Y agrega que fue Freud quien habló de descentramiento y comparó su descubrimiento con el de Copérnico. El de éste es la promoción de un centro, el sol, que lo es más que ninguno.

Aquí se trata de algo muy distinto. Se trata, primero, de señalar en el hombre ese excentramiento con relación al significante pero,

más allá, lo que se descubre con el psicoanálisis es un ser del hombre estrictamente inédito en la historia.<sup>36</sup>

El descubrimiento de Freud es que para cada ser humano hay palabras que fueron decisivas. Como el lenguaje preexiste en relación al individuo, son "palabras que se pronunciaron antes de que naciera". Por eso, el hombre aparece a partir del psicoanálisis "como un jirón de discurso, como un pedazo de discurso. Y es lo que Freud mismo formuló -no lo supieron oír- con el concepto de Super yo".<sup>37</sup>

Freud advierte que con motivo del narcisismo, de la tristeza y de la melancolía se ha construido la hipótesis "de que en nuestro yo se desarrolla una tal instancia que puede separarse del otro yo y entrar en conflicto con él. A esta instancia le damos el nombre de Ideal del Yo". Sus funciones son "la autoobservación, la conciencia moral, la censura onírica y la influencia principal en la represión".<sup>38</sup>

Si el Yo es propiamente el sujeto, ¿cómo puede pasar a ser objeto?. Y el caso es que evidentemente lo puede. El Yo puede tomarse a sí mismo como objeto, puede tratarse a sí mismo como a otros objetos, observarse, criticarse, etc. En todo ello una parte del Yo se enfrenta al resto. El Yo es, pues, disociable; se disocia en ocasión de algunas de sus funciones, por lo menos transitoriamente, y los fragmentos pueden luego unirse de nuevo.<sup>39</sup>

## VI. LOS SUEÑOS Y EL PSICOANÁLISIS. LOS SUEÑOS EN EL TUNEL

Los medios de expresión del sueño "pueden considerarse escasísimos en comparación con los que el idioma nos proporciona para la exteriorización de nuestro pensamiento", escribe Freud y agrega que el sueño reproduce "la conexión lógica como aproximación en el tiempo y en el espacio de un modo análogo al pintor, que reúne en un cuadro que quiere representar al Parnaso a todos los poetas", que antes no se han reunido.<sup>40</sup>

Cada uno de los elementos del contenido del sueño, está determinado por el material de las ideas de éste. Para Freud "tiene

su antecedente no en un solo elemento de las ideas del sueño, sino en toda una serie de ellos que no necesitan estar muy próximos unos a otros dentro del contenido latente". Freud concluye: "el elemento del sueño es en realidad la representación, en el contenido manifiesto, de todo este diverso material".<sup>41</sup>

Los sueños de Castel funcionan como catálisis en la sintaxis narrativa. Retardan la linealidad del proceso psicológico, base de la novela. Eso es lo inherente a lo sintáctico. En el orden semántico indican el onirismo tomado por Sábato del surrealismo y la vinculación con el existencialismo. En el primer sueño Castel visita una casa solitaria. Comprueba después lo que el psicoanálisis ya ha establecido en relación con esa imagen alusiva a la necesidad de amparo femenino. Castel declara que "la casa del sueño era María". En otro sueño el pintor atormentado se ve inscrito en el mitema de la metamorfosis: se ve a sí mismo como un pájaro.

Para Freud el psicoanálisis muestra que el volar o ser pájaro no es sino el disfraz de un deseo distinto. En "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", Freud establece que "la fábula de la cigüeña con la que intentamos satisfacer la curiosidad infantil sobre el origen de los niños", las imágenes aladas de los antiguos, y el empleo -en alemán- "de la palabra voegeln (de Vogel, pájaro) como designación corriente de la actividad sexual, y en italiano del sustantivo Uccello (pájaro)" para designar el miembro viril, "son pequeños fragmentos de una amplia totalidad demostrativa de que el deseo de poder volar, en el sueño, no significa sino el ansia de ser apto para la función sexual".<sup>42</sup>

Antes del asesinato de María, Castel destruye el cuadro, a partir del cual se han relacionado. La agresión contra la pintura es un anticipo, una metáfora de lo que se sobrevendrá, un desplazamiento de la libido. Castel afirma que mata, no que asesina. Ernest Jones precisa diferencias al respecto. El asesinato está vinculado "siempre a un sentimiento de culpa consciente o inconscientemente, porque el crimen prohibido se vinculaba fundamentalmente al primitivo deseo criminal de matar un progenitor".<sup>43</sup>

## VII. LA CRISIS DE LA PALABRA

Entre la escena inicial de la ventana, comienzo del amor-hipnosis, y el crimen hay un lento proceso de resquemores, de falta de confianza y celos, de aplicaciones silogísticas para devaluar la significación de María. Castel recuerda a una prostituta en actitud de fingir placer. Piensa que María podría fingirlo también. Une premisas y concluye: María es prostituta. Es un ejemplo, junto a la discusión por celos, extensa y redundante, apegada en exceso a la lógica, de la crisis de la palabra, como planteamiento temático de la novela del realismo metafísico.

El aislamiento, la soledad y la incomunicación son evidentes en el universo humano de esta narración. Como el personaje de E. Ionesco, metamorfoseado en rinoceronte, como Gregorio Samsa, transformado en insecto en la fabulación de F. Kafka, Castel es la codificación latinoamericana de lo que podría llamarse literatura de "cambio de piel", como expresión del ser para la nada, en el arte contemporáneo. Así Sábato plantea en esta novela en torno a la palabra, lo mismo que los filósofos del existencialismo en torno a la razón. Si ésta no sirve para dar explicación de las ultimidades, si no es capaz de llegar a las esencias, también es cierto que no se puede sustituir por otro vehículo de pensamiento. Lo mismo sucede con las palabras. "Perras negras", las llama Julio Cortázar en *Rayuela*, capaces de producir "trampas filosóficas", pero insustituibles para el escritor.

En *Para una ética*, Lacan opone dice J. Alain Miller "la gran voz del Super yo, la que truena en el Monte Sinaí, y suscita el temor" y las "Tablas de la Ley", vinculados con el "Nombre del Padre", y señala que "no enuncian las leyes del Bien, sino las leyes que hacen barreras al goce, que son las leyes de la palabra".<sup>44</sup>

En el movimiento de su deseo Castel se ve detenido por un límite invisible del que no conoce nada. No alcanza la meta de un Yo ideal coherente. Susana Strozzi advierte que para Lacan el sujeto es división entre Saber y Verdad.<sup>45</sup> Según esta autora el Problema de Castel radicaría en su ausencia de un saber: "el del

saber acerca de su no saber".<sup>46</sup> Para J. Alain Miller el significante -la palabra en crisis- tiene un efecto desrealizante. "Bajo nombres diferentes -los únicos que difieren son los nombres-...encontramos siempre nada".<sup>47</sup>

María es víctima del egoísmo y del narcisismo del pintor. En Teoría Sexual, Freud marca diferencias. El primero se traduce en utilidad para el individuo. El narcisismo incluye la satisfacción libidinosa. Al estado "en el que el Yo conserva en sí la libido le damos el nombre de Narcisismo, en recuerdo de la leyenda griega del adolescente Narciso, enamorado de su propia imagen".<sup>48</sup> Castel es ejemplo, además de la interrelación entre sadismo y masoquismo y Yo y Super yo. Una relación como esta ha sido estudiada por Freud en el caso de Dostoievsky.<sup>49</sup> Alude el analista vienés a un instituto de destrucción "que hubiera hecho de él fácilmente un criminal". Su irritabilidad, su violencia, su intolerancia lo muestran como un ejemplo de sadismo hacia afuera en las cosas pequeñas, y su tendencia a la autodestrucción lo evidencian como un caso de masoquismo, de sadismo hacia adentro. Ese pudiera ser el cuadro de Castel. Freud explica el origen de este fenómeno.

"Si el padre fue severo, violento y cruel, el Super yo toma de él estas condiciones, y en su relación con el Yo se establece aquella pasividad que precisamente había de ser reprimida. El Super yo se ha hecho y el Yo se hace masoquista".

En el Yo, entonces, -prosigue Freud- se forma una gran necesidad de castigo, que permanece a disposición del "Destino" y encuentra satisfacción en el maltrato por el Super yo, como sentimiento de culpabilidad.

Todo castigo es, en el fondo, la castración y, como tal, el cumplimiento de la antigua actitud pasiva con respecto al padre. También el destino es tan solo en último término una ulterior proyección del padre.

Entre Castel y María Iribarne el discurso es un factor de alejamiento. Los separa, tal como lo concibe Lacan, como "vínculo social", que regula las relaciones entre los seres humanos, con

"un alcance mucho más amplio a la palabra y que, por ello, la orienta".<sup>50</sup> Como lo afirma Guy Clastres, para Lacan "el llamado al otro se da en el marco del discurso".

Prisioneros de las argumentaciones, en un dialogar constante, carente de comunicación, éstos "hablaseres" -en el lenguaje de Lacan- "están encadenados, y ello, justamente porque hablan". Mas aún, siguiendo a Clastres:

Este encadenamiento determina su manera de hablar, su manera de dirigirse a otro, o sea, de mentir o de decir la verdad, y también se manera de situar al otro a quien se dirigen con su mensaje.<sup>51</sup>

El vacío de comunicación se logra por una cadena de significantes, abundante en rupturas, con eslabones perdidos sin capacidad de ser sustituidos por síntomas o delirios. La racionalidad de Castel es implacable. No logra dominar el significante, para la libertad. Y en ello se asemeja a otro personaje del realismo metafísico: Horacio Oliveira, la creación de J. Cortázar en Rayuela para aludir al descentramiento de un individuo obsesionado por nirvanas y centros salvadores, a los que no puede acceder por la imposibilidad de despojarse de lo aprendido en la cultura occidental. Sabe que hay una esencia, como el Logos, de Heráclito, o la idea del Bien, de Platón, o el Ser, de Parménides. La llama Mandala. El lenguaje, lo aprendido, las "categorías tranquilizadoras" de Occidente, le impiden consumir su deseo. Incapaz de saltar en el vacío, padecerá la castración. Su mujer, La Maga, está cerca de este Mandala. Pero ignora que existe. Tampoco tiene lenguaje para acceder a la suprema revelación. Una situación como ésta, tan evidente para los novelistas inmersos en posturas filosóficas, es explicada por J. Alain Miller:

... mediante un juego de sustitución, de desfasaje, se embarca uno en una metonimia al infinito donde la verdad última es que no hay verdad última, donde la palabra final es que no hay fin. A eso lo llaman a veces, creo, desconstrucción; yo lo llamaré por mi parte metonimismo, el metonimismo donde de hecho uno siempre sabe de antemano cual es la respuesta que aporta al proceso. La respuesta es, justamente, nada.<sup>52</sup>

Es la narrativa de geografía interior la que rastrea en la geografía interior del hombre para llegar a conclusiones existencialistas: "la única verdad absoluta es que no hay verdades absolutas".<sup>53</sup> Es un sentirse extranjero, como el personaje de Albert Camus. No sólo con respecto a una tierra, o a una historia, sino con respecto a sí mismo. Es un "estar de más para siempre", como lo marca el hablante de *La Nausea*, de Jean Paul Sartre. Para el psicoanálisis es un estar lejos del "Bien decir", una palabra cuyo despliegue -en la visión de Clastres- agencia el lugar de la nada, "el lugar de lo que se llama la Cosa". Va contra la idea del Yo fuerte.

... El Bien decir no es decir el Bien, ni lo Bello tampoco. No es un poema, no engendra necesariamente la satisfacción. Hasta puede engendrar la rebelión, la indignación, el escándalo, porque sucede que el Bien decir está ligado a la verdad.<sup>54</sup>

Para J. R. Guillent Pérez el nihilismo asienta su imperio sobre el fracaso de la razón. El absurdo de la vida conduce al sin sentido. En la literatura venezolana, Julio Garmendia muestra en uno de sus cuentos, "El difunto yo", a un personaje del que se escapa su doble y empieza a cometer tropelías, de las que hacen responsable al depositario de ese yo. A propósito de *La caída*, de A. Camus, J. R. Guillent Pérez, comenta el discurso de Juan Bautista Clamence, un personaje que se presenta como ser escindido: "Mi profesión es dual, para decirlo de una vez, como lo es la criatura".

... la razón no sirve, pero es lo único que sirve... la razón es por necesidad el único instrumento adecuado. Pero como este adecuado instrumento, no puede darnos razón, habrá de proclamarse entonces, no sólo el fracaso de la razón, sino que sin sentido universal es la verdad última del mundo y del hombre.<sup>55</sup>

Castel destaca las agrupaciones colectivas. Su individualismo exacerbado lo lleva a rechazar grupos, sectas, cofradías y gremios, y en general, "esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante". Los aglomerados no son vistos como personas. La visión del colectivo influye en la neurosis. Esa es otra cara de su geografía de adentro.

Para Freud, "abandonado de sí mismo", el neurótico "se ve obligado a sustituir las grandes formaciones colectivas de las que se halla excluido, por sus propias formaciones sintomáticas". De este modo crea "su propio mundo imaginario, su religión y su sistema de delirio".<sup>56</sup> La neurosis surge porque el Yo se siente a disgusto pues tropieza con limitaciones de su poder dentro de su propia casa, dentro del alma misma", escribe Freud en *Psicología Aplicada*. Y agrega que el Yo es un gran objeto del que fluye la libido destinada a los objetos, y al que fluye de nuevo desde los mismos. "La libido del objeto fue primer libido del Yo y puede volver a serlo".

En la desviación de Castel prevalece el retraimiento. Es un sujeto que renuncia a fines y a modelos formales. Del conjunto de percepciones, estímulos e impulsos que recibe selecciona los más cercanos a su manía de racionalizar, una forma de actualizar su capacidad "egosintónica". En su discriminación al resto lo ve como un conjunto "egosintónico".<sup>57</sup> Su tendencia a lo apartado, su narcisismo, su inaccesibilidad y la tendencia al misterio y sus fantasías de omnipotencia podrían indicar en él la evidencia de lo que Ernest Jones denomina "Complejo de Jehová", marcado por las tendencias a la autodeificación.

En suma, como creaciones novelescas los personajes de *El Túnel* implican correspondencias de la praxis artística, con la teoría formulada por el novelista que les da vida. Ernesto Sábato se ve a sí mismo como un investigador del mal. Piensa que de éste se va a la búsqueda del otro. Cree en el masoquismo de las palabras y las ve como centro, a pesar de su crisis de comunicabilidad. Entre el hombre y la mujer ve diferencias. El primero va de la realidad a lo descabellado. Y Castel lo prueba. Del enamoramiento-hipnosis a la supresión del objeto del deseo. Su neurosis sería vista por Freud como una disfunción del aparato psíquico. Adler la explicaría como el resultado de un falso estilo de vida, y Jung diría de ella que es un intento muy costoso de escapar de los propios arquetipos. Para Sartre sería la expresión de un falso proyecto de ser. A veces por su compulsión cae en la psicastenia. María va en dirección contraria. La mujer va de lo descabellado a

la realidad. Pero ambos, hombre y mujer, pasan por la vida, y ésta es, para Sabato, una de "las pesadillas de Dios".

### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Jacques Alain-Miller. "Lacan clínico", Matemas 11, p. 120
2. Ibid, p. 121
3. Ronald Portillo. "El Teatro Lorquiano, la tragedia del deseo". Rev. Analítica. Escuela del Campo Freudiano de Caracas, enero-diciembre, 1986, N. 8-9, pp. 119-133
4. Ibid, p. 120
5. Ibid, p. 119
6. En Rev. Analítica. Escuela del Campo Freudiano de Caracas, enero-diciembre, 1986, N. 8-9, p. 27
7. Juan Liscano. "Y si fuera verdad" (Entrevista al Psicoanalista Armando Verdiglioni). El Nacional, Caracas, 14 de febrero de 1982, Papel Literario, p. 7
8. En "La ética del Psicoanálisis". El Nacional, Caracas, 27 de diciembre de 1981, Feriado, p. 10
9. Ronald Portillo, ob. cit., p. 121
10. Colette Soler, ob. cit.
11. Ibid.
12. Cfr: J. Abouhamad. El Psicoanálisis. Discurso fundamental en teoría social y la epistemología del siglo. p. 55
13. Ibid, p. 55
14. Mac Dougall, citado por Freud, p. 1148. Cfr: "Psicología de las masas" en Obras Completas, Vol. 1.
15. Ibid, p. 1148
16. Ibid, p. 1148

17. Ibid, p. 1151-1152
18. Ibid, p. 1149
19. Ibid, p. 1149
20. Ibid, p. 1157
21. Ibid, p. 1158
22. Ibid, p. 1175
23. Max Weber. Economía y Sociedad, Vol. 1, p. 5
24. Emile Durkheim. La división del trabajo social, p. 43-44
25. Vance Packard. Las formas ocultas de la propaganda, p. 52
26. Ibid, p. 58
27. Carlos Allio. "Análisis sociológico y psicosocial de la dependencia", p. 81
28. Ibid, p. 103
29. Susana Strozzi, Palabra y discurso en Julio César Salas, p. 64
30. S. Freud, ob. cit, p. 1163, vol. 1
31. S. Freud, Psicoanálisis Aplicado, en O. Completas, vol. 11, p. 983
32. S. Freud. Psicología de las masas, en O. Completas, vol. 1, p. 1163
33. Ibid, p. 1159
34. Ibid, p. 1161
35. Jacques Alain-Miller, ob. cit., p. 132
36. Ibid, p. 130
37. Ibid, p. 130-131

38. S. Freud, ob. cit., vol. 1, p. 1151
39. S. Freud, Nuevas aproximaciones al psicoanálisis. En O. Completas, Vol. 11, p. 813
40. S. Freud. La interpretación de los sueños. O. Completas, Vol. 1, p. 246
41. Ibid, p. 243
42. S. Freud. Los sueños, O. Completas, vol. 1, p. 395
43. Ernest Jones. Ensayos de Psicoanálisis Aplicado, p. 16
44. J. Alain-Miller, ob. cit., p. 130
45. Susana Strozzi, ob. cit., p. 107
46. Ibid, p. 88
47. J. Alain-Miller, ob. cit., p. 133
48. S. Freud. Psicoanálisis Aplicado. O. Completas, vol. 11, p. 1017
49. Cfr. "Dostoievsky y el Parricidio". O. Completas, Vol. 11, pp. 1044-1053
50. Cfr. Guy Clastres. "Sobre la noción de discurso en Lacan". En Rev. Analítica. Escuela del Campo Freudiano de Caracas, enero-diciembre, 1986. N. 8-9, p. 17
51. Ibid, p. 15
52. J. Alain-Miller, ob. cit., p. 133
54. Guy Clastres, ob. cit.
55. J. R. Guillent Perez en El Ensayo Literario en Venezuela, vol. IV, pp. 123-131
56. S. Freud. O. Completas, Vol. 1, p. 1179
57. Ernest Jones, ob. cit. 25

### BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABOUHAMAD, Jeannette. (1974). *El Psicoanálisis. Discurso fundamental en teoría social y la epistemología del siglo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la UCV.
- ALAIN-MILLER, Jacques. (1988). "Lacan clínico". *Matemas 11*. Buenos Aires: Manantial.
- ALLIO, Carlos y CATERINA, José. (1974). *Análisis sociológico y psicosocial de la dependencia*, Buenos Aires: edit. Guadalupe.
- CLASTRES, Guy. (1986). "Sobre la noción de discurso de Lacan". Rev. *Analítica*, Escuela del Campo Freudiano de Caracas. Enero-diciembre, No. 8-9, pp. 15-28.
- DURKHEIM, Emile. (1982). *La división del trabajo social*. Madrid: Ed. Akal Universitaria.
- FREUD, Sigmund. (1948). *Obras Completas*, Vols 1-11, Madrid: Biblioteca Nueva, Traducción directa del alemán de Luis Lopez de Ballesteros y Torres.
- GUILLENT PERERZ, J. R. (1977). *Lecciones de Introducción a la Filosofía*, Caracas: Ediciones Reunión de Profesores.
- JONES, Ernest. (1971). *Ensayos de Psicoanálisis Aplicado*, Caracas Editorial Tiempo Nuevo.
- LISCANO, Juan. (1982). "Y si fuera verdad". (Entrevista con el Psicoanalista Armando Verdiglioni). *El Nacional*, Caracas, 14 de febrero de 1982, Papel Literario, p. 7.
- PACKARD, Vance. (1974). *Las formas ocultas de la propaganda*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- PORTILLO, Ronald. (1986). "El Teatro Lorquiano, la tragedia del deseo" Rev. *Analítica*. Escuela del Campo Freudiano de Caracas. Enero-diciembre, No. 8-9, 119-133.
- SABATO, Ernesto. (1984). *El Túnel*, Bogotá: Seix Barral.
- SOLER, Colette. (1981). "La ética del Psicoanálisis". Versión de Juan Luis Delmont-Mauri. *El Nacional*, Caracas, 27 de diciembre.

