

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"



61

LETRAS

LETRAS

# LETRAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATÍN  
CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS  
"ANDRÉS BELLO"

CARACAS-VENEZUELA, 2000 (2do. Semestre)

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS**

<b>Director (E):</b>	Cristian Sánchez
<b>Subdirector de Docencia:</b>	Santiago Castro
<b>Subdirector de Investigación y Posgrado:</b>	Arcángel Becerra
<b>Subdirector de Extensión:</b>	Cristian Sánchez
<b>Secretaria:</b>	Ana de Gallo
<b>Coordinador General de Investigación:</b>	Jesús Aranguren

**CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS  
«ANDRÉS BELLO»**

**Consejo Directivo:**

**Coordinador:** Sergio Serrón Martínez

**RESPONSABLES DE ÁREA**

<b>Estudios Lingüísticos</b>	Minelia Villalba de Ledezma
<b>Estudios Literarios</b>	Hilda Inojosa
<b>Documentación</b>	José R. Simón
<b>Publicaciones</b>	Annerys Pérez de Pérez
<b>Taller de expresión Literaria</b>	José Adames
<b>Jefa del Departamento de Castellano, Literatura y Latín:</b>	Gladys Gil

**Investigadores:** Luis Álvarez, Arcángel Becerra, José Cruz (Representante de las Cátedras del Departamento de Castellano, Literatura y Latín), Mayra Chacón, Godsuno Chela-Flores (invitado), María E. Díaz, Lucía Fraca de Barrera, Eva González, Norma González de Zambrano, Hilda Inojosa, Rita Jáimez, Roberto Limongi, Carmen López, Luislis Morales, Mary Luz Párraga, Annerys Pérez de Pérez, Nellys Pinto de Escalona, Henry Rumbos, Sergio Serrón, Angélica Silva, José Rafael Simón, Minelia Villalba de Ledezma, César Villegas, Haydée Zambrano

<b>Personal de Secretaría</b>	Carmen Rojas Odalys Mata
-------------------------------	-----------------------------

LETRAS es una revista:

-INDEXADA en: - Ulrich's International Periodicals Directory (001685); Linguistics & Language Behavior Abstracts y Clearinghouse on Languages and Linguistics (ERIC).

- REGISTRADA en: el Registro de Publicaciones Científicas del CONICIT con el N° 19990212

-ARBITRADA: tres jueces, quienes no conocen que están arbitrando el mismo trabajo, evalúan un artículo, cuyo autor no aparece identificado. El autor, a su vez, no sabe quiénes juzgan su investigación.

-CIRCULACIÓN INTERNACIONAL: Mantiene canje con revistas especializadas de Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Colombia, Perú, Cuba, México, Guatemala, Venezuela, España, Francia, Alemania, Croacia, Rumania y Estados Unidos

LETRAS no se hace necesariamente responsable de los juicios y criterios expuestos por los colaboradores.

**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN POR CUALQUIER MEDIO SIN AUTORIZACIÓN DE SUS EDITORES**

-Edición: dos números al año.

-PVP: Bs. 3.500,00

-Canje. Se establecerá con publicaciones similares, o con instituciones universitarias, culturales y centros de investigaciones lingüísticas, literarios y pedagógicos

-Correspondencia: Revista **LETRAS** - CILLAB. Instituto Pedagógico de Caracas (Universidad Pedagógica Experimental Libertador). Av. Páez, Paraiso, Caracas, 1020, Venezuela.

letras@ipc.upel.edu.ve

jis1@telcel.net.ve

Depósito legal: pp. 195202DF47

ISSN: 0459-1283

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

Fotógrafo: Arturo Daza

Diseño de Cubierta: Luis Domínguez Salazar

Montador de Negativos: Jesús Nobrega

Prensistas: Luis Chacón y Miguel Castillo

Arte Final: Rosa Hernández y Celia Sánchez

LETRAS N°. 61 - Segundo Semestre 2000 (ISSN 049-1283)

Director: Sergio Serrón M. Coordinadora: Annerys Pérez de Pérez

Correspondencia y Canje: José Rafael Simón

Director Artístico: Luis Domínguez Salazar

**Consejo de Arbitraje:** Luis Barrera (USB), Francisco Bolet (USB), Liduvina Carrera (USB), Magaly Caraballo (UPEL-IPEMAR); Yoconda Correa (UPEL-Maturín); María del Rosario Chacón (UPEL- Ipemar), José Cruz (IPC-CILLAB), María Elena Díaz (IPC), María Antonieta Flores CULT), Lucía Fraca (IPC-CILLAB), Norma González de Zambrano (IPC-CILLAB), Hilda Inojosa (IPC-Cillab), Gisela Kosack (), Beatriz Luque (IPC), Fredy Monasterios (IPC), Luislis Morales (IPC-CILLAB), Sara Otero (), María E. Pereda (), Annerys Pérez (IPC-CILLAB), Yolanda Pérez (IPC), Lourdes Pietrosevoli (ULA), Dámarys Vásquez (USB), César Villegas (IPC-CILLAB).

## CONTENIDO

- ◆ **Alejandro Oviedo.** ¿Cómo clasificar los clasificadores?. El problema de describir las señas con configuraciones manual clasificadora..... 9
- ◆ **Rita Jáimez.** La adaptación de anglicismos al sistema español: una aproximación desde la fonología no concatenativa..... 39
- ◆ **Yolanda Pérez.** El cuento como tipo de texto: una caracterización..... 61

◆ <b>Carlos Peralta.</b> La pérdida de la función pronominal del relativo: un problema de cohesión textual....	75
◆ <b>Rita Blanco.</b> Análisis semiológico al cuento "La Tuna de Oro", de Julio Garmendia.....	95
◆ <b>Dámaris Vásquez.</b> Construcción del imaginario urbano en la poesía de Juan Calzadilla.....	113
◆ <b>Efraín González Peña.</b> "La balandra Isabel llegó esta tarde", problemas de recepción de un discurso literario con función de revaloración estética.....	133
◆ <b>Alí Rondón.</b> Reseñas.....	151
◆ <b>Autores</b> .....	161
◆ <b>Normas para la publicación.</b> .....	165

---

**¿Cómo clasificar los clasificadores?  
El problema de describir las señas con configuración  
manual clasificadora \***

---

**Alejandro Oviedo**

*Universidad de Los Andes / Universidad de Hamburgo*

**Resumen**

Se comentan aquí las dificultades teóricas reportadas en la literatura para describir las señas con configuración manual clasificadora, un cierto tipo de señas recurrentemente usadas en las lenguas de las personas sordas. Las señas en cuestión representan acciones y describen entidades en el espacio, a través de "analogías visuales" con lo representado. El carácter icónico de estas señas tiene incidencias en su estructura, que parece no prestarse, a diferencia de otros tipos de señas, a ser analizada lingüísticamente. El relato de la discusión sobre estas señas es aquí ilustrado con ejemplos tomados de las Lenguas de Señas Venezolana (LSV) y colombiana (LSC).

**Palabras Claves** Lenguas de señas - Clasificadores - Lengua de Señas Venezolana - Lengua de Señas Colombiana

**Abstract**

In the sign languages of the deaf, signs with classifier handshapes represent the actions of entities or describe their form in signing space. Such representation is made by means of analogical similarities with the actions or shapes of the entities. As a result, the structure of these signs is different to that observed in another signs classes. The linguistic analysis of signs with classifier handshape is reported by the scholars as being problematic. The examples used to illustrate the discussion come from Venezuelan and Colombian Sign Languages.

**Key words:** Sign languages, Classifier handshapes, Venezuelan Sign Language, Colombian Sign Language

\* Recibido para arbitraje en Septiembre de 1999

## 0. Acerca de las lenguas de señas y su estudio

Las personas Sordas, impedidas como están a un pleno y natural acceso a las lenguas habladas de su entorno, han desarrollado complejos sistemas de comunicación que usan las manos y el cuerpo para manifestarse, y que son captados visualmente. Estos sistemas, comúnmente designados en la literatura especializada en español como „lenguas de señas“ (cfr. Pietrosevoli 1991; Massone 1993; Mejía 1996; Gómez 1997; Oviedo 1996) son considerados lenguas naturales, que fuera de las particularidades debidas al canal de manifestación, presentan las mismas características fundamentales de las lenguas habladas (cfr. Klima y Bellugi 1979; Engberg-Pedersen 1993). La literatura dedicada al tema comienza a aparecer a inicios de la década de 1960 (Stokoe 1960), y alcanza hoy varios miles de títulos, producidos en más de 90 países diferentes (cfr. Joachim y Prillwitz 1993, así como también <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/BibWeb/>).