STROZZI, Susana. *Palabra y discurso en Julio César Salas*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección Monografías y Ensayos.

VARIOS. (1991). *El Ensayo Literario en Venezuela*. 6 Vols. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello.

WEBER, Max. (1944). *Economía y Sociedad*, 2 Vols, México: FCE.

## Investigación y literatura infantil ¿necesidad de fundamentos para la acción?

GRISelda NAVAS  
VIP - UPEL

*Sólo los creyentes entre los creyentes pueden triunfar  
en esos juegos que tienen en su principio  
la creencia en el valor último del juego  
y de las cosas que están en juego*

Pierre Bourdieu

Presentar sistemáticamente las concepciones que subyacen a la productividad intelectual de un investigador bajo la forma de artículo escrito no resulta tarea sencilla, y se dificulta más aún cuando es especialmente requerido para integrar una edición especial de la revista **Letras** dedicada a la celebración de los veinticinco años de existencia del **CILLAB**.

Pero cuando además se trata de un área de estudios tan álgida como puede serlo la Literatura Infantil, en la que la necesidad de la investigación irrumpe a gritos ante una realidad social que la demanda de manera urgentemente dramática, se hace imperante hacer el esfuerzo por esbozar de forma objetiva, coherente y lógicamente fundamentada, los supuestos epistemológicos básicos desde los que se le aborda, en el intento de reflexionarla e interpretarla.

El ámbito de la Literatura Infantil, como objeto de estudio e investigación, se nos torna entonces como un universo imprevisiblemente peligroso, una nebulosa eferescencia con tapas duras e ilustraciones coloridas.

Bajo la mirada del investigador no existe infierno en el que no se perciba la idea de la gloria. Sólo así se hace posible la apertura de un camino que se inicia con una observación abismal de los hechos perceptibles a la que seguirá el necesario diagnóstico, el análisis e interpretación de los hechos y la puesta en práctica de acciones que, derivadas de la propia investigación, posibiliten a la actividad investigativa el cumplimiento de su fundamental tarea socio-cultural: la de colocarse al servicio de una sociedad desorientada en la que el mercado editorial del <libro infantil>, las <campanas de promoción nacional de la lectura> y la llamada <literatura infantil> -gravitando de manera anárquica y al unísono bajo la consigna "Leer es un placer"- han venido haciendo de las suyas en la única tierra fértil de un territorio suficientemente devastado.

La actividad investigativa -tarea obligante de la institución universitaria- surca, entonces, caminos reverdecidos frente a toda contradicción que aparente entorpecer su acción fructífera, para leer y escribir **en** y **con** los niños -que equivale a llorar **en** o reír **con** toda la sociedad- la historia de una cultura sin madrastras ni maldiciones, sin huérfanos ni abandonados.

Bajo la apariencia de una brillante y jugosa manzana venenosa -como suele aparecer con demasiada frecuencia una cierta "literatura infantil"- prevalece, con la investigación, los niños y la literatura, la luz de un mundo que intentamos construir en el propio proceso de su concepción. Vaya al **CILLAB** nuestra palabra de gratitud por tentarnos -con el pretexto de su feliz y loable aniversario- a escribir sobre estas andanzas.

### **I. Autonomía para la Interdisciplinariedad**

Si la epistemología enfatiza en la necesidad de discernir acerca de los fundamentos teóricos y los aparatos metodológicos que

subyacen a la producción del conocimiento científico, y la investigación supone siempre la búsqueda de fenómenos a ser observados, analizados a interpretados como evidencia de su orientación fundamentalmente hermeneútica, el campo de estudios implicado en la llamada "literatura infantil" no debe ser la excepción.

Desde la visión del investigador de la Ciencia Literaria se imponen diversas nociones -implícitas y fundamentales- a ser esclarecidas cuando se considera la "literatura infantil", ideas que se han venido desdibujando detrás de una aparente interdisciplinariedad, en la que participan discursos fragmentados provenientes de la psicología, la pedagogía, la creatividad, la sociología, la lingüística, la literatura, la pedagogía... que no han contribuido en nada a la consolidación y dignificación de los estudios literarios en su relación con la población infantojuvenil, a pesar de su insistente rotulación como 'Literatura'.

La interdisciplinariedad sólo podrá existir en materia de Literatura Infantil, cuando resulte posible el entrecruzamiento armónico entre discursos autónomos y particulares: los que atañen a lo literario por un lado y a lo niño por el otro. Pero antes, cada disciplina deberá presentar unos fundamentos teóricos, desde su perspectiva específica que posibiliten -dada la naturaleza de este ámbito complejo en el que convergen problemáticas a ser abordadas cada una por una especialidad- la consolidación de una verdadera visión holística de la Literatura Infantil.

"Donde hay siete niñeras el niño se queda sin cuidado" -decían las abuelas- y esta "literatura infantil pseudo interdisciplinaria" no parece haber tenido niñeras en absoluto. Para los estudios literarios, en su relación con los niños, un primer punto de partida lo señala la misma designación: Literatura Infantil. La investigación literaria hará énfasis fundamentalmente en lo literario, como veremos. Sin embargo lo "infantil", como referencia a los niños y jóvenes, requiere de marcos teóricos especializados provenientes de la psicología, la sociología y las ciencias de la educación. Para los estudios literarios, el segundo término de la designación, "Infantil", refiere a una instancia posible de

recepción del texto literario, lo cual resulta un aporte válido al mundo de los estudios literarios, pero no suficiente para el análisis e interpretación del complejo universo que subyace a 'lo niño' o a 'lo infantil'.

En este sentido, una tarea urgente de la investigación sociológica sería la de indagar acerca de la noción de lo "niño" en Venezuela, proponer un análisis e intentar una descripción derivada de un estudio particular de este sector de la sociedad que se manifiesta, dentro de nuestro propio contexto, como un complejo universo altamente heterogéneo. Piénsese en los diferenciados estratos socioculturales y las diversas geografías de este sector social, por ejemplo, y constataremos el impacto que una investigación sociológica tendría, no sólo para los estudios en la Literatura Infantil sino, además, para la consideración de toda una suerte de actividades que, desde la estructura social, son destinadas a los niños en particular: programación televisiva, publicidad, espectáculos, mensajes institucionales. Piénsese en los niños guajiros o pemones, los niños de la calle y los niños de la urbe de altos estratos socioculturales y contextualicemos una afirmación muy utilizada e insuficientemente sustentada en el terreno de la promoción de la lectura y el libro infantil: "Darles a los niños y jóvenes materiales de lectura que les gusten". Una investigación sociológica, sobre la influencia del entorno en el "gusto de los niños", quizá confirme nuestra sospecha: Lo que "a ellos les gusta" está muy lejos de representar un verdadero ejercicio de la libre elección, como parece creerse.

En una sociedad pluricultural y plurilingüística como la nuestra, resulta incoherente concebir "lo niño" con la sola perspectiva uniforme y abstracta que reduce y simplifica un fenómeno tan complejo a la mera categoría de "edad". Otras perspectivas más atrayentes desde la sociología significarían, sin duda alguna, un aporte de incidencia trascendental para diversas ciencias -no sólo la Literatura Infantil.

Si la psicología intentara deslindar por su parte hasta dónde, en la actividad creativa del ser humano, participan componentes cognitivos y no-cognitivos -y no sólo los cognitivos- haría un

extraordinario aporte para la Literatura Infantil y la Creatividad, ya que la 'no-cognición' parece ser el requisito que descalifica cualquier producción verbal infantil como literaria. El supuesto teórico según el cual el individuo debe manifestar una voluntad consciente de la actividad que realiza, para poder ser legitimada como producción artística propiamente dicha, requiere ser revisado a la luz de las nuevas corrientes psicológicas que descubren potencialidades insospechadas en el cerebro humano.

Ante aquellas producciones escritas por los niños en las que se manifiesta un alto nivel de creatividad verbal, el consenso generalizado ha venido coincidiendo en la imposibilidad de considerarlas como "literarias", por cuanto no es posible determinar si el niño tenía el propósito voluntario, consciente e intencional de producir literatura [cognición], por lo que se califican, entonces, como meros "accidentes verbales" ocasionados por un insuficiente desarrollo del repertorio léxico infantil.

¿Cómo enfrenta la investigación literaria, entonces, estos vacíos que sólo pueden ser atendidos por cada disciplina especializada?<sup>1</sup>. Mientras el aporte de la sociología acerca de la noción de "los niños" no se materialice, el investigador del área literaria, apoyado en el manejo metodológico propio de la lingüística para los estudios de campo [Coseriu] y las más recientes reflexiones acerca de la Estética de la Recepción [Ingarden, Vodicka, Riffaterre, Fisch, Iser, Jauss], privilegiará la consideración de las variables 'diatópicas', 'diatráticas' y 'diacrónicas' en coherencia con la visión de un receptor productivo, competente lingüísticamente, inserto y actuante en un contexto histórico-social dado.

Por otra parte, mientras la psicología se propone consolidar lo concerniente a la creatividad y su vinculación con la presen-

<sup>1</sup> Lo expuesto no implica que el investigador en el área literaria no disponga de una visión sociológica y psicológica general acerca del niño o del joven venezolano. Abordar el problema como INSTANCIA DE RECEPCIÓN permite al investigador concebir al niño y al joven como sujetos altamente productivos -fascinantemente productivos- capaces de generar interrogantes a ser respondidas, necesariamente, por la Psicología, la Sociología y las Ciencias de la Educación, en respeto a la competencia autorizada de cada especialidad para el logro de una verdadera interdisciplinariedad.

cia-ausencia de los componentes cognitivos y/o no cognitivos, la investigación literaria abordará las producciones escritas por los niños como una manifestación concreta -la escritura-, para encontrar en ella indicadores de creatividad verbal. Una suerte de relación dialéctica entre leer y escribir permite observar cómo aquellos niños que han tenido contacto con textos narrativos, por ejemplo, tienden a apropiarse de la superestructura narrativa particular, según se trate de un mito, un relato poético o un cuento folklórico, por ejemplo; y son capaces, entonces, de escribir sus propias y originales producciones que bien merecen ser calificadas como literarias<sup>2</sup>.

La investigación educacional consolidaría su presencia armónica en el conjunto de la interdisciplinariedad si de manera sistemática, coherente y sostenida pudiera hacer de las aulas un "laboratorio experimental" para la observación, propiciación, seguimiento y registro del proceso de lectura de textos literarios y su efecto modelizante en los receptores. Los profesores de educación básica, actuando como mediadores-investigadores debidamente asistidos, contribuirían en mucho a que la investigación pudiera disponer de mayores y más calificados datos para enriquecer una Estética de la Recepción en materia de Literatura Infantil<sup>3</sup>.

Por lo pronto la investigación literaria, para la que resulta perfectamente válido el abordaje de una obra desde diversas metodologías, encuentra en el enfoque semio-pragmático condiciones altamente idóneas para el estudio de la Literatura Infan-

2 Sobre este aspecto específico resulta de trascendental importancia los aportes que, desde la lingüística, presenta la investigadora Luisa Rodríguez. En: **Los procesos Retóricos y Literarios en Cuentos Escritos por Niños**. Casa de Bello, col. Zona Tórrida, Caracas, 1992.

3 El aula es el lugar privilegiado para investigar acerca del "gusto de los niños" entendido como GUSTO ESTÉTICO. Toda vez que los niños hayan conocido la diversidad de materiales literarios y no literarios, y dentro de los literarios una multiplicidad de variantes (poesía, mitos, leyendas, cuentos indígenas y populares, etc.) estarán en mejores condiciones de ejercer la **libertad de escogencia**. Entonces la investigación se encargaría de determinar cuáles son los mecanismos que intervienen en la predilección de unos por sobre otros.

til<sup>4</sup>. Este no sólo supone un aprovechamiento para derivar importantes resultados dentro de una Estética de la Recepción, sino que enfatiza el carácter comunicacional de la Literatura y su efecto modelizante en la sociedad.

A largo plazo, la tarea de la investigación literaria aportará todo cuanto haga posible que esta "literatura" se constituya en literatura auténtica, capaz de tomar conciencia de sí misma. Avanzar de "una literatura en sí" hacia una LITERATURA PARA SÍ significa elaborar su autoconciencia, su reflexión, mirarse en el espejo de la crítica y de la teoría literaria... tal como ha ocurrido con toda literatura a lo largo de la historia.

Frente a un estado de la "literatura infantil" en el que sólo parece haber obtenido < criterios firmes (?) > de la realidad extraliteraria y extrauniversitaria, la investigación literaria debe cumplir con una obligación largamente eludida: restituir la noción de lo literario, insistir en el papel y la función comunicacional que el texto literario [su lectura] desempeña dentro de la sociedad, restaurar la condición productiva y creativa de su potencial lector y proponer criterios de selección que, debidamente sustentados, permitan orientar, en especial, la labor de los educadores -actores sociales comprometidos con el desarrollo cultural, estratégicamente ubicados en un espacio de encuentro y movilidad de toda la sociedad: el espacio escolar- hacia la construcción colectiva de un mundo más humano, para lo que la literatura en su vinculación con la población infantojuvenil -un sector contundentemente rentable por su potencialidad, permeabilidad y vitalidad- constituye una alianza necesaria y medular de la acción transformadora.

4 Enfoque que enfatiza el estudio de relación de la obra con sus usuarios, para determinar los mecanismos de **apropiación y modelización del mensaje en los receptores**, la construcción de una **visión de mundo**, la **confrontación intertextual con los valores axiológicos subyacentes** en la obra y las **producciones interpretativas** que se agregan al equipaje afectivo, intelectual y social de los lectores.

## II. Teoría Literaria, Literatura Infantil y Objeto de Estudio

Por la complejidad de los elementos implicados en este universo dinámico de la comunicación cultural, se hace necesario ir esquematizando y confrontando los paradigmas teórico-conceptuales, derivados de la especialidad literaria, con aquellos parámetros tradicionalmente asumidos, los cuales, como veremos a la luz de los fundamentos teóricos para el abordaje de la Literatura Infantil que proponemos, resultan desorientadoramente híbridos y prácticamente inaprensibles.

Desde la formulación de las teorías científicas, es suficientemente conocido que la delimitación y la definición del objeto de estudio de una ciencia, cualquiera que ella sea, determina la validez o no de su propia existencia<sup>5</sup>.

Cualquiera sea el objeto de estudio a definir, se hace necesario cumplir con el requisito de la 'delimitación', un esencial punto de partida **necesario** -léase imprescindible- como puede serlo el 'habla' para la lengua -objeto de estudio de la Teoría Lingüística- o el 'cuerpo humano' para la medicina. Mediante una observación organizada y coherente, orientada a la indagación de diversos fenómenos surgen, con el desarrollo del conocimiento, diversas ramas de especialización siempre bajo el amparo de una fundamental Teoría General a la que también nutren.

La Teoría Literaria no define su objeto de estudio por elementos extraliterarios (la edad, el estrato sociocultural, el sexo o la religión de su posible destinatario). La Literatura se condensa como virtualidad en la **obra literaria** y se actualiza en su lectura, cuando efectivamente se constituye como evento comunicacional.

Como Sistema de Modelización Cultural, conjuntamente con todas las manifestaciones del arte, ella participa de la Teoría que

5 Es posible constatar, en nuestra realidad, una progresiva tendencia a delimitar como "literatura infantil" toda suerte de "libros infantiles" y como "objeto de estudio" la cuantificación de "solicitudes en préstamo" de que son objeto por parte de los usuarios de las bibliotecas nacionales.

rige para el Arte en general y para la Literatura en particular, así como también de los fundamentos propios de la Teoría Semiótica cuyo objeto de estudio es el funcionamiento del Signo en el seno de la Sociedad<sup>6</sup>.

Toda investigación científica se inicia sobre la indagación de unos datos proporcionados por una realidad, sujetos a constatación, observación, análisis e interpretación que luego son formulados en términos de una teoría, cuya generalización garantiza su operatividad en cualquier tiempo -por ello acepta su innovación conforme se desarrolla el conocimiento- y en cualquier espacio -de allí su universalidad- por más variaciones que presente el objeto de estudio, conforme un dinamismo inmanente a la vida misma de cada sociedad<sup>7</sup>.

Para el abordaje de la obra desde el punto de vista literario -manifestación verbal artística con predominio de la función poético-estética- los rasgos y características a ser delimitados parten de las cualidades autónomas de la estructura literaria, para encaminarse luego hacia conjuntos superiores de interpretación que atañen a su producción, su dinámica evolutiva, sus tipos de

6 Semiótica: Ciencia General de los Signos. Se estructura sobre la base de una teorización acerca del funcionamiento de los mismos a tres niveles de análisis: 1. Sintaxis (relaciones de los signos entre los signos), 2. Semántica (relación de los signos y sus significados) y 3. Pragmática (relación entre los signos, la significación y las formas de uso, apropiación e interpretación que hacen los hombres que los utilizan). La sucesión del abordaje de niveles, como se observa, tiende a la síntesis de todos los elementos implicados en el nivel pragmático, en el que la situación comunicacional se recupera en cuanto que **función**. Se ha adoptado el término Semiología para cada una de las ramas, según su codificación significante: semiología del teatro, de la literatura, del film, del discurso televisivo, del gesto, de la moda, etc. Umberto Eco precisa aún más esta definición: la Semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación.

7 Universalidad debe distinguirse aquí de uniformidad. Por otra parte, si referimos ambos términos a la producción escrita en materia de "literatura infantil" se hace imperante enfatizar su distinción: es lamentable tener que reconocer que los escritos publicados bajo la forma de "libro infantil" apenas se diferencian unos de otros. Los estudiosos de la estilística, para quienes el estilo literario de un autor se manifiesta en su personalísimo modo de expresarse como artista de la palabra escrita, no encontrarían gran trabajo en materia de "literatura infantil".

organización y estructuración, su intercambio, uso e impacto en la conciencia colectiva... Aspectos que derivan en una primera aproximación a la Literatura en función, entendida como Sistema de Modelización Cultural [Lotman]<sup>8</sup>.

La comunicación literaria o poética interpretada como evento comunicacional y como actividad social viva y productiva, supone la inversión de altas cuotas de energía en el desarrollo de su propio proceso creativo, el cual deviene en productos particulares que se integran a los llamados 'bienes culturales'. A pesar de su no sometimiento a la cuantificación, auditorías o intervenciones -a diferencia de la productividad petrolera o agrícola- ella constituye, dentro del conjunto de las manifestaciones artísticas, el cimiento sobre el que se sustenta la solidez cualitativa de una cultura, su autonomía particular y su capacidad para insertarse armónicamente dentro del concierto de la cultura universal.

Dentro de este contexto de ideas, ¿cómo puede definirse la Literatura Infantil a la luz de la Teoría Literaria?. Veamos las primeras puntualizaciones:

1. La Literatura Infantil es un fenómeno de especificidad textual que puede ocurrir sólo dentro de otra ESPECIFICIDAD TEXTUAL, en la que se gesta, de la que forma parte, nutre y recibe su condición como literatura: LA LITERATURA.

Por lo tanto, resulta lógico afirmar que los fundamentos para el abordaje de la Literatura Infantil se sitúan dentro del marco de la Teoría Literaria, desde donde también descubre aportes válidos de orden metodológico provenientes de diversas ramas especializadas (Análisis del Discurso, Análisis del Texto, Estética de la Recepción, etc.). La Literatura Infantil es a la Ciencia Literaria lo que la Pediatría es a la Ciencia Médica.

La investigación literaria se propone determinar entonces qué es aquello que además de definir tal o cual obra como literaria, le

<sup>8</sup> Un enfoque de la Literatura especialmente importante para el abordaje de la Literatura Infantil.

permite de manera simultánea, convocar una determinada instancia de recepción [la población infantil y juvenil] y ¿por medio de cuáles mecanismos estructurales, discursivos, retóricos, textuales...?

2. "*Literatura Infantil*" es una expresión convencionalmente admitida por la Teoría Literaria para referir un modo de comportamiento posible de la Literatura dentro de la dinámica socio-cultural<sup>9</sup>. Reconoce que ni los "géneros" ni las "tipologías textuales" se definen sobre la base de criterios extratextuales como pueden serlo en los patrones tradicionales de una "literatura infantil" la <edad>, <el receptor empírico> o la <intención> del escritor.

El desarrollo teórico en materia de los estudios literarios nos ofrece, después de una larga evolución, el innegable interés de haber privilegiado la relación lector-obra (o escritura-lectura) por sobre la clásica relación autor-obra, señalando así la auténtica naturaleza de la creación literaria (obra): un mundo construido por el lenguaje y dentro del lenguaje. Las nuevas tendencias nos muestran que el empeño por la determinación o clasificación de la escritura literaria en "géneros" resulta anacrónica. Hoy más que nunca se ha actualizado un viejo ideal de Valéry, el de llegar a escribir un día una literatura sin nombres de autores, sin géneros, sin clasificaciones ni distracciones que nublen la cuestión central, el encuentro de la escritura literaria con su cocreador silencioso, el lector.

3. La estructura organizacional de una obra capaz de convocar a todo sujeto hablante-oyente de su lengua, se manifiesta como una instancia de recepción marcada como propósito textual, mediante determinadas estrategias discursivas. Se reconoce así, desde y con el texto, al receptor potencial como un sujeto productivo y activo den-

<sup>9</sup> Recordemos con Todorov que no existe ninguna necesidad de que una obra literaria encarne fielmente un "género" [¿literatura infantil?], sólo la probabilidad de que ello ocurra. **El libro que Vendrá**, según Blanchot, no manifiesta preocupación alguna por su pertenencia o no a un género.

tro del contexto histórico-social, a condición de que éste no lo margine un sujeto caracterizado empíricamente como un 'hablante-oyente competente'.

Lo apuntado supone un deslinde entre las nociones 'lector' - 'descifrador'. El hablante-oyente competente es Lector mucho antes de que se haya convertido en Descifrador. Aunque no haya adquirido las competencias para la adquisición del código grafemático [<aprender a leer>] él podrá realizar su trabajo productivo como receptor si cuenta con la presencia de un mediador dispuesto que 'traduzca el código escrito a la lengua oral: hablar y escuchar su lengua supone, en nuestro receptor, la existencia de un conocimiento ineludible del mundo. Esto le otorga la infinita posibilidad de leerse a sí mismo y al mundo en referencia, según su experiencia del mundo en la misma medida en que recepciona-escucha el mensaje del texto literario<sup>10</sup>.

Esta precisión teórica deja fuera, por intrínseco, a nuestro objeto de estudio, un criterio tradicional y persistente, demasiadas veces invocado y metodológicamente imposible de precisar de manera objetiva: el de si hubo o no la intención por parte del autor, de dirigirse especialmente a los niños o a los jóvenes<sup>11</sup>.

4. El abordaje del Lector, en este sentido, se desplaza desde la noción egocéntrica tradicional acerca de "lo niño" (romántica, psicológica, pedagógica, sociológica) hacia la potencialidad particular de un sector productivo de la colectividad: una instancia de recepción de fundamental im-

10 La "experiencia del mundo" refiere a la vivencia, pero, además, a una metaconciencia del 'ser que vive', acerca del 'ser viviente'. La edad ciertamente puede influir en la mayor cantidad y calidad de esta experiencia quizás no tanto por la cantidad de años, como por las oportunidades y modos de vivir la vida (lo que no parece poder uniformarse).

11 Lo cual resultaría apropiado y legítimo para una investigación policial que intentará determinar el grado de responsabilidad de un presunto delincuente en unos determinados hechos ilícitos, pero absolutamente inapropiada, ilegítima y reprobable si se tratase de un investigador en el área literaria que pretendiera establecer, mediante interrogatorio al presunto escritor intencional de un libro para niños, si el hecho resultante de su escritura es o no literario.

portancia a la hora de activar, intensificar y garantizar la consistencia de los efectos de la literatura como Sistema de Modelización dentro de la dinámica cultural. El lector empírico es, ahora, un actor protagónico en la construcción del mundo al que aspira su sociedad.

Estas puntualizaciones, así anotadas, resultarán mucho más holgadas al colocarlas en correspondencia con el abordaje metodológico del problema. Intentaremos, en consecuencia, ilustrar cómo por la vía de análisis se hace posible establecer algunas determinaciones fundamentales<sup>12</sup> en un texto capaz de convocar la instancia de recepción que nos ocupa: leemos el texto, para leer en él al lector que postula [Eco]<sup>13</sup>.

El texto literario es el punto de partida para el estudio de la Literatura Infantil entendida como evento comunicacional, con todas las implicaciones que supone formar parte de un Sistema de Modelización Cultural. Se hace necesario, por tanto, en primerísimo lugar, seleccionar un texto literario. ¿Cuáles han de ser los criterios?<sup>14</sup>.

Es necesario tomar en cuenta que estos criterios cobran relieve según la noción [y la intención] con la que se maneja 'lo literario' y 'lo niño': ambas realidades pueden ser concebidas desde una visión socio-filosófica orientada bien hacia la promoción de los valores e intereses del individuo por encima de los de la sociedad [individualismo o egocentrismo, no importa la edad] o bien en el establecimiento de relaciones e interdependencia y

12 Para su acercamiento más desarrollado de las propuestas teóricas y metodológicas que suscribimos, imposibles de resumir en este artículo, véase: Navas, G. **El Discurso Literario destinado a Niños** (1987). Academia Nacional de la Historia, col. Estudios, Monografías y Ensayos, No. 92 y/o **Introducción a la Literatura Infantil, Fundamentación Teórico-Crítica (Tomo I)**. 1995. Fondo Editorial, Universidad Pedagógica Libertador.

13 Para el desarrollo de este aspecto véase: Eco, Umberto. **Lector in Fábula**, edic. Lumen, Barcelona, 1981.

14 Los criterios de selección que se proponen en este enfoque se refieren fundamentalmente al texto y lo que él comunica, no a los aspectos formales-editoriales del "libro infantil" [Diagramación, tipografía, ilustraciones, encuadernación, etc.]. Ver nota. 12.

cohesión, en las que el hombre y el niño puedan reconocer el 'sí mismo' y el 'otro' como un único co-protagonista de un destino colectivo<sup>15</sup>. Es evidente que la Literatura -que es una creación esencialmente humana y nace o muere con el hombre- participa de esta última orientación<sup>16</sup>.

Si optamos por la primera elección apuntada, seguramente nunca seleccionaremos un texto verdaderamente literario capaz de convocar al niño lector, aunque se nos presente bajo la atractiva forma de un "libro infantil". Desarrollar este aspecto tentador pero no es aquí el lugar, aunque quisiéramos dejar a salvo a los selectores de buena fe, quienes sin duda alguna optarían por la segunda elección si estuviesen asistidos debidamente por la investigación teórica que, desde las universidades, debía llegarles como una asistencia merecida, de forma efectiva, sistemática y sostenida<sup>17</sup>.

Sólo apuntaremos que, entre los "libros para niños", se encuentran algunos que sin que pueda considerárseles como Lite-

15 Las mega-tendencias para los siglos venideros postulan, sobre las más recientes investigaciones basadas en la Física Cuántica, que los seres humanos dejarán atrás la dependencia -cuya finalidad última no es otra que la de favorecer la apropiación de la autonomía; para, luego, ascender a una forma superior de interrelación, la interdependencia, cuyo establecimiento no impone ninguna otra condición que no sea la existencia de hombres, organizaciones y naciones que decidan, desde su autonomía, cohesionarse para construir un destino que pertenezca a todos.

16 "El texto literario construye un modelo del mundo. La semiótica -que en este punto se identifica con la crítica- debe realizar la difícil tarea de hallar en un texto determinado lo que representa de la realidad, según los estereotipos de una cultura dada y lo que propone como realidades distintas, agazapadas en la nuestra, realizables en el futuro, etc., bajo la semblanza de prefiguración o de formación, utopía o sátira, esperanza o profanación. Pero entonces el texto literario está en la cultura, no es la cultura; es, si acaso, una aportación al desarrollo de la cultura". Segre, Cesare (1981) **Semiótica, Historia y Cultura**. Edit. Ariel, col. Letras e Ideas, Barcelona, p. 24.

17 En una gran cantidad las ediciones de "libros infantiles", atraen más por una tecnología gráfica y visual (FORMA) que por su contenido. Sin duda alguna se proponen, en el mejor de los casos, como objetos con funciones estéticas y no como portadoras de un mensaje artístico-estético. La presencia del discurso literario, salvo honrosos casos, no siempre tan difusamente coloridos y lujosamente empastados, gusta de brillar por su ausencia en los libros infantiles.

ratura Infantil, cumplen funciones importantes como pueden serlo la Referencial, vinculada al propósito de informar o acercar al lector a ciertos aspectos del conocimiento (el proceso de germinación y desarrollo de una fruta, su venta y su consumo, por ejemplo) o la Conminativa, que intenta persuadir al lector hacia un cambio de conducta (dejar de chuparse el dedo, prepararse para recibir un hermanito, perder el miedo a la oscuridad o a la caída de su primer diente de leche). Si están bien escritos, bien editados y comunican unos contenidos que no distorsionan los conocimientos científicos a los que aluden o no contradicen los propósitos con los que se les escribe o se se les edita, está muy bien seleccionarlos, leerse los o darlos a leer a los niños<sup>18</sup>.

Lo que enfatizamos en este artículo, como producto de la investigación, no es que estos materiales no-literarios queden fuera de la pluralidad de textos a proponer entre niños y jóvenes sino que, dentro de las campañas nacionales enfáticamente declaradas a favor de la lectura de <libros infantiles> se observe una significativa ausencia de textos propiamente literarios, cuyo lenguaje particular constituye una de las manifestaciones verbales en la que las potencialidades de la lengua se incrementan a favor de la competencia comunicacional de los hablantes<sup>19</sup>.

Centrado así el planteamiento, ejemplificaremos de manera muy puntual, algunos aspectos de la metodología de análisis para seleccionar textos literarios capaces de convocar una instancia de recepción particular (hablante-oyente), con la finalidad de enfatizar los aportes que nos puede proporcionar una teoría constituida frente a un vacío epistemológico en el que la noción de "literatura infantil" resulta asimilada a la de "libro infantil" y/o "lec-

18 Esta afirmación pudiera parecer inquisidora, pero si la ausencia de la crítica y la valoración cualitativa se han espantado del indiscriminado mercado editorial del libro infantil, bien merecen los libros bien escritos y capaces de comunicar contenidos consistentes que se les reconozca su permanencia como especímenes "anormales" en un mundo que seguramente les resulta inhóspito.

19 Incluso para la enseñanza de una lengua extranjera se reconoce este poder insustituible de la literatura como un hecho de lenguaje, en el que la lengua se repotencia como instrumento de comunicación.

tura infantil", sin otra distinción que no sea la de apoyarse en una referencia a "lo infantil" como una realidad dada por 'hecho', aceptada y acabada, sobre la que no hay nada que decir.

### III. Desde una metodología de análisis de la obra literaria hacia la discrepancia de los convencimientos arraigados

La materialidad del discurso literario es fundamental para el abordaje del primer nivel de estudio de la obra: el nivel sintáctico. Con el apoyo de las metodologías de análisis y con los aportes proporcionados por los estudios lingüísticos y semiológicos se ha comprobado que el tratamiento del discurso - su estructuración y estilo- constituye uno de los primeros rasgos a tomar en cuenta para la construcción y/o selección de textos a presentar ante el lector infantil y/o juvenil.

Prevalece una forma de expresión que simula el estilo de los discursos orales-informales, propios de la esfera de uso de la lengua coloquial, para cumplir con funciones propias de la comunicación artístico-estética<sup>20</sup>. La "oralidad" se presenta en el texto a través de marcas discursivas, como un recurso expresivo intencionalmente manejado por el escritor. El contenido del mensaje -dado por la capacidad de sugerencia del discurso, su ambigüedad- el componente connotativo manifiesto en el uso intencional del lenguaje retórico -facilitado, además, por el ordenamiento, organización y combinatoria de la materia discursiva, su sintaxis- es transportado por una forma de expresión aparentemente sencilla, capaz de soportar y comunicar intensas cargas de sentido.

Esta afirmación supone que el investigador opera metodológicamente a partir del análisis del discurso asistido por los mar-

20 Para este aspecto nos apoyamos fundamentalmente en : Van Dijk , Teun A. (1980). **Estructuras y Funciones del Discurso**. Siglo Veintiuno, México y Bajtim, MM. (1982) **Estética de la creación verbal**, Siglo Veintiuno, México.

cos teóricos provenientes de la lingüística y de la retórica, para la determinación de construcciones propias de las figuras de connotación como un primer paso. Luego, sea que se trate de abordar una obra narrativa o poética, se seguirán otros determinados procedimientos de análisis particularmente indicados por cada sintaxis (narrativa o poética).

El lenguaje de la obra se presenta, entonces, como el cimientto de un andamiaje de gran complejidad estructural, aunque aparentemente sencillo. Y es precisamente desde esa complejidad que el texto se 'mueve' para construir las competencias que requiere de su lector y que atañen a la producción de significados (nivel semántico) e interpretaciones (nivel pragmático).

Desde esta perspectiva, el discurso literario no se aborda para determinar si está adecuado o no a la "edad" del niño, a su vocabulario o a su suficiente o insuficiente dominio de un repertorio léxico. El texto no sólo presupone unas competencias que efectivamente atribuye a su virtual lector [ser un hablante competente de su lengua, capaz, por tanto, de operar desde un mundo en referencia para el establecimiento de correferencias] sino, además para solicitar al lector -y construir con él- otras capacidades que se generan a todo lo largo del proceso productivo en el que ocurre la recepción (audición o lectura).

La creatividad, la imaginación, la riqueza interpretativa que suele evocarse como caracterización inmanente en la literatura infantil, se valora, en nuestro enfoque, como propósito evidente en el propio texto. Para detectar si un texto estimula o no la imaginación en el niño lector, por ejemplo, el investigador determina la abundancia y calidad de marcas discursivas que funcionan en un nivel de iconicidad a favor de la producción de representaciones mentales por parte del lector. Imaginar significa 'crear imágenes'. La riqueza interpretativa -otro ejemplo- estará marcada como propósito en el propio texto por su apreciable intención connotativa, ambigua, polisensa y polisémica<sup>21</sup>. El trabajo pro-

21 Ícono (del griego eikôn: retrato imagen). Tipo de signo que opera por similitud de hecho entre los elementos; por ejemplo el dibujo que representa una

ductivo del texto se complementa con el trabajo productivo del lector. El texto solicita su cooperación para poder funcionar.

Con los ejemplos apuntados resulta pertinente enfatizar en la importancia de la investigación especializada para el enriquecimiento epistemológico de la Literatura Infantil y la necesidad de su abordaje desde las teorías y metodologías pertinentes. Basta confrontar con lo apuntado recomendaciones tradicionales, suficientemente generalizadas y familiares como esta: *"la literatura para niños debe caracterizarse por el uso de un lenguaje sencillo, un vocabulario accesible a su edad y una sintaxis que no presente complejidad y debe cumplir con la importante función de estimular la imaginación, la creatividad y la sensibilidad infantiles"*.

Abordaje desde el discurso (sintáctica) hacia la estructura narrativa (semántica) para arribar a una posible respuesta del receptor (pragmática)

Un ejemplo ilustrativo de los múltiples aspectos que atañen al tránsito desde el nivel formal del discurso hacia el nivel semántico -o de contenido- puede aportarlo el caso de un texto narrativo. Ejemplo útil, además, para los interesados en el área de la Literatura Infantil, por ser el cuento uno de los géneros más utilizados para esta instancia de recepción.

Toda vez seleccionado el cuento -y garantizada su cualidad literaria- se procederá a la realización del análisis a nivel sintáctico que, además de los aspectos ya anotados sobre el abordaje del discurso, deberá incorporar aspectos fundamentales, propios de la sintaxis narrativa. Cobra, en este nivel, un importante papel el análisis estructural, a nivel de la historia narrada [no del discurso narrativo], la lógica de las acciones, la función actancial de los personajes y el grado de narratividad, el mundo representado [real-fantástico]... Ya que toda esta estructura narrativa será la

casa y la casa representada. En la literatura, el discurso verbal suele representar niveles de iconicidad al incidir en la producción de 'representaciones mentales' en el lector o auditor [piénsese en toda suerte de imágenes cromáticas, auditivas, táctiles, cinéticas, sinestésicas...].

portadora de los valores axiológicos, subyacentes, comunicados implícitamente (carga ideológica del mensaje).

El análisis en el nivel semántico permite, además, la previsión del establecimiento o funcionamiento de las reglas de correferencia e intertextualización -las que operan entre el mundo representado a nivel de la historia- y el mundo en representación -el que el lector va construyendo sobre la base del conocimiento enciclopédico contextual [realidad empírica] y su repertorio afectivo-vivencial [realidad interior], necesarias para las implicaciones que se derivarán luego a nivel pragmático [uso, apropiación e interpretación que el lector hace de la obra como consecuencia del poder de modelización cultural que ella ejerce y de la permeabilidad de que dispone el receptor].

Enfatizaremos sólo uno de los aspectos más relevantes, que los fundamentos teóricos actualizados pueden aportar en materia del abordaje para el relato infantil, sin la pretensión de poder abarcar todos los aspectos del análisis para el nivel semántico y de sus implicaciones para el nivel pragmático, en este artículo.

#### IV. La narratividad

Este único aspecto se refiere a la narratividad, que nos permite ilustrar en "pequeño" el desplazamiento que ocurre, mediante el análisis fundamentado teóricamente, desde la estructura formal-organizativa del discurso (sintaxis) hacia los contenidos, significaciones y sentidos que ella transporta (semántica), hasta arribar, finalmente, al nivel de los efectos y respuestas en el 'usuario' que, en el nivel más profundo y eficaz de la situación comunicacional (pragmática) pueden derivar en productos culturales, caracterizados por la apropiación, interpretación, uso y reinterpretación de la obra como totalidad, desde la conciencia individual hasta la conciencia colectiva.

Un asunto de fundamental interés para los estudios en el área de la Literatura Infantil -los mediadores- sería el aspecto axiológico y su determinación a partir del análisis estructural del relato. Sobre axiología, ideología, valores... existe abundante bi-

bliografía, no así acerca de los modelos metodológicos de aplicación para su encuentro en los niveles subyacentes del mensaje -un encuentro necesario e indelegable por parte del adulto selector<sup>22</sup>. Sin embargo, nos centraremos en la cuestión de la narratividad por considerar que parece menos conocido por parte de los agentes de la "literatura infantil"..

Acerca de los problemas que plantea para la Teoría Literaria, el abordaje específico de la estructura narrativa, su organización, construcción, etc., y conforme se desarrolla el conocimiento científico, se hace necesario comenzar, incluso, por desambiguar términos como 'relato', 'texto narrativo' y 'narración'<sup>23</sup>. Los debates se orientan a profundizar y precisar los fundamentos teóricos, para lo que resulta imprescindible la creación de una terminología específica, y se proponen ensayar y deslindar modelos, teóricamente fundamentados, que permitan determinar, inclusive, niveles de 'narratividad' en los relatos. Todo este debate ha ido dando forma a una especialización: la narratología.

El objeto de la narratología consiste en interrogarse -más allá de los Universales Narrativos establecidos en la Teoría Literaria General (historia y discurso, narrador y narratario, roles actanciales)- si existen ciertas características que tiendan universalmente a afectar la narratividad. Sintetizaremos aquí algunos aspectos que pueden ser útiles para aplicarlos en el momento de selección de cualquier cuento para niños, aunque no fuera literario.

Las premisas fundamentales pueden resumirse así: (a) No todo relato tiene el mismo grado de narratividad, (b) algunos son más

22 Sobre este aspecto del análisis del relato y la develación de contenidos subyacentes, véase una aproximación en Navas (1995) Ob. cit., pág. 237 y siguientes.

23 'Narrative', en inglés, se traduce como "texto narrativo" y como en español "narración" (*narration*, en inglés), resulta ambigua, porque se refiere tanto a la acción de narrar como el producto de esta, y en el contexto de la narratología, "narración" suele designar un conjunto de textos narrativos (de una nación, corriente, período, autor, etc.), la palabra 'relato' (del francés *récit*) viene a suplir esta última acepción para la cual no existe un término, en español, no ligado etimológicamente a "narrar".

narrativos que otros y (c) existe más que relato en la mayoría de los relatos: ingenio, poesía, penetración psicológica, fuerza intelectual...

Es del todo posible valorar un texto por sus aspectos narrativos y no valorarlo por su narratividad. La narratividad es una función que explota y acentúa las características típicas del relato en contraste con el no-relato. En tal sentido, Gerald Prince precisa aún más las cuestiones a ser determinadas en el abordaje de un relato, perfectamente aplicables en nuestro primer acercamiento valorativo de un cuento infantil:

Cuestiones como el asunto del relato o su posesión o carencia de propósito, por ejemplo, no tienen que ser pertinentes a su narratividad. William Labov seguramente tiene la razón cuando dice: "Las historias carentes de propósito son recibidas con la embarazosa réplica "¿Y qué?". Todo buen narrador está evitando continuamente esa pregunta. Cuando su relato se ha acabado, debería ser inconcebible que un circunstante dijera: ¿Y qué?. En vez de eso, la observación apropiada sería "¿Hizo eso?" o medios similares de registrar el carácter referible de los acontecimientos del relato"<sup>24</sup>.

Y Desiderio Navarro, traductor del trabajo de Prince, plantea la cuestión de la posesión o carencia de propósito de un relato. Apoyándose en el **Diccionario de Narratología**, escrito por el propio (Prince) nos refiere el término "*point*": *Le raison d'être* de un relato, la razón por la cual es contado y el asunto esencia que el trata de decir [Labov]. El *point* de un relato es indicado o sugerido por un conjunto de características evaluativas que muestran por qué las situaciones y acontecimientos narrados merecen ser narrados: mientras que un relato sin *point* podría ser recibido con una observación como "¿Y qué?" uno con *point* será recibido con un reconocimiento de su referencialidad"<sup>25</sup>.

24 Prince, Gerald. "Observaciones sobre la narratividad". En: Navarro, Desiderio (Selección, traducción y prólogo). **Textos y Contextos, Una ojeada en la teoría literaria mundial IV**, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1991, p. 25-34.

25 *Ibidem*. p. 27-28

Como quiera que un relato consiste, más bien, en la relación detallada de situaciones y acontecimientos que en el comentario sobre estos, sobre la representación de los mismos, o sobre el contexto de esta última, es la diferenciación entre historia/discurso, fundamentada teóricamente y objetivada mediante el análisis, lo que da la pauta para la determinación del grado de narratividad.

**Las recomendaciones de los narratólogos pueden sintetizarse así<sup>26</sup>:**

- a.- Un relato en el que los signos de lo narrado [Historia] sean más numerosos que los signos del narrar [Discurso] debería tener un grado más alto de narratividad que uno en el que los signos del narrar sean más numerosos que los signos de lo narrado.
- b.- Un relato que represente más acontecimientos que estados, lo mismo que un relato que represente relativamente muchos períodos temporales en vez de relativamente pocos, tendrían más narratividad que los relatos en que se produce lo contrario.
- c.- Aunque el relato no es enemigo de la descripción -y según algunos narratólogos, de hecho, siempre implica alguna- el relato no es principalmente descriptivo.
- d.- El relato está constituido típicamente por la relación detallada de acontecimientos que ocurren en diferentes momentos y no por la descripción de estados o acontecimientos que tienen lugar simultáneamente.
- e.- Si la narratividad depende del número relativo de acontecimientos presentados y la distribución temporal de los mismos también depende de otras diversas características, a saber:

- e.1. Los acontecimientos pueden o no presuponer o imponer lógicamente todos los estados que ellos modifican o sus modificaciones [lógica de la acción].
- e.2. Cuando no lo hacen, proporcionan un grado más alto de narratividad que cuando lo hacen<sup>27</sup>.
- e.3. El relato tiene la fuerza de la aserción exclamativa y refiere lo inusual, lo no común, lo extraño, lo escandaloso en contraste con lo monótono, lo corriente, lo ordinario, lo convencional, lo unívoco<sup>28</sup>.
- f.- Los acontecimientos pueden estructurarse en acciones [secuencias accionales] o sucesos. En la primera se hace necesario la presencia de un 'agente' [un personaje que realiza una acción], en la segunda no.
- g.- La narratividad es una función resultante de secuencias de acontecimientos que entran en una actuación [performance] humana o antropomórfica. Los informes científicos, que a menudo relatan hechos, carecen de narratividad porque por regla general no subrayan -u omiten, mejor la participación de un ser humano [o humanizado] en el universo<sup>29</sup>.

27 Piénsese en los cuentos infantiles con "moraleja expresa" o implícitamente obvia.

28 Esto explica, con el mismo ejemplo propuesto por Prince (p. 29) la baja narratividad de "Juan cerró la ventana", que presupone el estado modificado [la ventana estaba abierta] e impone el estado resultante [la ventana estaba cerrada]. El mismo texto aumentaría su narratividad si se diera en contexto como "Nadie creía que la ventana pudiera ser cerrada" o "Nadie pensaba que Juan cerraría alguna vez la ventana", e indicara, incluso, por qué la ventana estaba abierta y Juan la cerró o por qué Juan cerró la ventana que estaba cerrada. En este ejemplo, puede ilustrarse cómo el "estado cerrado o abierto de una ventana" implica, textualmente, ciertas condiciones presupuestas, no presupuestas o impuestas, a partir del acto de Juan, mediante las que se demuestra que el texto no sólo parte de ciertas competencias sino además que se mueve para construir otras por parte de su lector, sin que este último tenga que acudir a un diccionario.

29 "Compárese, por ejemplo, <María caminaba hacia la tienda> y <María levantó su pie izquierdo dos pulgadas del suelo mientras lo balanceaba hacia adelante y, desplazando su centro de gravedad de modo que el pie golpeará el suelo, el talón primero, dio una zancada apoyándose en el dedo gordo del pie izquierdo, etc., etc." (Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. cit. por Prince, loc. cit. p. 30).

26 Sigo para estos apuntes sintéticos el artículo de Prince ya citado.

- h.- La narratividad puede ser afectada además por el grado de especificidad o singularidad de las situaciones o acontecimientos presentados. De manera característica el relato, a nivel de la historia, prospera con sucesos o acciones concretas que responden a una lógica de las acciones. ¿Quién, quiénes, qué, por qué, cuándo, cómo y dónde? son determinaciones válidas y rigurosas que el selector de textos literarios para niños debe formular directamente al texto narrativo, sea o no literario<sup>30</sup>.
- i.- Cuando la historia en un relato, o en un cuento infantil, se subordina a un enunciado global único con funciones literarias, la historia gusta de encontrarse con las abstracciones [significados, significaciones e interpretaciones]. Encontramos así mediante el análisis, los mensajes contenidos más relevantes que potencian la condición del texto literario como Sistema de Modelización Cultural.
- j.- Cuanto el relato no pretende cumplir funciones literarias huye de la abstracción, no sólo a nivel de la historia, los acontecimientos, hechos, sucesos que sean con mayor o menor intensidad relatados, huye de la abstracción a un nivel más profundo que traspasa la mera solicitud de la comprensión lógica por parte del receptor (discursos publicitarios, políticos, religiosos, normativos o morales). Lo que significa que se escape del analista.
- k.- El sello distintivo del relato, es la seguridad de la historia, vive la certeza: ocurrió esto y estaba relacionado con aquello. Y aunque no excluye vacilaciones o especula-

30 La **lógica de las acciones**, que se determina mediante el análisis estructural del relato, se presenta además como el único aspecto evaluable y común en el proceso lector tanto de cuentos literarios como de los no literarios (comprensión). El cuento literario solicita un nivel productivo al receptor que va más allá del nivel propio de la comprensión lógica de la historia o argumento. A este primer nivel de recepción le siguen subsiguientes niveles, en los que se generan toda suerte de significaciones e interpretaciones más vinculadas al pensamiento simbólico, lo que constituye la base sustancial de la productividad lectora de un cuento literario, diferente de aquella que ocurre en cuentos que no lo son.

- ciones -las que pueden generar suspenso, funcionar como indicios de objetividad o aumentar y sostener la convicción de lo que sí ocurrió- muere de la ignorancia o de la indecisión sostenidas.
- l.- Las representaciones de acontecimientos que son específicos, no suponen, necesariamente el mismo grado de narratividad (Ej: "Ella sonrió y él le respondió la sonrisa"), salvo en el caso en que los acontecimientos estén referidos a un todo, es decir a una estructura autónoma con un principio, un desarrollo y un final bien definidos.
- m.- Sin embargo, un relato constituido sólo por principios ["Al principio ella le sonrió y él le devolvió la sonrisa"] o por finales ["Finalmente, él le sonrió y ella le devolvió la sonrisa"] no tiene mucho de narratividad.
- n.- Lo mismo puede decirse de uno en el que no haya un asunto que continúe, ninguna relación clara entre el principio y el final que no sea la espaciotemporal de un relato que consista, por así decir, de 'medios' [Ej: Juan fue a Alemania, entonces María comió un melocotón y entonces el agua hirvió].
- o.- El relato no se limita a conectar temporalmente diversos acontecimientos aunque algunos relatos, especialmente en materia de publicaciones infantiles, hacen enfáticamente eso.
- p.- En el relato algunos acontecimientos que se combinan [sintaxis narrativa] forman acontecimientos mayores o se dividen en acontecimientos menores y la narratividad se deriva, en parte, del totalizar y el destotalizar, del construir y el desconstruir, del hacer sumas y deshacerlas, del contar, el recontar, el descontar y el dar cuenta.

Esbozado así los aspectos particulares de la narratología, hemos intentado ilustrar cómo, asistidos desde la Teoría Literaria, resulta posible hacer aportes incluso para materiales no-literarios pero frecuentemente editados bajo la forma de "libro infan-

til". Para un selector de textos el docente este sencillo esbozo aporta herramientas más operativas para el mejor desempeño de su rol: sabrá cuándo seleccionó de manera consciente un cuento dado -literario o no- bien por sus 'aspectos narrativos', bien por su 'grado de narratividad' o por la congruencia de ambos niveles de observación [lo narrado=la historia/ el narrar=el discurso], además de lo divertido que resulta ir a la búsqueda y al encuentro de cuentos con o sin "point". ¡Un buen ejercicio!

#### V. *Literatura Infantil, Investigación y Acción: Prefiguración de un futuro que se construye hoy.*

Para cerrar ya este artículo, resulta oportuno incorporar una prefiguración de los aportes que, en el ámbito de la investigación a favor de la consolidación de una auténtica Literatura Infantil, deberá consignar la investigación universitaria. Ello nos permitirá inferir los aspectos implicados en el campo de estudios de la Literatura Infantil desde nuestra especialidad, imposibles de precisar en este artículo.

Por iniciativa de la Universidad Pedagógica Experimental Litbertador se ha propuesto un diseño para la creación del **Centro de Investigaciones Literarias para la Infancia y la Juventud [CILIJ]** como resultado de la "Aplicación de la investigación"<sup>31</sup> mediante la convocatoria a la integración de esfuerzos entre docentes-investigadores activos, a nivel de la institución universitaria nacional.

31 "Aplicación de la Investigación" es la denominación con la que se identifica un conjunto de acciones, debidamente fundamentada en investigaciones libres realizadas desde 1981, que asumen y ejecutan, después de una debida actualización profesional realizada en octubre de 1995, mediante convocatoria pública y nacional a los docentes universitarios encargados de dictar la asignatura Literatura Infantil en el ámbito de la institución universitaria nacional. Los docentes-investigadores-multiplicadores, designados institucionalmente, constituyen así, el EQUIPO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN - ACCIÓN desde ese año. Realizan registros sistemáticos, convierten las aulas universitarias y las de la Educación Básica (dentro de su área de influencia etnográfica) en laboratorios vivos de los que se nutre, reorienta y retroalimenta la investigación sustento desde la que actúan.

La fase de aplicación se inició de manera sistemática e institucional en 1995. Ya sabemos el reto que esto supone: se requiere de un compromiso consciente, sistemático y sostenido para el logro de cualquier proceso de transformación social<sup>32</sup>, lo que se distancia sin duda alguna de las prácticas epidérmicas y compulsivas que han venido sufriendo efectos aparentemente eficaces -por rápidos- bajo la engañosa apariencia del desarrollo<sup>33</sup>.

Así, pues, compartiendo la utopía en el hoy no hay que avergonzarse de ser utópicos, puesto que en ello radica la posibilidad de ir creciendo día a día y colectivamente con la literatura, la educación y el sector más potencialmente vital de la sociedad creemos áreas y líneas de investigación que, desde la perspectiva de las teorías semióticas y literarias debemos construir, tal y como lo propone la UPEL desde su Vicerrectorado de Investigación y Postgrado, en el documento "Reglamento para la Creación del Centro de Investigaciones Literarias para la Infancia y la Juventud" [CILIJ]<sup>34</sup>:

#### Area I: **Historiografía Literaria**

Sinopsis descriptiva:

Para conocer, valorar y diseñar estrategias de acción que tiendan a optimizar el contacto entre la población infantojuvenil y la

<sup>32</sup> Ver nota Nº. 13. Los procesos de transformación social ocurren lentamente, por legítimos, a nivel de cada sector de la sociedad, a los que no escapa el sector universitario.

<sup>33</sup> La metáfora del perro que da vueltas y vueltas, en círculos rápidos, para atrapar la cola hasta echarse jadeante y exhausto o la del "saltaperico" navideño que escandaliza, emociona, moviliza y trastoca a las personas que lo atestiguan, resultan patéticamente representativas de lo que no debe ocurrir aunque en ambos casos se constituyan en motivos de disfrute con las campañas institucionales de los que depende el desarrollo cultural, en especial, cuando atañen a Promoción Nacional de la Lectura y/o al Mejoramiento de la Calidad de la Educación, en las que un comportamiento semejante resulta absolutamente trágico para los "creyentes entre los creyentes" a los que se refiere Pierre Bourdieu en el epígrafe seleccionado para este artículo.

<sup>34</sup> Documento Institucional (mimeografiado) discutido y aprobado desde 1994 por un sector representativo de la educación y la productividad literaria nacional (en archivo).

literatura, es fundamental conocer el proceso que, en el curso del tiempo, ha orientado el quehacer histórico-cultural en la producción artística, intelectual e ideológica vinculada al área. Determinar un balance en la producción literaria en nuestro país y en el continente, y de la función que cumple en nuestra realidad actual la lectura del texto literario -y en consecuencia, la edición de dichos materiales- supone la necesaria revisión y análisis de esta trayectoria que, además de considerar los aspectos ya apuntados, determine, en lo posible, las variaciones en la noción de lo estético y su redimensión en la actualidad. Este balance permitirá, como referencia, evaluar las acciones actuales vinculadas con la problemática de la producción, distribución, reflexión, crítica... inherentes al área de estudios, así como perfilar su reorientación y enriquecimiento, con mayor lucidez y eficacia a corto, mediano y largo plazo.

Esta área de investigación incidirá en el reconocimiento de autores y obras fundamentales, dentro de nuestra historiografía literaria nacional, continental y de otras latitudes, que han quedado en un inmerecido y perjudicial desconocimiento por parte del mercado editorial del libro infantil. Se recupera así una memoria en la producción literaria para la contextualización del juicio valorativo que califica una obra, por ejemplo, como "innovadora" dentro de los concursos literarios especialmente de Literatura Infantil [¿Innovación respecto de cuál obra?]. Esta área se estructura fundamentalmente sobre la base de dos líneas fundamentales: 1.- Balance y perspectiva de la producción literaria capaz de convocar al lector infantojuvenil y 2.- Orientaciones estético-ideológicas en la producción literaria vinculada a la población infantojuvenil.

### **Area II: La Literatura y su particular proceso lector**

#### **Sinopsis descriptiva:**

Cada vez más, dentro del modelo de un desarrollo social tendiente a lo tecnológico, se hace necesario enfatizar la función de la lectura del texto literario, específicamente como factor definitivo en la compensación del desarrollo humanístico de una socie-

dad que pretende construirse sobre la base de los valores de justicia, igualdad y valoración de la vida.

Penetrar en el misterioso proceso de lector de textos literarios es tarea que se desencuentra de la "rentabilidad", "la inmediatez de logros" y la "concreción de logros" de productos cuantificables, factores que han venido signando nuestro propio sistema educativo, cada vez más ajeno a las necesidades de la realidad de estas latitudes continentales. Visto así, en su vertiginoso propósito de desarrollo, la literatura -y su lectura- tiende a ser marginada del proyecto social, aunque se confiese hasta la saciedad su importancia en el espacio educativo, en contraste con acciones que la banalizan y la excluyen cuando se le "etiqueta" como dimensión elitesca para el placer.

El libro para niños, en especial eso que arbitrariamente denominamos "literatura infantil", pretendiendo manifestar nuestro énfasis en el niño como valor y norte de la acción socio-cultural, con mucha frecuencia se presenta como un contrasentido. El mercado editorial -visto como indicador del "desarrollo" en esta materia- afecta considerablemente la posibilidad de un proyecto verdaderamente democrático y humanístico al profundizar, aún más, las diferencias sociales entre la población infantojuvenil.

Se hace necesario, en consecuencia, una acción compensatoria de tal desequilibrio. Para ello, el sector educativo, convenientemente informado acerca del qué y del por qué leer literatura a niños y jóvenes estarán más cerca de saltar el aparente obstáculo que significa la adquisición de tales materiales. Un docente suficientemente consciente de lo que aporta la lectura del texto literario, insustituible por otro sistema comunicacional dentro de la semiótica cultural, valorará el evento 'Leer en voz alta' un texto literario, quizá tomado de una edición económica o de un simple recorte viejo de una revista, y constatar el efecto rapsódico que causa en la audiencia para la transformación social -aunque no podamos observarla de manera inmediata y objetiva.

Para ello, es fundamental precisar, dentro de la amplitud del Proceso lector que hemos venido manejando, la especificidad que

supone en la práctica lectora, la propia especificidad de un determinado texto: literario vs. no-literario. Y dentro del amplio abanico del discurso literario, sus diversos matices (mito, leyenda, poema, relato policial, cuento picaresco, romántico, épico, etc.). Así, forman parte de esta área las siguientes líneas de investigación: 1: Vinculaciones entre el texto literario y el trabajo productivo del lector y 2: La lectura del texto literario y su incidencia en la producción escrita del receptor.

### **Area III: La producción literaria por parte del niño y/o joven**

Sinopsis descriptiva:

Es bien sabido el debate formulado en torno a esta temática. Frente a quienes aseguran que lo que el niño y/o el joven producen verbalmente, resulta de una serie de "accidentes verbales" en su mayoría provenientes de su insuficiente competencia lingüística, y sin ningún propósito que pueda vincularse a una 'conciencia creativa'; y que, sobre la base de estos argumentos, no deben reconocerse como producción propiamente literaria las que provengan de los niños... se encuentran los defensores de una posición contraria que señalan la legítima propiedad de calificar ciertos escritos, hechos por niños y/o jóvenes, como **literarios**.

Dado que es éste un problema estrechamente vinculado con la Psicología, y especialmente la que aborda el ámbito propio de la Creatividad, pero, además, constituye un espacio propicio para ciertas investigaciones provenientes de los especialistas vinculados a la Lingüística -y de sus diversas disciplinas, en armónica coexistencia con los estudios literarios- queda, pues, el espacio abierto para que los investigadores defensores de esta última posición, aporten su discurso particular a este debate. Dos grandes ejes de pensamiento sistematizan el análisis de esta área: 1: Conceptualización en torno a la producción literaria por parte del niño y/o joven. 2: La creatividad verbal manifiesta en la escritura y su relación con la lectura.

### **Area IV: Estética de la Recepción**

Sinopsis descriptiva:

Una investigación orientada a dilucidar los problemas relativos a una Estética de la Recepción tiene como objeto central de su estudio los modos y resultados del encuentro de la obra y su destinatario. Para algunos investigadores la importancia de esta área específica dentro de los estudios literarios radica en el hecho de que la indeterminación de la estructura objetiva de la obra literaria se compensa no porque el individuo receptor responda con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia el mundo y la realidad [Mukarovski, **Estética**, p. 97].

Otros han insistido en la importancia de esta orientación cuando afirman que la Literatura no puede conocerse por el análisis de la estructura de la obra, sino sólo por la investigación de su modo de recepción [Vodicka, **La Historia de la Literatura**, sus problemas y sus tareas, Libro II].

Aunque no es propósito en estas líneas, detallar lo concerniente a una Teoría de la Estética de la Recepción, sí es la intención dejar anotado que esta reciente tendencia en los estudios literarios parece bastante apropiada para lo que aquí nos compete. Así, tres grandes líneas de investigación avanzan hacia la estructuración de los aportes en esta área específica: 1: Situaciones particulares entre la literatura, el niño y el joven [Variables diatráticas, diatópicas y diacrónicas]. 2: El niño en situación de Educación Especial y su relación con la Literatura. 3: Aportes para una teoría literaria infanto-juvenil desde la perspectiva de una Estética de la Recepción.

Conscientes de la importancia fundamental de la investigación en esta área de estudios y de su progresivo impacto social en nuestra realidad educativa -desde el espacio universitario hacia la Educación Básica y, desde allí, hacia la sociedad toda- la invitación no es otra que disponernos a la acción.

## Estrategias para el buen uso del texto literario en el aula\*

---

Prof. LUISA RODRÍGUEZ BELLO  
UPEL-IPC- CILLAB

*... sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno.*

(Walter Ong)

Este trabajo es una reflexión sobre la buena utilización del texto literario en el aula con el fin de optimizar las competencias lectoras, escriturales y cognitivas de los niños. Para ello se asume que un primer paso para el logro de esta enunciada y ardua meta es una **selección de textos literarios** de autores modelos de nuestra lengua que permita cumplir con los objetivos siguientes:

- a. Incentivar la lectura interpretativa de textos de calidad.
- b. Desarrollar hábitos de escritura objetiva y creativa.
- c. Desarrollar estructuras de pensamiento a partir de la lectura y de la escritura.

---

\* Este material se preparó para los docentes del Colegio "Luz de Caracas", donde se inició la investigación sobre "Estrategias para el desarrollo de la escritura creativa y la solución de problemas".

- d. Incrementar el vocabulario de los alumnos.
- e. Desarrollar la capacidad de argumentación en los niños.

Para cumplir con estos objetivos se ha escogido, básicamente, el texto literario<sup>1</sup> por varias razones. Primero, el lenguaje literario y el lenguaje infantil comparten funciones tales como: jugar y fingir. Ambos lenguajes se mueven en la esfera del sueño, de la fantasía, de la risa. Segundo, el niño aprende con el texto literario que el lenguaje es un instrumento para crear una realidad, para inventar mundos, por ello es una herramienta para fomentar la creatividad y educar para la libertad. Tercero, descubrir el sentido del texto literario es una experiencia que le permite al niño vivenciar el camino de la obscuridad (de lo no comprensible, del enigma) a la súbita iluminación (interpretación). Cuarto, le posibilita elegir, (entre distintas interpretaciones) y reflexionar sobre lo leído. Quinto, la literatura le ofrece al niño un espacio para ordenar sus fantasías. Finalmente, el texto literario por ser el lenguaje usado artísticamente requiere de mayor elaboración. Su calidad lo erige como modelo de lenguaje.

Seleccionados los textos, se formulan estrategias acordes con nuestros objetivos y con los de los programas oficiales: formar individuos aptos para comunicarse en varias instancias de uso y para utilizar con propiedad el lenguaje como instrumento del pensamiento, desarrollar habilidades y destrezas en las actividades de la diaria interacción humana: hablar-escuchar y leer-escribir. Las estrategias se organizan en tres bloques de tareas:

1. Lectura del texto
2. Discusión y comentario oral sobre lo leído
3. Escritura

1 En la selección se incluyen textos expositivos, es decir, aquellos cuya función primordial es transmitir información. El texto expositivo sintetiza conceptos o ideas. Los textos científicos son expositivos.

1. Lectura del texto: La lectura de un texto es, según F. Smith<sup>2</sup> la interrelación de la información visual con la información no visual. La información va de los ojos al cerebro, es la decodificación del material escrito. La información no visual es la que se posee antes de la lectura, incluye la información que ya tiene el lector de lo que lee y su competencia lingüística y comunicacional. Comprender un texto es un proceso activo mediante el cual el lector construye el significado que el autor del texto expresa con base en su propia experiencia y en sus propios esquemas mentales. La interpretación varía de un lector a otro. Inclusive un mismo lector atribuye diferentes significados a un mismo texto en diferentes momentos de su vida. Por lo tanto, las estrategias de comprensión lectora aspiran formar un lector **eficiente**<sup>3</sup> y desarrollar la capacidad inferencial.

Inferir es relacionar, asociar, contrastar ideas. Para Goodman (1986)<sup>4</sup> el eje común de la lectura es la búsqueda de significado a través de la inferencia. La capacidad inferencial depende de la información verbal (en el texto) y de la no visual (en el lector). Un conocimiento previo del contenido del texto facilita su comprensión, por ello hay que discutir antes de la lectura, no sólo los contenidos sino también el vocabulario. Discutir lo leído permite confrontar interpretaciones con la información aparecida en el texto. A través de las señales semánticas, sintácticas, morfológicas y gráficas del texto, el lector formula sus hipótesis interpretativas que comprueba en el proceso de la lectura. En los textos seleccionados, se aplicarán las siguientes estrategias.

2 Frank Smith (1989). *Comprensión de lectura, Análisis psicolingüístico de la lectura y su aprendizaje*. México: Editorial Trillas.

3 Un lector eficiente no es aquel que intenta decodificar el texto con la mayor rapidez posible, sino aquel capaz de identificar una gran cantidad de significados en una sola lectura (Smith), de formular hipótesis que va comprobando o desechando a lo largo de la lectura, de inferir, de formular estrategias para resolver problemas en la lectura como releer, solicitar ayuda, leer otras fuentes de información.

4 Kenneth Goodman (1986). "El proceso de la lectura: consideraciones a través de las lenguas y del desarrollo". En Ferreiro y Gómez (Comp.) Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura. México: Siglo XXI Editores.

### 1.1. Estudiar el vocabulario:

El estudio del vocabulario es una buena estrategia para predecir el significado del texto. El profesor debe presentar antes de la lectura, una lista de palabras desconocidas, cuyo significado se aclarará mediante diversos recursos:

1.1.1. El diccionario: El uso de esta herramienta es fundamental para aclarar el significado de palabras desconocidas.

1.1.2. Ejercitaciones: Las estrategias para ejercitar el vocabulario son elegidas por el profesor en relación con los contenidos del programa. Para que el alumno integre palabras desconocidas a su propio léxico debe jugar con ellas en varias instancias de uso. Los siguientes ejercicios son recomendables: sinónimos y antónimos, familia de palabras, separar en sílabas, palabras simples y compuestas, añadir adjetivos o sustantivos.

1.1.3. El uso: El alumno debe formar oraciones con las palabras buscadas en el diccionario. Esto le permite ejercitar la ortografía y asimilar el vocabulario. Al formar oraciones es importante recordar siempre el uso del verbo y su concordancia con el sujeto, aunque ni se le hable de sujeto ni de concordancia.

Si existen otras palabras de significado desconocido en el momento de la lectura, éstas se aclararán mediante la consulta al profesor.

1.1.4. El contexto: El contexto es una clave insustituible para predecir significados.

1.1.5. El tipo de palabra: Es importante que el niño se familiarice con la morfología o clase de palabras, es decir, si es un sustantivo, verbo, preposición o conjunción. Se recomiendan ejercicios como: completar con los pronombres personales, colocar los artículos que faltan, completar con **al** o **del**, elaborar listas de sustantivos y adjetivos, marcar preposiciones o conjunciones, cambiar verbos a diferentes tiempos.

1.1.6. Ejercicios de ortografía: se recomienda elaborar ejercicios de ortografía tales como: palabras terminadas en **z** o **s**, es-

cribir palabras con **za**, **zo**, **zu** y con **ce**, **ci**, escribir **z** o **c** donde corresponda, cambiar al plural palabras terminadas en **z**, subrayar y completar palabras con el grupo **mp** y **mb**, subrayar y escribir palabras con **gue**, **gui**, con **y** y **ll**, con **b** y **v**, con **c** y **s**. El profesor debe elaborar listas de errores ortográficos frecuentes e irlos ejercitando continuamente. **Almacenar en la memoria la ortografía de las palabras es una tarea cognitiva lenta, ardua y difícil.**

### 1.2. Realizar varias lecturas del texto a analizar:

1.2.1. El profesor: Éste es el modelo de todo el proceso educativo. Él debe leer con la entonación, pronunciación, gestualidad y pausas adecuadas.

1.2.2. Los alumnos: Deben realizar varias lecturas del texto.

### 2. Discusión oral:

El discurso oral planificado es una gran estrategia para incentivar el desarrollo lecto-comprensivo. Los niños se sienten más seguros al dialogar con su maestro. Este, en la discusión, actúa como instructor al explicar contenidos o elementos formales del texto y como participante al tomar su turno en la conversación y respetar la opinión de sus alumnos. El profesor debe recordar que el lenguaje hablado y el escrito son dos tipos de competencias diferentes<sup>5</sup> con funciones distintas dentro de la es-

5 El que habla puede hacer uso de recursos no lingüísticos como tono de voz, expresión facial, gestos, etc. El hablante tiene la oportunidad de controlar lo que dice y de adaptar lo dicho a sus intenciones. Cuida no sólo su actuación como hablante, sino cómo su mensaje es recibido por los receptores. Tiene, además, la ventaja de poder observar a su interlocutor y de poder modificar rápidamente lo dicho para que sea más aceptable.

La sintaxis del hablante es menos elaborada, contiene oraciones incompletas. El hablante es menos explícito que el escritor. Omite a veces el sujeto pues con la mirada se puede indicar sobre quien se habla. Usa un vocabulario más general: "eso", "cosa", "hacer". Emplea un gran número de frases hechas (bien, bueno, sabes, okey) y de muletillas.

cuela y la sociedad. En la discusión es importante seguir estos principios:

**2.1. Poner en práctica las normas del buen hablante y del buen oyente.** Hay que dar oportunidad de intervenir a todos los niños bajo un clima de cordialidad, fomentar el respeto por las ideas de los otros y enseñarlos a tener pensamiento propio.

**2.2. Responder las preguntas formuladas para cada texto.**

**2.3. Corregir la falta de precisión y exactitud en la expresión.**

**2.4. Enfatizar el uso de un vocabulario adecuado.**

**3. Escritura:**

El escritor controla la información, reflexiona y vuelve sobre lo escrito sin ser interrumpido. Selecciona palabras, consulta el diccionario, cambia de opinión, tacha, enmienda. El escritor planifica su texto (es lo ideal). Cuenta con mayores recursos. Se le exige al escritor el uso de una sintaxis cuidadosa donde se cumplan con rigor las leyes de concordancia. Igualmente lo escrito debe ser coherente. La escritura permite la adquisición de estructuras cognitivas sofisticadas no al alcance del iletrado.

Cómo enseñar a escribir es un problema de la escuela actual. Enseñar a escribir implica enseñar a producir textos acordes con la situación, por ello la escuela debe trascender el estudio de los niveles de la palabra y de la oración, aunque imprescindibles, en aras de implementar estrategias para la producción de textos coherentes de acuerdo con el nivel de escolaridad.

Mucha de la escritura practicada en el aula es artificial. El niño casi no expresa lo que él es, hace, siente o quiere. Escribe oraciones sin sentido, que ni le dicen ni le sirven para nada: "Chile tiene buenos chistes", "Héctor busca hueco", "Karina mira los kilogramos". El niño debe escribir oraciones pero con un contenido significativo que le permitan pensar y ver la utilidad a los estudios de lenguaje. De allí que la investigación lingüística aplicada a la enseñanza recomiende enseñar a escribir textos cohe-

rentes sin obviar el estudio de las unidades mínimas de la lengua como oraciones, palabras, sílabas, sonidos.

Escribir composiciones coherentes es producir textos bien organizados, con un tema global desarrollado a lo largo de una secuencia de oraciones y con un propósito particular. El alumno, por supuesto, no necesita conocer teoría lingüística para poder escribir, eso es un conocimiento que debe tener el maestro, pero sí necesita conocer el esquema básico del texto a producir para adaptarse a su organización.

Un cuento tiene un tema global. Todos los párrafos y oraciones desarrollan ese contenido. Tiene una estructura con frases de apertura (Erase una vez, había una vez), de desarrollo y de cierre (y colorín colorado, fueron felices para siempre). Sus personajes realizan acciones regidas por una lógica. El propósito de un cuento puede ser entretener. Por ello, la historia debe ser interesante. Los niños pequeños ya conocen la estructura del cuento. Es labor de la escuela reforzar, enfatizar esa estructura para que el alumno la aplique luego en la comprensión y producción de otros textos narrativos y para que aprenda a seguir secuencias temporales, a ordenar sus conocimientos y su pensamiento.

Igualmente, la carta tiene una estructura o esquema fijo que ya muchos niños conocen. Se escribe con un propósito bien definido. El maestro debe reforzar y pulir los esquemas de la carta que el niño trae pues el conocimiento del esquema del texto facilita su lectura y escritura.

El aprendizaje escolar se evalúa por medio de un examen escrito donde se le exige al alumno poseer destrezas sofisticadas tales como definir, comparar, enumerar, dar razones o elaborar un mini ensayo escolar donde demuestre el conocimiento sobre un tema. Al niño no se le dice cómo realizar este tipo de actividades que aseguran el éxito escolar, ni siquiera los programas las contemplan. Generalmente, aprende estas destrezas intuitivamente al leer textos con estructuras similares. Los exámenes escolares deben poseer, además, una coherencia semántica (**que exprese unos contenidos sin contradecirse**), una coherencia

pragmática (**que se adapte al propósito del profesor**), una coherencia superestructural (**que exprese lógicamente una secuencia de contenidos**). Algunos docentes no están conscientes de las habilidades escritas que exigen y, lamentablemente, además del contenido, sólo evalúan ortografía. Ésta se penaliza a pesar de no haber sido enseñada en el aula. No debe interpretarse esto como que el docente no deba corregir la ortografía. Todo lo contrario, la corrección es imprescindible, pero no es justo que la calificación dependa de una habilidad menor de la cual no se ha recibido entrenamiento.

Ante el panorama descrito, proponemos las siguientes estrategias de escritura:

3.1. La escritura debe realizarse después de la lectura y de la discusión oral de un texto literario. Esto le permite al niño tener ideas claras y propias sobre modelos textuales e ir afinando esquemas imaginativos de mundos posibles. No necesariamente se le debe exigir el mismo tipo de texto de la lectura pues sería bien difícil que un niño escribiera un poema narrativo parecido a los **Zapatitos de Rosa** de José Martí. Pero ellos sí pueden escribir una carta a Pilar con el propósito de felicitarla por su noble acción con la niña enferma. De esta manera el vínculo con el texto literario se conserva por mantenerse la línea imaginativa.

3.2. Se debe exigir la escritura de determinado tipo de texto. Si es un cuento, recordarle su organización. Si es una definición, practicar modelos de definición. Si es una opinión, que practiquen párrafos con opiniones y, en especial, frases que aparecen en la elaboración de opiniones como "Yo creo que..." , "Yo pienso que...". El tipo de texto puede diferir del texto literario leído, pero se deben mantener elementos semánticos o pragmáticos.

Así, leído y discutido el poema **Manifiesto al árbol** de Manuel Felipe Rugeles, se les pide a los alumnos la escritura de un texto narrativo donde se cuente la historia de un niño y un árbol. Éste quería mucho al niño, pero el niño diariamente le rompía hojas, ramas hasta que el árbol al final reacciona contra el niño. Inclusive es muy apropiado como estrategia de producción darle al alumno las frases iniciales de su escrito, como por ejemplo:

"Una tarde, mis ojos saltaron de alegría al ver que mi niño se abrazaba a mi tronco para subirse a mi rama más alta. Este niño..."

Igualmente después de la lectura de una fábula de Francisco Pimentel, **El buho, el gato y el ganso**, cuya moraleja es que "en muchas discusiones dirige el interés las opiniones", solicitar a los niños la escritura de un diálogo. Para ello se les da la siguiente instrucción:

"Imagina que tres niños discuten sobre la mejor región venezolana: un andino, un llanero y un oriental. Escribe un diálogo entre los tres y supón las razones que cada uno de ellos manifiesta para que en su lugar de origen sea reconocido como el mejor".

Este diálogo tendrá la estructura de un texto argumentativo por partir de una tesis en la forma de una pregunta (¿Cuál es la mejor región venezolana?) de la cual derivan unos argumentos con el propósito de concluir. Sin embargo, no es necesario hablarles a los niños de la superestructura de este tipo de texto. Lo importante es que ellos internalicen sus reglas de funcionamiento y que la escuela prepare al niño para argumentar, estrategia lingüística fundamental en la vida.

3.3. Leído un texto literario con un contenido ético evidente se deben proponer estrategias de escritura cuyo objetivo sea ejemplificar los valores resaltados en la obra. Por ejemplo, después de la lectura de la fábula de Rubén Darío titulada **Un pleito**, dar a los alumnos la siguiente instrucción:

"*La justicia es una virtud que nos hace dar a cada quien lo que merece y lo que le pertenece.* Escribe qué es la justicia para ti y da cinco (5) ejemplos de situaciones en las que se demuestre que tú u otras personas han actuado justamente. Luego presenta los mismos ejemplos pero actuando de manera contraria, es decir, injustamente".

Asimismo, leída y discutida la obra de Eduardo Calcaño, **El mago de las flores**, dar la siguiente instrucción de escritura:

"Flor de Granada es criticada por su vanidad. El mago le dice que es preferible la sencillez a la vanidad. Ser vanidoso es ser

presumido. Imagina 5 situaciones en las que te muestres vanidoso. Luego, presenta esas mismas situaciones, pero mostrándote humilde, sencillo”.

A continuación presentamos otra estrategia de escritura para ilustrar valores, derivada de la lectura de la obra **Fábula de la avispa ahogada** de Aquiles Nazoa. Después de leído y discutido el texto se les da a los alumnos la siguiente orientación:

“¿Qué es para ti la paciencia? ¿Qué se opone a la paciencia?. Imagina cinco (5) situaciones donde te muestres paciente y cinco (5) donde te muestres impaciente”.

Los valores pertenecen a la esfera de lo conceptual. Es por ello que tradicionalmente se enseñan a través de la fábula. Es posible que un niño pueda escribir una fábula para ejemplificar un valor después de haber leído muchas fábulas del mismo tipo, pero para que todo un grupo lo logre, es imprescindible que el docente tenga claro los esquemas de la fábula. Una opción válida para que todos los alumnos demuestren su comprensión de determinado valor es a través de la presentación de situaciones en las que se lo ejemplifique.

3.4. Se debe incentivar el tránsito de un mundo posible a otro con la mayor naturalidad. Me pareció una buena estrategia para desatar la producción textual, parafrasear palabras iniciales de autores de calidad. Por ejemplo, después de leída y discutida **La gallina parlante** de Aquiles Nazoa, proponer a los alumnos la escritura de un texto fantástico con la siguiente instrucción que se basa en parafrasear las palabras iniciales de **La metamorfosis** de Kafka:

“La gallina muere por transgredir las leyes de su propia naturaleza. Imagina que un día te levantas convertido en un unicornio azul. Cuenta tu aventura, comienza con la frase:

**Al despertar una mañana, tras un sueño intranquilo, me encontré en mi casa convertido en un hermoso unicornio azul. extrañado, traté de ...”**

3.5. Derivar de la lectura de textos literarios problemas de la vida real para que el niño aporte posibles soluciones. De esta manera, leída y discutida la fábula **El buey, el caballo y el asno** de Francisco Pimentel proponer lo siguiente:

“Tres personas quedan abandonadas en una isla desierta con riesgo a perecer: un niño, un anciano y un hombre de 20 años. Tú piloteas un helicóptero y tienes la oportunidad de salvar sólo a uno de ellos. No hay más espacio. De lo contrario, el helicóptero estalla por sobrepeso. Escoge a quién rescatar y da cinco (5) razones que justifiquen tu opción.”

De la misma manera, leído el texto **Exaltación del perro callejero** de Aquiles Nazoa, proponer lo siguiente:

“El contraste que el poeta venezolano Aquiles Nazoa aprecia entre los perros, lamentablemente también existe entre los niños. Si tú fueras presidente, qué harías para evitar la existencia de niños callejeros. Escribe un decreto presidencial. Léelo varias veces, corrígelo y entrégalo a tu maestra”.

Así mismo, de la lectura y discusión del texto **Handel, Haydn y Bach** de José Martí, proponer la siguiente instrucción:

“Has leído historias relacionadas con niños genios y, en especial, es admirable la lucha que esos niños tienen que librar para defender su futuro y lo que ellos más desean ser y hacer en la vida. ¿Qué te gustaría llegar a ser cuando seas grande? Da razones por las cuales escogerías tal carrera u oficio. Escribe sobre las ventajas de tu futura profesión. Incluye en tu escrito el tipo de vida que te gustaría practicar. Piensa, escribe y corrige”.

3.6. Se deben practicar textos para que el niño exprese sus propias necesidades comunicativas: relatar experiencias, escribir notas de invitación y agradecimiento, opinar sobre lo leído. Esto le enseña al niño que la escritura sirve para algo. Así, después de leer y discutir el texto de Aquiles Nazoa. Glosa para volver a la escuela, dar al alumno la siguiente instrucción:

“Evoca el momento más feliz de tu vida. Recuerda con claridad qué, cómo, cuándo, y dónde te sucedió. Escríbelo”.

3.7. debe elaborarse un ejercicio modelo de escritura en grupo. El maestro escribe una frases inicial y los alumnos añaden otras hasta concluir. Luego, se procede a la revisión: se tacha, se enmienda, se sustituyen palabras, se corrige concordancia. Es una labor en conjunto de pulitura y embellecimiento. En la corrección se deben formular las siguiente preguntas: ¿Mi texto expresó lo que quiero decir? ¿Cada párrafo contiene una idea principal? ¿Las oraciones del texto expresan un sentido completo? ¿Las oraciones están bien conectadas? ¿Uso apropiadamente los signos de puntuación? ¿Hay errores de ortografía? ¿Hay palabras repetidas? ¿Dónde usar sinónimos? ¿El comienzo y el final del texto son interesantes?

3.8. Después del ejercicio modelo, el alumno escribe en forma individual. Para ello, es interesante ir entrenándolo para que él mismo se formule las preguntas anteriores. Es necesario crear un clima amigable para la escritura donde el niño realice varias aproximaciones hasta que produzca la versión final.

3.9. En el aula debe haber una cartelera para publicar los escritos. Luego, se seleccionan los mejores de cada trabajo para ir archivando lecturas modelos escritas por los propios niños que sirvan de material de consulta en la biblioteca del aula o de la escuela.

Todas estas estrategias se están ensayando con alumnos de segundo a quinto grados de la primera etapa de la Escuela Básica. Actualmente el proyecto está en la fase de revisión de estrategias, derivadas de una selección de 100 textos de autores venezolanos e hispanoamericanos. En la investigación no sólo se trabaja con lectura de textos literarios, aunque se ha previligiado el uso del texto artístico por las razones antes aducidas.

### Bibliografía

- Adames, José. (1995). "De los mundos posibles". *Letras*. Caracas. IPC.
- Bergk, Marion. (1989). "Cómo estimular el aprendizaje interpersonal". *Leer en la escuela. Nuevas tendencias en la enseñanza de la lectura*. Madrid: Cátedra.
- Dijk, Teun A. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI Editores.
- Ferreiro, E. y A. Teberosky. (1986). *Los sistemas de escritura en el niño*. México: XXI Editores.
- Goodman, Kenneth S. (1986). "El proceso de la lectura: consideraciones a través de las lenguas y el desarrollo". En Ferreiro y Gómez (comp.). *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura*. México: Siglo XXI Editores.
- Halliday, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Bello, Luisa Isabel. (1992). *Procesos retóricos y literarios en cuentos escritos por niños*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Rodríguez Bello, Luisa Isabel. (1994). "Argumentos por Ethos, Logos y Pathos". En Villegas (comp.). *Estudios de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de la Lengua Materna*. Caracas: ASOVELE.
- Rodríguez Bello, Luisa Isabel (1995). "Reflexiones en torno a la producción literaria infantil". En *Letras*. Caracas: IPC.
- Smith, Frank. (1989). *Comprensión de la lectura. Análisis psicolingüístico de la lectura y su aprendizaje*. México: Trillas.

## **Nicanor Parra, de lo tradicional a la antipoesía**

---

**AURA BARRADAS DE TOVAR**  
UPEL-IPC

### **A la memoria del crítico Ángel Rama**

*"Carezco de dogmas ... Como poeta soy un testigo contabilizador de emociones, de dudas, de absurdos... Yo los constato, de pronto me convierto en el lírico que hay en mí y adopto un escepticismo que me viene, sin duda, de este siglo veinte tan incierto... Si vivimos una nueva Edad Media, ella es en la medida que se busca afanosamente una fe, una creencia en desmedro muchas veces de la libertad... en perjuicio del ser cuasirracional que somos.*

### **Nicanor Parra**

El día 3 de julio de 1991, **El Nacional** señala "Nicanor Parra ganó el 'Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe 1991' dotado de 100.000 dólares. Este es el mayor reconocimiento monetario que se hace a escritores latinoamericanos y del Caribe, que se expresan en idioma español, portugués, inglés o francés, así como de otras regiones de América, España y Portugal.

"El premio le será entregado en la última semana de noviembre, en el marco de la IV Feria Internacional del Libro, que se celebrará en Guadalajara y otorgado por un calificado jurado inte-

grado por distinguidos intelectuales de varios países de América, Estados Unidos, Francia y España que deliberaron del 27 al 30 de junio en la ciudad mexicana de Guadalajara".

Deseamos advertir que estas notas constituyen sólo una aproximación y un sencillo análisis de la obra de Nicanor Parra, que en estos finales de siglo continúa manteniendo vigencia, debido a la posición antagónica que existe en el mundo contemporáneo: por una parte, el deslumbramiento por la técnica y la robotización sólo al alcance de unos pocos, y por otra, el anhelo de muchos seres de retirarse de las grandes ciudades para alcanzar una vida más humana y armónica.

### **El poeta y su obra**

El interés que ha despertado la obra de Nicanor Parra, se debe tal vez a su irritante, corrosiva y sorprendente poesía, que abre su verso a las realidades más externas y cotidianas, opuestas a la serena creación producto de un equilibrio y una visión armónica del mundo; posible ayer, pero que no se aviene con la vida de hoy en la que todo se ha vuelto problemático.

De Nicanor Parra, matemático y poeta, profesor de Mecánica Racional de la Universidad de Chile, que merece nuestra simpatía por sentirlo cercano en el quehacer común, nos interesa su obra que se inicia con Cancionero sin Nombre (1937) que complementa con Poemas y Antipoemas (1954), La Cueca Larga (1958), Versos de Salón (1962), Canciones Rusas (1967), Obra Gruesa (1969), donde reúne mucho de lo ya publicado y poemas inéditos y los Artefactos "fragmentos de antipoemas" como él los llama.

Su obra más personal y discutida son los antipoemas, donde arrasa con los valores tradicionales:

*Escriban como quieran  
ha pasado demasiada sangre bajo los puentes,  
Para seguir creyendo -creo yo-  
Que sólo se puede seguir un camino*

*En poesía se permite todo.*<sup>1</sup>

Cartas del poeta que se duerme en una silla

El impacto y el desconcierto con que se leen, y que hace exclamar: ¿Es esto literario?, nos indican que Nicanor Parra ha logrado su propósito: "Galvanizar al lector, no quiero ser disfrutado pasivamente".

Parra expresa: "Mi primer libro fue lorquiano, a los diecisiete años de ese primer libro nacieron los Poemas y Antipoemas y luego la Cueca Larga, en que volvía en parte a la línea antigua de mi primer libro, pero ya con más elementos de juicio".<sup>2</sup>

Nicanor Parra obtuvo con Cancionero sin Nombre el Premio Municipal y mereció entonces este juicio de Gabriela Mistral: "Estamos ante un poeta cuya fama se extenderá internacionalmente".

Este poemario no ha sido estudiado con detenimiento, tal vez porque ha sido opacado por sus obras posteriores.

Para iniciar nuestro análisis hemos seleccionado el poema "El Péndulo"<sup>3</sup>, que realizaremos siguiendo este esquema:

- a) nivel fónico
- b) nivel gramatical y semántico

Pero debemos advertir que al estudiarlos separadamente, lo hacemos por razones metodológicas, ya que ellos se integran armónicamente en su estructura.

El poema que vamos a analizar consta de 14 versos:

10 octosilabos (1-2-5-6-7-10-11-12-13-14)

4 pentasílabos (3-4-8-9)

1 "Otros Poemas" en Antipoemas. Antología. Seix Barral, p. 229.

2 "Nicanor Parra y los artefactos" en *El Nacional*, 03-12-1972.

3 Cancionero sin nombre. p. 12.

Los versos están distribuidos en cinco (5) estrofas organizadas así:

Abre un dístico seguido de una estrofa imparisilábica formada por dos pentasílabos y un octosílabo. Se repite esta disposición (dístico-estrofa de tres versos idéntica a la anterior) para finalizar en una estrofa de cuatro versos, que parece repetir los dísticos.

### Nivel fónico

- 1 Ayer corneta de fuego
- 2 mañana tambor de hielo.
- 3 Manzana alegre
- 4 corazón fresco
- 5 mañana cemento negro.
- 6 Ahora gato de fuego
- 7 mañana gato de helecho.
- 8 Ramal plateado
- 9 montura ardiendo,
- 10 mañana gato de acero.
- 11 Ayer alegre ceniza
- 12 mañana reloj desierto
- 13 ahora corneta fría
- 14 mañana cemento negro.

Los versos están distribuidos en cinco (5) estrofas organizadas así:

### Representación gráfica

1 _____	a	fue <u>g</u> o	a
2 _____	a	hi <u>e</u> l <u>o</u>	a
3 _____	x	ale <u>g</u> re	x
4 _____	a	fres <u>c</u> o	a
5 _____	a	ne <u>g</u> ro	a
6 _____	a	fue <u>g</u> o	a
7 _____	a	he <u>l</u> e <u>ch</u> o	a
8 _____	x	plate <u>a</u> do	x
9 _____	a	ardie <u>n</u> do	a
10 _____	a	ac <u>e</u> ro	a
11 _____	b	ce <u>n</u> iza	b
12 _____	a	desie <u>r</u> to	a
13 _____	b	fr <u>í</u> a	b
14 _____	a	ne <u>g</u> ro	a

La musicalidad del verso se logra así:

a) los apoyos rítmicos van generalmente en vocales abiertas

e - o - a

ayer corneta de fuego

mañana cemento negro

b) con la rima asonante en e - o en mayoría de los versos (1-2-4-5-6-7-9-10-12-14)

que combina con la asonancia en i - a en:

ceniza

fría

mientras permanecen libres el tercero y el octavo, que dan esta fórmula:

a a        x a a        a a        x a a        b a b a

En la armonía rítmica de la composición participan: la medida de los versos, la construcción sintáctica, la terminación de los versos (siempre en palabra llana), la rima y naturalmente la entonación, que funcionan dentro de un sistema de relaciones que constituyen su estructura rítmica.

Observamos:

Uso del verso de arte menor (pentasílabos y el tradicional octosílabo).

Uso de la rima asonante.

Organización de estrofas (parasilábicas e imparasilábicas)

### **Nivel gramatical y semántico**

Es importante para captar la textura del poema, señalar los verbos (núcleos de frase), pero en éste apreciamos la ausencia total de los mismos, aunque percibimos claramente la elipsis del verbo ser.

En el eje sintagmático esta organización:

Adverbio	núcleo nominal	complemento nominal
Ayer	corneta	de fuego
mañana	tambor	de hielo

que se repite a través de toda la composición con ligeras variantes, y que se constituye en una norma dentro de la composición.

Un procedimiento literario antiquísimo sirve de soporte a la estructura del poema: el paralelismo antitético que expresamos a través de este diagrama:

Ayer	ahora	mañana
1- Corneta de fuego		2- tambor de hielo
	6- gato de fuego	7- gato de helecho
11- alegre ceniza		12- reloj desierto

que van dando una oposición ayer - mañana.

Observamos una ruptura en el plano expresivo, ahora, éste lo asimilamos con ayer atendiendo a la concepción del tiempo que tiene Parra.

*Porque es un hecho establecido  
Que el presente no existe  
Sino en la medida que se hace pasado  
Y ya pasó ...  
Como la juventud<sup>4</sup>*

### Último Brindis

Esta oposición se observa también en los sintagmas nominales:

*corneta de fuego  
corneta de hielo*

*gato de fuego  
gato de helecho*

*alegre ceniza  
reloj desierto*

*corneta fría  
cemento negro*

4 *Canciones Rusas*, p. 17.

donde la oposición está establecida por los complementos nominales:

de fuego - de hielo

de fuego - de helecho

alegre - desierto

y no por los núcleos que no expresan oposición, sino el deseo de materializar lo abstracto, a veces usa un mismo significante:

gato de fuego

gato de helecho

Parra trata de materializar a través de los referentes, los objetos en sí considerados, pero los ofrece como han sido aprehendidos. Se refiere a este proceso con estas palabras:

"Para mí realismo, no es quedarse en la periferia, en lo anecdótico. A veces las situaciones se iluminan desde adentro y no desde fuera. Me aparto de la fotografía y hurgo lo permanente y transitorio, el momento, lo cambiante en el plano sensorial y mental ..."<sup>5</sup>

No es nuestra intención analizar detalladamente el léxico, pero Nicanor Parra evita las palabras altisonantes porque a la sencillez expresiva se une la sencillez sintáctica en versos concisos en los que se aprecia claramente la antítesis.

En el poema que analizamos predomina el lenguaje connotativo y la misma expresión:

Ayer                      mañana

Ahora                     mañana

"hechas para precisar un día determinado designan entonces todos los días y ninguno de ellos, el poeta invierte su función, desviando su sentido en función de indeterminación".<sup>6</sup>

En los sintagmas nominales:

corneta de fuego

tambor de hielo

los núcleos: corneta, tambor tienen rasgos semánticos similares.

El contraste está dado por las determinaciones de fuego, de hielo y esta oposición en el significado:

cálido                    /                    frío

nos remite a un segundo significado:

vital                      /                      no vital

Hemos demostrado a través de nuestro breve análisis que "El Péndulo" no es un conglomerado de elementos heterogéneos sino un sistema de relaciones, donde todos los niveles que hemos estudiado se integran para darnos la imagen del devenir y de nuestro destino trascendente.

Pero en el Cancionero sin Nombre "El Péndulo", por su tema, es una excepción; la nota dominante en la mayoría de los poemas, es un alegre humorismo y la nota irónica en una poesía directa que anuncia con su desenfado y el uso de expresiones de la lengua familiar al futuro antipoeta.

Fácil es observar lo que hemos señalado en este poema (escrito en dísticos y coplas) donde narra una frustrada aventura amorosa.

Ya no me acuerdo el motivo	x
porque la dejaba suelta	a
ella se arrancaba el agua	x
yo me quedaba en la arena	a

5 Luis Droguett Alfaro: "Diálogo Apócrifo con Nicanor Parra", en *Atenea* N° 383 (1959), p. 78.

6 Jean Cohen. *Estructura del Lenguaje Poético*. p. 156.

¿Por qué la dejaba sola	x	
si con cualquiera se <u>acuesta</u> ?		a
¿Quién le mostraba del alto	x	
pesada la <u>billetera</u>		a
mientras me pongo la ropa	x	
quién del brazo me la <u>lleva</u> ?		a
¿Quién le besaba en el agua	x	
su pecho de luna <u>llena</u> ?		a

(El novio rencoroso)<sup>7</sup>

El uso de la narración, de la interrogación y de locuciones del habla coloquial:

la dejaba suelta  
se arrancaba el agua  
con cualquiera se acuesta

dan una nueva nota: lenguaje reducido a su más precaria y eficaz expresión.

Es explicable que Parra use para una poesía de situaciones cotidianas y usuales un lenguaje a tono con la misma; nada de palabras escogidas, la palabra vino al poeta, o mejor, el poeta fue a la poesía con la expresión que tenía; de allí el desenfado presente en todo el poemario.

Este tono popular continúa en la Cueca Larga, donde los términos regionales y lo folklórico se unen en una poesía vital que Fernando Alegria saluda con esta expresión: "floración estilizada de un arte que atraviesa las fronteras nacionales".

Yo soy así soy chileno	x	
Me gusta pelar el <u>ajo</u>		a
Soy barretero en el norte	x	
en el sur me llaman <u>huaso</u> <sup>8</sup>		a

En esta copla, las expresiones:

Me gusta pelar el ajo  
en el sur me llaman huaso

tiñen de fuerte sabor popular y chileno una obra donde la nota humorística e irónica se hace presente en todo momento.

A veces, se burla de sus compatriotas:

Nada hay escrito, Talca  
París y Londres  
donde la luna sale  
y el sol se esconde<sup>9</sup>

¿Por qué Talca, París y Londres? Porque los nativos de Talca creen que su ciudad es la mejor.

En la punta de un cerro	x	
De mil <u>pendientes</u>		a
Dos bailarines daban		x
Diente con <u>diente</u>		a
Diente con diente, sí	x	
Papas con <u>luche</u>		a
Dos pajaritos daban	x	
Buche con <u>buche</u>		a

8 La Cueca Larga, p. 46.

9 Ibidem, p. 51.

Buche con buche, sí	x
Abrazo y <u>b</u> eso	a
Dos esqueletos daban	x
Hueso con <u>h</u> ueso <sup>10</sup>	a

En estas seguidillas encadenadas, lo chileno se evidencia al mencionar un plato nacional: papas con lucche, pero la alegría de la cueca se quiebra:

Buche con buche, sí  
 Abrazo y beso  
Dos esqueletos daban  
Hueso con hueso.

El poeta, interiorizándose en medio de la alegría del baile popular, evoca la imagen desconcertante de la muerte. Parra ensaya así un nuevo tipo de humor: el humor negro que se complace en lo absurdo y en la pintura cruda y feroz de lo que se oculta detrás de nuestra pretendida seguridad y alegría vital. Este humorismo ocupará lugar predominante en la antipoesía, tal como vemos en esta estrofa:

Sepulturero, dime la verdad,  
 Como no va existir un tribunal,  
 ¡O los mismos gusanos son los jueces!<sup>11</sup>

(Discurso Fúnebre)

En el Cancionero sin Nombre y La Cueca Larga Parra usa versos de arte menor, especialmente el octosílabo, la rima asonante y estrofas de larga tradición: dísticos, coplas, endechas, seguidillas.

<sup>10</sup> Ibídem, p. 53.

<sup>11</sup> Versos de Salón, en Antología, p. 169.

Introduce expresiones del habla coloquial, el humorismo y la ironía presentes en estos poemarios anuncian al futuro antipoeta. El interés por lo popular y folklórico presentes ya en Cancionero sin Nombre adquieren plena validez en La Cueca Larga.

Al referirse a estas obras, Nicanor Parra señala: "Las formas tradicionales me eran fáciles, hasta podría decir que era un virtuoso en ellas. Dios me libre de virtuosismo ... Se impuso en mí la necesidad de evolucionar ¡ah ... pero sin traicionarme!"<sup>12</sup>

En El Cancionero sin Nombre, en endechas y dísticos, -con dejo burlón- esta poesía ironiza la situación de la madre en una original canción de cuna, donde hasta el nombre: Batalla entre la madre y el niño taimado. Arremetida de la madre; nos dan la nota humorística.

Desde que amanece	x
no me da <u>descanso</u> ,	a
llora si me quedo	x
llora cuando <u>salgo</u>	a
Ya no es guagua lindo,	x
cuando está <u>llorando</u> .	a
¡Qué dirá la gente	x
de este niño <u>malo</u> ,	a
la mamita luna	x
no querrá <u>mirarlo</u> !	a
Todo esto le pasa	x
por ser tan <u>porfiado</u> .	a
Cállese ¡le digo!	x
tenerito <u>blanco</u> .	a
yo le hará una cuna	x
con cordeles de <u>apio</u> .	a

<sup>12</sup> Diálogo Apócrifo con Nicanor Parra...

El uso de la narración: Desde que amanece  
no me da descanso

de los verbos rectores determinan el carácter de realidad de lo que se narra. La anáfora y la antítesis (en el eje paradigmático):

llora si me quedo

llora cuando salgo

El uso de términos regionales americanos (guagua) así como de términos del habla familiar (porfiado) y el uso de diminutivos contribuyen a la viveza de esta composición, donde se pone de manifiesto el fastidio de la madre; desmitifica así un tema de gran tradición literaria.

### La Antipoesía

*"Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser vistos como contradicciones".*

Andre Breton

Manifiestos del Surrealismo

Con Poemas y Antipoemas, el nombre de Nicanor Parra atrae la atención del mundo literario. Se le critica y se le aplaude, y es en Chile donde se le ataca con más ardor. "Nadie es poeta en su tierra", sentencia Parra mientras la polémica crece.

"¿Puede admitirse que se lance al público una obra como esa, sin pies, ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y

satanismo? No puedo dar ejemplos de antipoesía en esta páginas: 'es demasiado cínica y demencial' ".<sup>13</sup>

"El juicio profético de Gabriela Mistral se ha cumplido, ya que Nicanor Parra rompió los moldes de la poesía de habla española, tal como Walt Withman y Ezra Pound lo hicieron con la poesía de habla inglesa".<sup>14</sup>

Juicios tan opuestos nos revelan que la nueva actitud poética que se manifiesta a través de un lenguaje no convencional, se instaura en abierta lucha con lo establecido.

### Huidobro y Neruda

La idea del artista creador absoluto, ser divino -expresado por Vicente Huidobro- dio origen al creacionismo.

La posición que ocupa Huidobro en la literatura mundial ha sido muy controvertida, algunos lo consideran un poeta francés porque muchos de sus poemas están escritos en ese idioma, y asimismo existe la polémica de si fue Huidobro o Reverdy, el que ideó el creacionismo. Los textos de literatura repiten que si lo fue, es común en Hispanoamérica que simbolice como expresión de su ismo este poema:

*Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Y el alma del oyente quede temblando*

*Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra:  
El adjetivo, cuando no da vida, mata*

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!  
Hacedla florecer en el poema;*

13 Prudencio Salvatierra, "Poetas y Antipoetas", en *El Diario Ilustrado*. Santiago de Chile, 15-11-1964.

14 Williams Miller, "Interview" en *Oberlin Quarterly*, N° 3. 1954 (USA).

*Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el Sol.  
El Poeta es un pequeño dios.*

(Arte Poética)<sup>15</sup>

No obstante, lo importante de Huidobro, es la influencia europea, vivida por él con los escritores, representantes de los ismos. Su contacto directo con Apollinaire y demás vanguardistas, sus vivencias al lado de los españoles: Guillermo de Torre, Cansinos-Assens, Gerardo Diego y la oportunidad que tuvo de exponer su teoría creacionista en el Ateneo de Madrid en 1893.

La multiplicidad de temas, de Huidobro la vigencia de Altazor, como imagen de movimiento, del medio que vive y bulle a su alrededor; que es ya vegetal, ya mineral, en una palabra que lo es todo

*El mundo se me entra por los ojos  
se me entra por las manos se me entra por los pies*

Su visión cósmica de Huidobro sobre sí mismo y sobre los seres humanos, así como lo creado por los hombres así lo atestigua

*Ahora soy mar  
Pero guardo algo de mis modos de volcán  
de mis modos de árbol, de mis modos de luciérnaga.*

Huidobro representó "el espejismo de la vanguardia" y ejerció una influencia decisiva en la generación del 38 a la que pertenece Parra. Como poeta trajo "el beligerante espíritu nuevo, el más allá de Dadá. su controvertido Creacionismo, aunque nunca llegó a una formulación teórica coherente sobre el mismo". Gracias a él los jóvenes chilenos conocieron a Jarry y Gerard de Nerval, a Baudelaire. Rimbaud, Mallarme y Apollinaire, y en sus

15 Vicente Huidobro, Antología, p. 76.

discusiones debatieron también sobre Breton, Aragon y Tristán Tzara.

En la lírica chilena, Vicente Huidobro es una expresión de primer orden, vigente aún su personaje poético más rico, Altazor, que perdura en sus múltiples transformaciones.

La sustancia, el mundo objetivo aprehendido por el yo determina la creación del poema, que es un sistema, una selección de materiales, donde el poeta, "pequeño dios" descubre relaciones entre las cosas más lejanas en una mecánica asociativa que tiene como punto de partida la magia de la palabra.

También Pablo Neruda aparece divinizado en su poesía de Residencia en la Tierra y el Canto General.

*Pero, de verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,  
las noches de sustancia infinita oídas en mi dormitorio,  
el ruido de un día, que arde en sacrificio,  
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,  
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos  
hay, y un movimiento sin tregua y un rumor confuso.<sup>16</sup>*

La imagen del profeta, que quiere recrear lo que se aparece envuelto en bruma, lleno de angustia y de ensimismamiento en un mundo caótico, que constantemente se integra y desintegra, está en Pablo Neruda. El poeta es un ser único que tiene el privilegio de dar coherencia al caos y de sentir que el tiempo infinito lo cerca al acumularse sobre las cosas. Es explicable que esta poesía, que se transmite encerrada en imágenes, y que expresa la angustia de lo que se pierde en forma inevitable, de algo que se frustra, no llegue a la masa lectora. No obstante debemos recordar la sencillez de otros poemarios, por ejemplo sus Odas elementales.

Era una época de ensayo y descubrimiento, en la cual morían y aparecían las más disímiles posiciones. Como una reacción apa-

16 Neruda en *Residencia en la Tierra I*, p. 158.

recen los antipoemas de Nicanor Parra, que niega que la creación proceda exclusivamente de la "postura inspirada" -puesto que la casualidad, el azar han dado realmente obras de arte- y que la capacidad de hacer poesía sea propiedad exclusiva de unos pocos.

Parra representa la reacción contra esta concepción de sus predecesores.

*A diferencia de nuestros mayores  
-y esto lo digo con todo respeto-  
Nosotros sostenemos  
Que el poeta no es un alquimista  
El poeta es un hombre como todos  
Un albañil que construye su muro  
Un constructor de puertas y ventanas.<sup>17</sup>*

(Manifiesto)

Dos oraciones copulativas:

Que el poeta no es un alquimista  
El poeta es un hombre como todos

nos dan la concepción novísima del poeta desacralizado que ha perdido su solemnidad: un artesano, albañil o carpintero poco importa.

*Nosotros repudiamos  
la poesía de gafas oscuras  
la poesía de capa y espada  
la poesía de sombrero alón.  
Propiciamos, en cambio  
la poesía a ojo desnudo  
la poesía a pecho descubierto  
la poesía a cabeza desnuda.<sup>18</sup>*

(Manifiesto)

<sup>17</sup> Otros Poemas, p. 217.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 218.

A través de una misma construcción en el eje sintagmático se establece la oposición: verbo-complementos

repudiamos                      propiciamos

y a través de los complementos de estos verbos:

La poesía de gafas oscuras                      la poesía a ojo desnudo  
La poesía de capa y espada                      la poesía a pecho descubierto  
La poesía de sombrero alón                      la poesía a cabeza desnuda

en particular, las determinaciones de los complementos verbales -tomadas del habla cotidiana- nos van dando la significación: rechazo de la poesía hermética por otra, sencilla y sincera.

La situación es ésta:

*Mientras ellos estaban  
Por la poesía del crepúsculo  
Por una poesía de la noche  
Nosotros propugnamos  
La poesía del amanecer  
Este es nuestro mensaje,  
Los resplandores de la poesía  
Deben llegar a todos por igual  
La poesía alcanza para todos.<sup>19</sup>*

(Manifiesto)

La oposición entre la poesía del crepúsculo y poesía del amanecer son expresión de la concepción que Parra predica y que

<sup>19</sup> Ibidem, p. 220-221.

nos presenta la reducción del poeta desde los ámbitos de lo sagrado a lo cotidiano y trivial; con una finalidad: llegar a todos. Esta posición será mantenida por Nicanor Parra y su grupo (generación de 1938) y será una constante en toda su obra.

*Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:*

*La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,*

*Menos aún la palabra dolor,*

*La palabra torcuato.*

*Sillas y mesas sí que figuran e granel,*

*¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!*

*Lo que me llena de orgullo*

*Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.<sup>20</sup>*

(Advertencia al lector)

La incorporación de términos "no poéticos" nos revelan -a nivel de discurso- a un sujeto lírico desmitificado, precipitado y conmovido por un mundo donde los objetos más diversos presentados en forma inconexa: mesas, sillas, ataúdes, útiles de escritorio, se oponen a arco iris y torcuato; para darnos claramente la significación: instalación en el mundo concreto de la modernidad en oposición a la poesía que se inspira en lo colorido, inasible, aéreo y musical.

Jean Baudrillard, en El sistema de los objetos, dice: "El hombre que se enajena en la producción se recupera a sí mismo en la adquisición y tenencia renovada de objetos", signos de la sociedad industrial; en cuya dinámica, sin embargo, el hombre no es más feliz porque su enajenación y soledad se convierten en angustia.

Existe una inadecuación entre el hombre y el mundo que lo rodea, experimentada subjetivamente por el poeta y que se con-

20 Poemas y Antipoemas, p. 83.

creta en la expresión: porque a mi modo de ver. Pero esta angustia, no es sólo suya, sino del hombre moderno enfrentado dramáticamente a su destino: un mundo en permanente destrucción, connotado por la acción durativa de la construcción de gerundio: se está cayendo y por la expresión modal: a pedazos, que subraya un orbe desintegrado, fragmentado, descalabro básico de unidades que tuvieron un orden. La angustia existencial hace que el poeta penetre en las honduras de su subjetividad.

*Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia,*

*Un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso;*

*Ya que los árboles no son sino muebles que se agitan:*

*No son sino sillas y mesas en movimiento perpetuo,*

*Ya que nosotros mismos no somos más que seres.<sup>21</sup>*

(Solo de piano)

La angustia de la limitación de la vida humana -que todos sentimos bullir a nuestro alrededor- está reiterada a través de la repetición de la causal ya que seguida de oraciones afirmativas negativas.

El desplazamiento de la subordinada: que se agitan y la expresión modal: en perpetuo movimiento, pueden estar referidas a árboles; pero también a muebles, a sillas y mesas, si las vemos como expresión de la potencialidad de los seres. Esta ambigüedad, no es rara en la lírica moderna, que es un ámbito de muy variadas posibilidades.

Una acción a distancia y un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso, referidos a la vida a través del verbo ser nos remiten a una nueva significación: lo inasible y perecedero, lo que se destruye a cada momento porque la muerte potencialmente está en la vida, así como los árboles son potencialmente no lo que son, sino lo que pueden ser.

21 Ibidem, p. 91.

*Antes de entrar en materia,  
Antes, pero mucho antes de entrar en espíritu,  
Piensa un poco en ti mismo, Tomás  
Lago, y considera lo que está por venir,  
También lo que está por huir para siempre  
De ti, de mí,  
De las personas que nos escuchan.*<sup>22</sup>

(Palabras a Tomás Lago)

La frase hecha: antes de entrar en materia está en oposición a: antes de entrar en espíritu. Espíritu es una invitación a la reflexión dirigida a una segunda persona: Tú (Tomás Lago). El tono marcadamente exhortativo se evidencia en las frases:

*Piensa en ti mismo, Tomás Lago  
Considera lo que está por venir,  
También lo que está por huir para siempre  
De ti, de mí,  
De las personas que nos escuchan*

Y donde los complementos del verbo:

*Lo que está por venir,  
lo que está por huir para siempre  
de ti, de mí,  
De las personas que nos escuchan.*

expresan la angustia por el tiempo, porque lo que está por venir está consumido en la dinámica incesante del devenir, de la trascendencia, que nos une en destino común. (de ti, de mí, de los que nos escuchan).

<sup>22</sup> Ibidem, p. 81.

*Si te parece, piensa en el más allá  
Porque es justo pensar  
Y porque es útil creer que pensamos.*<sup>23</sup>

(Palabras a Tomás Lago)

La expresión familiar: Si te parece, no borra el carácter exhortativo y la preocupación religiosa del poeta: piensa en el más allá, posiblemente el sueño en un trasmundo, consolador en las angustias diarias y en la conciencia de nuestras limitaciones como seres pensantes, expresadas a través de dos copulativas unidas a la anterior por causalidad:

Porque es justo pensar

Porque es útil creer que pensamos.

donde la repetición anafórica de porque y la oposición entre pensar y creer que pensamos es muy significativa. Esta angustia metafísica lo lleva a inquirir sobre nuestro origen en una interrogación que no esconde la preocupación religiosa:

*Señoras y señores:  
Yo voy a hacer una sola pregunta:  
¿Somos hijos del sol o de la tierra?*<sup>24</sup>

(Pido que se levante la Sesión)

La antipoesía es manifestación de la experiencia, que revela vivencias del antipoeta en contacto con la vida diaria de las ciudades, expresión del hombre secularizado de hoy, agujoneado, sin embargo, por preocupaciones sacrales.

La desorientación y la búsqueda de plenitud, el ansia de comunicación, entendida como comprensión y amistad, contacto espiritual, está expresada también en la obra de Parra:

<sup>23</sup> Ibidem, p. 81.

<sup>24</sup> Versos de Salón, p. 141.

Lo cierto es que yo iba de un lado a otro.  
 A veces chocaba con los árboles,  
 Chocaba con los mendigos,  
 Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas,  
 Con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas.  
 Pero todo era inútil,  
 Cada vez me hundía más y más en una especie de jalea;  
 La gente se reía de mis arrebatos,  
 Los individuos se agitaban en sus butacas como algas  
 movidas por las olas.<sup>25</sup>

(Recuerdo de Juventud)

La búsqueda se expresa a nivel de discurso en la locución cotidiana: lo cierto es que yo iba de un lado para otro, que se repite casi obsesivamente en muchos de sus poemas a través de la repetición anafórica:

chocaba con los árboles,  
chocaba con los mendigos,  
 Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas.

que connotan el esfuerzo denodado de la incorporación a la vida en unión con los demás, pero donde los objetos -signos de alineación y modernidad- constituyen barreras infranqueables: bosque de sillas y mesas. No obstante, el contacto espiritual no se produce y de allí el desconcierto expresado a través de dos expresiones familiares:

con el alma en un hilo

me hundía más y más en una especie de jalea;

no consigue asidero, no tiene algo sólido en que apoyarse espiritualmente.

<sup>25</sup> Antipoemas, p. 94.

La gente se reía de mis arrebatos.  
Los individuos se agitaban en sus butacas como algas  
 movidas por las olas.

La respuesta de los demás es siempre de incomunicación, no consigue eco y por eso las acciones son aisladas y aislantes, cada uno vive para sí y la indeterminación de los sujetos: la gente, los individuos, son llevados también de aquí para allá. El ansia de comunicación se expresa en forma casi obsesiva en la obra de Parra:

Yo iba de un lado para otro, es verdad  
 Mi alma flotaba en las calles  
Pidiendo socorro, pidiendo un poco de ternura:  
 Con una hoja de papel y un lápiz yo entraba en los  
 cementerios  
 Dispuesto a no dejarme engañar.<sup>26</sup>

(Recuerdos de juventud)

La acción durativa de los gerundios: pidiendo ternura, pidiendo socorro expresa claramente la angustia del poeta.

Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas,  
 Soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de la nariz,  
Un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas.<sup>27</sup>

(El Peregrino)

Los significantes niño, peregrino, árbol (sin hojas), nos dan la significación del desamparo, del ir por todas partes y del morir lentamente, es el drama del hombre de hoy, subjetivado en el yo del discurso poético.

En "Los Vicios del Mundo Moderno" observamos cuatro partes:

<sup>26</sup> Ibidem, p. 95.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 92.

- a) Una narración
- b) Una enumeración
- c) Reflexión y sentencias
- d) Invitación.

1. La narración toma la forma de la crónica, del reportaje, del decir coloquial y nos sitúa en una realidad.

*Los delincuentes modernos*

*Están autorizados para concurrir diariamente a parques y jardines,*

*Provistos de poderosos anteojos y relojes de bolsillo*

*Entran a saco en los kioscos favorecidos por la muerte*

*E instalan sus laboratorios entre los rosales en flor.*

*Desde allí controlan a fotógrafos y mendigos que  
deambulan por los alrededores*

*Procurando levantar un pequeño templo a la miseria*

*Y si se presenta la oportunidad llegan a poseer a un lustrabotas melancólico.*

*La policía atemorizada huye de estos monstruos*

*En dirección del centro de la ciudad*

*En donde estallan los grandes incendios de fines de año*

*Y un valiente encapuchado pone manos arriba a dos madres de la  
caridad.<sup>28</sup>*

Esta forma nueva de expresión tiene como fin hacer una obra en el lenguaje común. Parra dice al referirse a la poesía hermética: "Parecía que había una gran distancia entre la vida y la poesía, entre lo que corría por el mundo y lo que decían los poetas".<sup>29</sup>

El discurso conserva el orden lógico: sujeto-verbos-complementos:

<sup>28</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>29</sup> Diálogo apócrifo...

Existe un actante: Los delincuentes modernos

Complementado

los verbos rectores:

*Están autorizados*

*Entran*

*Instalan*

*Controlan*

que están complementados

*para concurrir a parques y jardines, provistos de poderosos anteojos y  
relojes de bolsillo*

*a saco en los kioscos favorecidos por la muerte*

*sus laboratorios entre los rosales en flor.*

*desde allí, a fotógrafos y mendigos que deambulan por los alrededores,  
provocando levantar un pequeño templo a la miseria.*

Con respecto al actante observamos a través de las determinaciones que poseen objetos (relojes, anteojos) signos de modernidad, poder y técnica, así como unos instrumentos superiores a los de la policía, que no tienen medios para enfrentárseles.

Los verbos indican agresividad, violencia y poder (están autorizados, entran a saco, instalan y controlan) y nos ofrece una realidad que es válida mundialmente, especialmente en Venezuela.

Los complementos del verbo nos indican el ambiente y las instalaciones de la ciudad (kioskos, parques, laboratorios) donde la naturaleza apenas si se insinúa a través de una frase hecha entre los rosales en flor.

Frente a lo agresores,

los agredidos: la policía atemorizada (de gran connotación)

las madres de la caridad

que sufren la acción del valiente encapuchado.

Los adjetivos subrayados adquieren gran importancia porque expresan la actitud irónica del poeta. Los verbos rectores:

huye  
pone (son puestas)

llevan complementos en el primer caso; hacia el centro de la ciudad nos indica el lugar de estos acontecimientos: la urbe y sus alrededores y el ambiente de violencia propio de los lugares donde se concentra la población. Podría parecer como una incongruencia que la policía -eterna perseguidora- sea perseguida, pero los delincuentes modernos tienen más poder que ella y, todo es posible en un mundo donde hasta lo absurdo cobra sentido y es una situación de carácter universal y de gran vigencia en estos finales de siglo...

Unida metonímicamente a la narración, aparece la enumeración:

*Los vicios del mundo moderno:*

*El automóvil y el cine sonoro,*

*Las discriminaciones raciales,*

*El exterminio de los pieles rojas,*

*Los trucos de la alta banca,*

*La catástrofe de los ancianos,*

*El comercio clandestino de blancas realizado por sodomitas  
internacionales,*

*El auto-bombo y la gula,*

*Las Pompas Fúnebres,*

*Los amigos personales de su excelencia,*

*La exaltación del folklore a categoría del espíritu,*

*El abuso de los estupefacientes y de la filosofía,*

*El reblandecimiento de los hombres favorecidos por la*

*fortuna*

*El auto-erotismo y la crueldad sexual*

*La exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro*

*del sentido común,*

*La confianza exagerada en sueros y vacunas,*

*El endiosamiento del falo,*

*La política internacional de piernas abiertas patrocinada  
por la prensa reaccionaria,*

*El afán desmedido de poder y de lucro,*

*La carrera del oro,*

*La fatídica danza de los dólares,*

*La especulación y el aborto,*

*La destrucción de los ídolos,*

*El desarrollo excesivo de la dietética y de la psicología pedagógica,*

*El vicio del baile, del cigarrillo, de los juegos de azar.<sup>30</sup>*

Nicanor Parra usa la enumeración asindética, de larga tradición en la literatura, pero la nota moderna la da el caotismo, el abigarramiento de lo corrupto en un gran cuadro, especie de collage donde se juntan en un todo, que en su desorden expresa una unidad.<sup>31</sup>

Muy largo resultaría estudiar uno a uno los elementos que se enumeran, pero nos referiremos brevemente a la organización en el eje sintagmático: a veces usa dos sustantivos, acompañados de determinaciones, otras un sustantivo está complementado por un adjetivo o por un extenso complemento nominal.

Critica el predominio exagerado de la técnica o de la ciencia, que más que liberar al hombre, lo han desnaturalizado:

*El automóvil y el cine sonoro*

*La confianza exagerada en sueros y vacunas*

*El desarrollo excesivo de la dietética y la psicología pedagógica.*

Parra señala los vicios que nacen de las apetencias humanas:

*El auto-bombo y la gula*

30 Ibidem, p. 109.

31 Leo Spitzer, en: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, señala: "se utilizó para presentar el mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que integran, en una visión grandiosa del Todo-uno".

y que convertidos en fuerzas desatadas llegan a ser aberraciones:

El auto-erotismo y la crueldad sexual

El endiosamiento del falo

A veces es la fuerza del capitalismo y el sueño de la riqueza:

*La carrera del oro*

*La fatídica danza de los dólares*

*Los trucos de la alta banca*

*La persecución del hombre por el hombre y de los fuertes  
contra los débiles*

*Las discriminaciones raciales*

*El exterminio de las pieles rojas*

O la política de entrega expresada por Parra con una imagen erótica:

*La política internacional de piernas abiertas.*

Semejante a Baudelaire -en **Las Flores del Mal**- las imágenes disonantes de la ciudad que el poeta francés expresa: fachadas grises, metales carcomidos, ómnibus crepitantes, músicas estridentes, prostitutas, ancianas, que forman un todo de gran intensidad; así, en Parra las imágenes fragmentarias e inarmónicas cobran fuerza poética por su veracidad.

Todo ello lleva a una impresión y una sentencia que está subrayada

*Todo esto porque sí,*

*Porque produce vértigo,*

*La interpretación de los sueños*

*Y la difusión de la radiomanía.*

*Como queda demostrado,*

*El mundo entero se compone de flores artificiales.*

*Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la  
muerte,*

*Está formado por estrellas de cine,*

*Y de sangrientos boxeadores que pelean a la luz de la luna,*

*Se compone de hombres ruiseñores que controlan la vida  
económica de los países*

*Mediante algunos mecanismos fáciles de explicar:*

*Ellos visten generalmente de negro como los precursores del  
otoño*

*Y se alimentan de raíces y de hierbas silvestres,*

*Entretanto los sabios, comidos por las ratas,*

*Se pudren en los sótanos de las catedrales,*

*Y las almas nobles son perseguidas implacablemente por la  
policía.<sup>32</sup>*

Con sarcasmo y humor, con cálculo cuidadoso, el poeta nos va comunicando la imagen artificial y asqueante del mundo de hoy:

*Todo esto porque sí,*

*Porque produce vértigo,*

y una primera sentencia:

*El mundo entero se compone de flores artificiales.*

<sup>32</sup> Ibidem, p. 110.

La arbitrariedad y el absurdo se manifiestan una vez más en la oposición paradigmática, donde los verbos rectores:

pelean

controlan

nos revelan el triunfo de: *las estrellas de cine*

*los sangrientos boxeadores y*

*los hombres ruiseñores.*

Mientras:

*los sabios, comidos por las ratas,*

*Se pudren en los sótanos de las catedrales.*

*Y las almas nobles son perseguidas implacablemente por la policía.*

En los sótanos de las catedrales: se carga semánticamente para expresar el olvido, oscuridad y aislamiento en el que transcurre la actividad intelectual o científica; en oposición al aplauso que recibe lo que está de moda y despierta gran interés en grupos mayoritarios de individuos robotizados.

Todo ello lo lleva a concluir con otra gran sentencia:

*El mundo moderno es una gran cloaca.*

Con rigor nos ha llevado hasta la evidencia: cloaca es la mejor palabra para patentizar la suciedad, podredumbre de una sociedad donde la inversión de valores es tal, que en ella se concentra todo lo corrupto. En este cuadro de gran pesimismo, con negro-humor, con sarcasmo, cuando todos los caminos están cerrados, la invitación hedónica se tiñe de desesperación, como si fuese la última carta por jugar:

*¡Aferrémonos a esta piltrafa divina  
Jadeantes y tremebundos*

*Chupemos estos labios que nos enloquecen;  
La suerte está echada.*<sup>33</sup>

En el cuadro de la vida moderna de las ciudades, el recuerdo de la infancia y de la aldea natal, es tal vez el refugio y la esperanza de la armonía y permanencia del mundo, como aparece en Hay un día feliz.

*Nada ha cambiado, ni sus casas blancas*

*Ni sus viejos portones de madera.*

*Todo está en su lugar; las golondrinas*

*En la torre más alta de la iglesia;*

*El caracol en el jardín; y el musgo*

*En las húmedas manos de las piedras.*<sup>34</sup>

A nivel de discurso poético frases que expresan esa permanencia: la dulzura, la felicidad del ayer en su lugar de origen.

*Nada ha cambiado.*

*Todo está en el lugar.*

*No se puede dudar, éste es el reino*

*Del cielo azul y de las hojas secas.*

Su valoración de sí mismo y de su poesía es modesta, no se considera ni un "profesor iluminado", sólo un hombre del montón, simplemente un ser humano, que ama y admira, fraternalmente como "nuevo Quijote" a las cosas dignas:

*Bailarina del agua transparente*

*árbol lleno de pájaros cantores*

*Violeta Parra.*<sup>35</sup>

33 *Obra Gruesa*, p. 100.

34 "Antipoemas", *Antología*, p. 71.

35 *Otros Poemas*, en *Antología*, p. 36.

**Nicanor Parra, poeta universal**

Nicanor Parra presintió el momento actual. En la etapa que vive hoy la humanidad se han producido cambios históricos decisivos entre ellos la caída del Estado Soviético, y el actual predominio económico de Estados Unidos y de las grandes potencias que han impuesto al mundo su dominio, entre otros a los países de América Latina que, merecen más que nunca el término de subdesarrollados y subcapacitados, porque como consecuencia de la pobreza se ha producido la desescolarización, el hambre, la venta de nuestros haberes: hierro, petróleo, cobre, empresas de productos básicos y de los medios de comunicación, ferrocarriles, autopistas, etc. En consecuencia la población no tiene ni atención para sus hijos ni cuenta con medios sanitarios. En estos últimos años del siglo XX parece que mientras el mundo se derrumba, surgen los países denominados "tigres asiáticos": Singapur, Hong Kong, Taiwan, Korea, Japón, China, los que por su mano de obra barata y diestra han atraído a las empresas transnacionales que ocupan en ellas papel de primer orden.

En los días que corren, se observa la caída del poder político a expensas de fuerzas incubadas en el seno de la geodinámica vigente. La imposición de la informática ha determinado el espacio cibernético y el ciberespacio, tal como lo anunció Mc Luhan en su concepción de la aldea global.

Estamos, en estos finales del siglo XX en una de las etapas más oscuras de la humanidad, existen los que confían en los inmensos recursos técnicos, que han borrado tiempo y espacio, y de los que creen que los medios técnicos prevalecerán, mientras serán sustituidos los seres humanos por las máquinas, estamos quienes creemos que no habrá "salvación alguna si se divorcian de la consolidación y elevación de los valores humanos". Entre ellos está nuestro admirado poeta chileno Nicanor Parra, cuya poesía es un mensaje de valor universal.

Señalaremos a grandes rasgos las notas que distinguen la antipoesía de Nicanor Parra, tal como habíamos propuesto.

En ella están presentes todos los temas que han sido cantados por los poetas de todos los tiempos: amor, trascendencia, la angustia por lo inasible del tiempo, lo pasajero de la vida humana, la angustia metafísica por nuestro origen y el más allá, pero también el absurdo de la vida moderna, los vicios, la incomunicación, el desamparo del ser humano, todo ello expresado por un sujeto lírico personal y en otros casos genérico. La antipoesía surge como rechazo de la concepción del poeta divinizado y profético por una nueva postura: la de un sujeto lírico desacralizado, instalado en un mundo concreto, cotidiano y trivial.

Desde el punto de vista formal y estético la incorporación de términos no poéticos: muletillas, frases hechas, expresiones cotidianas, a la vez que comunican viveza, ironía y humor, desconcertan al lector, logrando así la finalidad del antipoeta: galvanizar a quien lo lee. La importancia de la antipoesía como manifestación antirretórica y la búsqueda de nuevas formas artísticas son la expresión de un surrealismo muy particular.

En los antipoemas apreciamos: la sustitución relevante, la enumeración caótica y el montaje (collage) "que consiste en la superposición de piezas ya existentes; la constitución del montaje es posible desde una concepción de la poesía como construcción", que no rechaza la creación sino que la considera como complementaria.

En la antipoesía, "las imágenes constituyen iluminaciones súbitas", porque la estructura mayor es compuesta, ya que en ella se incluyen otras imágenes. Como ya hemos dicho, en los antipoemas Nicanor Parra manifiesta la desintegración del mundo a través de los diversos rumbos de su estilo, la falta de unidad de los elementos materiales, entre ellos, la introducción de objetos no poéticos, la mezcla de estilos, la inadecuación entre léxico y significado y la discordancia entre la expresión poética, el lector y ambiente, así como la impersonalidad del sujeto y la base narrativa, que constituye a veces la estructura del antipoema como lo ha señalado el crítico chileno Federico Schoff, permiten que Parra exprese una inquietud que se prolonga "más allá del límite de sus composiciones, donde pone de manifiesto su capacidad

para captar los aspectos más instantáneos de la realidad desmenuzados en chispeantes imágenes" propias del gran creador que es Parra, que transitó de lo tradicional a la antipoesía para dejar su huella muy original, lo que nos permite colocarlo junto a Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, cumbres de la poesía chilena y universal.

### **Bibliografía**

- Alegría, Fernando. (1971). *Literatura y Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alonso, Amado. (1966). *Poesía y Estilo en Pablo Neruda*. Buenos Aires: Eudeba.
- Belix, Oldrich. (1969). *Análisis Estructural de Textos Hispánicos*. Madrid: Prensa Española.
- Breton, André. (1969). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- Cohen, Jean. (1979). *Estructura del Lenguaje Poético*. Madrid: Gredos.
- Droguett Alfaro, Luis. (1971). "Diálogo Apócrifo con Nicanor Parra". En *Atenea* N° 383. p. 47-121.
- Eich, Christoph. (1958). *Federico García Lorca, Poeta de la Intensidad*. Madrid: Gredos.
- Huidobro, Vicente. (1967). *Antología*. Madrid: Aguilar.
- Mengod, Vicente. (1967). *Historia de la Literatura Chilena*. Santiago de Chile: Lig-Lag.
- Montes, Hugo. (1970). *Nicanor Parra y la Poesía de lo Cotidiano*. Ediciones Pacífico, Santiago de Chile.
- Oyarzum, Luis. (1967). *Temas de Cultura Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Parra, Nicanor. (1972). *Antipoemas*. (Antología) Barcelona: Seix Barral.
- Parra, Nicanor. (1967). *Canciones Rusas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Parra, Nicanor. (1937). *Cancionero sin Nombre*: Santiago de Chile: Nacimiento.
- Parra, Nicanor. (1968). *La Cueca Larga*. Buenos Aires: Eudeba.
- Parra, Nicanor. (1969). *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Nacimiento.
- Parra, Nicanor. (1972). *Poemas y Antipoemas*. Antología. Barcelona, Seix Barral.
- Parra, Nicanor. (1972). *Versos de Salón en Antipoemas*. Antología. Seix Barral.
- Rodríguez, Mario. (1970). *Nicanor Parra, destructor de mitos*. Santiago de Chile: Pacífico.
- Schoph, Federico. (1970). *La escritura de la Semejanza en Nicanor Parra*. Revista Chilena de Literatura N° 23, Santiago de Chile.
- Schoph, Federico. (1963). "Estructura del Antipoema". En: *Atenea* N° 399. Santiago de Chile.
- Spitzer, Leo. (1962). *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid. Gredos, 1962.

---

---

## **La poesía a lo divino en los siglos de oro. Sebastián de Córdoba, refundidor de la obra garcilasiana. Técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada.**

---

---

**BUENAVENTURA PIÑERO\***  
UPEL - IPC

### ***Introducción:***

Al mismo tiempo que Boscán y Garcilaso ensayaban con mejor suerte que sus predecesores, la adaptación en castellano de la estética del dulce estilo petrarquista, se sucedía también en España otra rica y disímil creación, auténticamente nacional, originada en la no muy lejana Edad Media, o producida a partir de los primeros años del XVI como respuesta estético-social, a una necesidad espiritual del pueblo español.

Hoy podemos hablar -sin simplificar demasiado en aras de la didáctica- de la importancia tan grande, de la inmensa actuación lírico-tradicional que actúa paralela a la gran innovación de Garcilaso: el romancero, la poesía culta, la poesía del Cancionero General y la "poesía a lo divino" que "como flechas lanzadas por arqueros medievales van a traspasar todo el siglo XVI y gran parte del XVII".

---

\* Distinguido profesor e investigador ya fallecido, a quien reconocemos con la publicación de este trabajo su filiación con el CILLAB.

La Poesía a lo Divino, contrafactum o rifacimiento existió en España, siempre como guardadora de la rica tradición popular, desde -por lo menos- el "Eya velar" de Gonzalo de Berceo, considerado por la crítica especializada como refundición espiritual de una canción militar, de las llamadas canciones de vela. También hoy se pueden documentar las divinizaciones del amor cortés, cantos populares o vulgares en Alfonso X El Sabio, Valdivieso, Lope de Sosa, Sebastián de Horozco, Lope de Vega, Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Según B. Wardropper, este entusiasmo por la conversión literaria se extendió hasta el primer cuarto del siglo XVII.

Pero, es realmente el espíritu de la Contrarreforma, que patrocinaba poesía comprometida con el destino histórico de España y prohibía las obras profanas que incitaban a la lascivia y el mal amor -Ej. los Boscanes y Garcilasos- y el extraordinario éxito, de "rifacimiente" como los de Petrarca, junto con la enorme popularidad de la poesía italianizante, los que aseguraron a los contrafactores que sus trabajos iban a gozar de inmediato éxito popular. Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas, p. ej. se publicaron primero en Granada, 1575 y luego en Zaragoza 1577, siendo tratadas por la crítica de entonces como contrapartida religiosa... "viendo cuán común y manual andava en el mundo el libro de las obras de Boscán y Garcilaso de la Vega que, aunque sutiles y artificiosos, son dañosas y pestilenciales para el ánima, y debajo la suavidad y dulcúra del estilo tan alto en su modo está la serpiente engañosa, como dicen..."

El único texto hasta ahora accesible para penetrar en la lectura y conocimiento de la literatura religiosa, es el "Romancero y Cancionero sagrados: colección de poesías cristianas, mortales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles"<sup>2</sup> por Don Justo de la Sanchas. Por todo lo dicho hasta ahora, se explica el porqué sepamos tan poco de la poesía de los cancioneros y Romanceros espirituales y, sin embargo, existen abundantes tratados de teología ascética, complicadas, analizadas y criticadas en todo su carácter teórico espiritual.

Tanto Menéndez Pelayo como Bruce Wardropper Ticknor, Alonso Zaramera y Fitzmaurice-Kally tienen demasiado cuidado en señalar a esta poesía religiosa contrafacta, como una poesía de segunda o tercera categoría, sin atender primero a su análisis. En estos críticos, los contrafactos de poesías admiradas -Garcilaso o Góngora- despiertan prejuicios muy hondos que hace que las traten sólo en forma documental.

Proponemos, que hoy día debe informarse a los alumnos y a nivel de historia de la Literatura Española sobre el fenómeno de la poesía religiosa, tanto para el cabal conocimiento propiamente literario del Siglo de Oro, como un problema todavía por descifrar para la sociología literaria.

#### ***La poesía contrafacta y la fórmula spoliare Aegyptios***

En el año de 1958 apareció una antología histórica -Glen R. Gale la llama provisional- sobre la poesía a lo divino del hispanista norteamericano Bruce Wardropper, que tiene el gran mérito de dar, por vez primera, una perspectiva histórica a este género, señalando también en su desarrollo en las otras naciones del Occidente cristiano.

Poemas cristianizados, a lo divino o "contrafacta" (latinismo adoptado por Wardropper, combinando el sentido de la expresión castellana "poema contrahecho a lo divino" y la alemana "geistliche Kontrafaktur"), se encuentran por primera vez en trabajos tan tempranos como los centones virgiliani de los siglos IV y V, y su trayectoria puede seguirse hasta los negros espirituales del nuestro siglo veinte.

Wardropper nos informa que por la ausencia de puntos fijos en la doctrina cristiana en lo que concierne a la actitud del laico para con el Mundo, los Padres de la Iglesia no llegaron a ningún acuerdo. Se vaciló entonces aceptar lo que se estimaba no dañino para el mundo o rechazar el Mundo para poder conseguir la esencia espiritual.

Para los cristianos de las catacumbas, el Mundo estaba simbolizando en lo que llamaban "paganismo grecorromano" y cual-

quier otra actitud cultural no cristiana. Ignorar aquella civilización -ajustada a las necesidades del hombre como ser social e intelectual- provocaría la barbarie. El problema se planteaba, pues, en los siguientes términos: "¿Cuánto se podría conservar de la civilización pagana sin que la nueva religión se sintiera comprometida con las antiguas? ¿Se podría admitir que, por ejemplo, la estructura social del Imperio, la literatura moral de Cicerón, la filosofía de Aristóteles y Platón fuesen dignas de conservarse para siempre? ¿O cabría admitirles provisionalmente en tanto fuera sustituyéndolas una nueva cultura cristiana?".

La historia de la literatura latina cristiana nos informa que los primeros hombres de letras cristianos no vacilaron en utilizar los estilos paganos. Servus Rhetor, por ejemplo, adaptaba la égloga clásica con finalidad cristiana en su *Carmen Bucolicum de virtute siqui crucis Domini*. Otros poetas de los siglos III y IV sacan de obras paganas versos enteros que, combinados diestramente sin respetar el orden en la poesía original, tratan de dar una lección de moral cristiana. Y así empezó la moda de los CENTONES. Se hacía un esfuerzo por trabajar la poesía virginiana de manera que dejara de ser pagana. De ello resultó el *Carmen de Incarnatione, Ceuto Virgilianus*, de Sedulio, y los *Ceutones Virgiliani, ad Testimonium Veteris et Novi Testamenti*, de la poeta Faltonia Proba, quien se ve obligada a sustituir los nombres de personajes evangélicos por vagas designaciones clásicas.

Aquellas contraechuras de la historia evangélica y de la versificación virgiliana, provocaron enseguida reacciones negativas, sobre todo en S. Gerónimo, erudito sensible a ambos valores.

Sin embargo, y a pesar de las críticas, Juvencio, Prudencio, y otros poetas hispanolatinos, para declarar verdades cristianas, siguen imitando las formas literarias descubiertas y utilizadas por los paganos. Wardropper señala que en este empleo de la técnica antigua habría no sólo un acto inconsciente -la perpetuación irreflexiva de lo antes hecho-, sino también un acto deliberado -la conversión al cristianismo de los autores paganos. Y en medio de la indecisión de los Padres de la Iglesia se decidieron los poetas.

No obstante, la Justificación de este procedimiento vino más tarde. Fue San Agustín quien, citando una frase del Exodo, -*spoliare Aegyptios*, encontró la sanción divina de lo que venían haciendo los poetas. Nos recuerda el santo que cuando se preparaban los israelitas a marcharse a Egipto, despojaron a sus enemigos, robándoles el oro y la plata para llevárselos a la tierra prometida. Con este botín fabricaron los vasos para el cultivo del templo. Así en la ley antigua, se convirtió lo pagano egipcio al servicio de Dios. Y este despojo, según lo explica San Agustín en su *De doctrina christiana*, lo cometieron no por su propia autorización, sino obedeciendo al precepto de Dios. Y San Agustín de este mandamiento, deduce la teoría de los contrafacta.

Desde aquellas declaraciones San Agustín, el cristiano, huyendo de la sociedad pagana (o más tarde del Mundo, abandonará el empleo impío que hizo de la cultura laica, pero al mismo tiempo despojará a los paganos de todas las técnicas, las ciencias, los conocimientos varios que poseen y usan 'mal'; encaminará estos valores hacia el que estima su destino auténtico, la predicación del evangelio.

De esta manera razonan todos los divinizadores literarios entre la época de San Agustín y el día de hoy.

**Conclusión:** San Agustín, al interpretar el éxodo hebraico, formuló no sólo un precepto moral, sino un precepto estético para el Occidente cristiano.