En nuestro país, la lingüística de las lenguas de señas comenzó a producir sus primeros frutos en 1987, año en que comenzó en la Universidad de Los Andes una tradición de estudios que ha resultado en la producción de varias decenas de títulos (cfr. las referencias hechas en Pietrosevoli 1991; Domínguez 1996; Oviedo 1998). Este artículo procura presentar una discusión teórica que se lleva a cabo actualmente, entre lingüistas dedicados a describir las lenguas de señas, acerca de un cierto tipo de unidad léxica usada en estos sistemas, cuya caracterización gramatical se hace difícil, debido a que parece mezclar elementos lingüísticos con no lingüísticos. Las soluciones dadas al problema conducen todas al mismo tema: hasta dónde se ha definido realmente lo que las lenguas de señas constituyen como manifestación alterna del lenguaje humano, hasta dónde hemos delimitado qué es lo que les pertenece como características propias y qué lo que tienen en común con las lenguas habladas.

## 1. Para iniciar esta lectura

Revisaremos aquí, sin pretender resolverlos, algunos problemas teóricos de la descripción de las señas con configuración manual clasificadora. En estas señas, la configuración manual remite a una entidad relacionada con una acción o estado, y tal referencia se hace señalando la pertenencia de esa entidad a cierta clase semántica (como pueden ser "seres humanos, vehículos de dos ruedas, objetos redondos", etc.). Por esa razón se las ha vinculado con los morfemas clasificadores de ciertas lenguas habladas (cfr. McDonald 1982; Craig 1986; Brennan 1990).

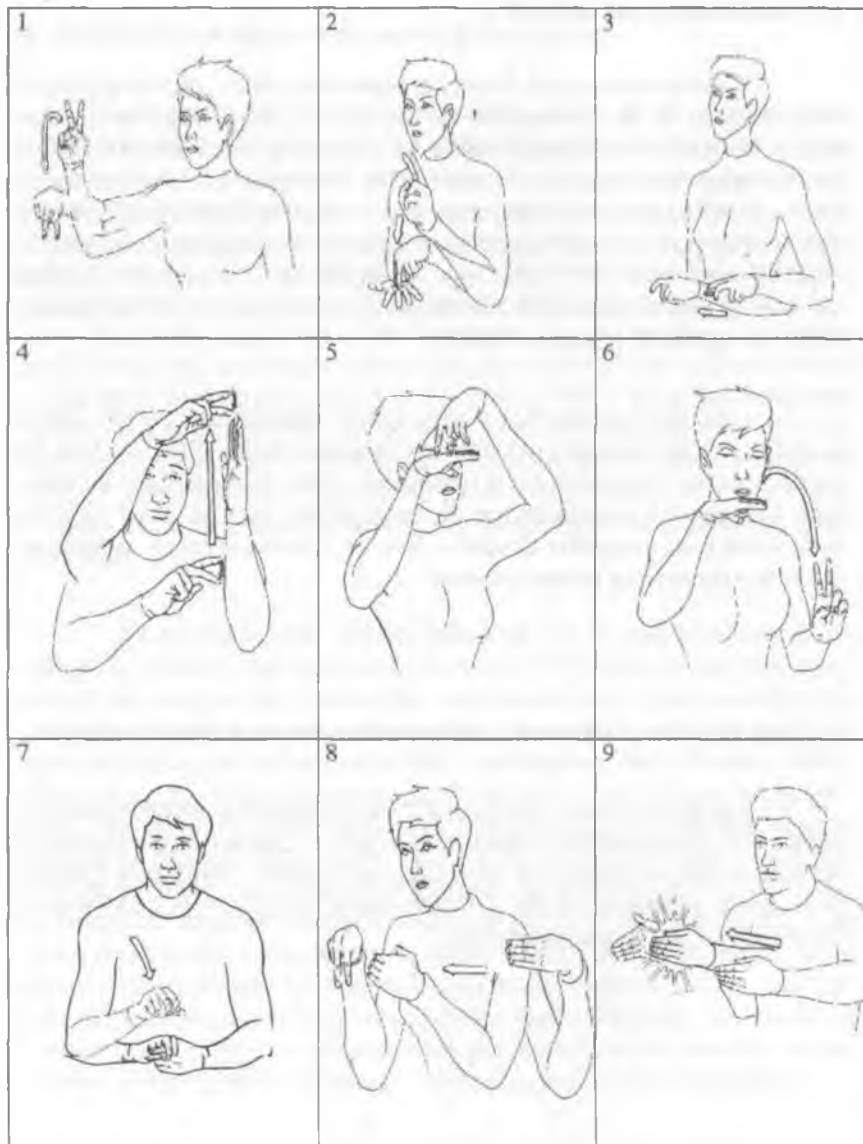
Las configuraciones manuales aparentan ser el único parámetro lingüísticamente determinado de esas señas: el resto de componentes (movimiento, orientación y locación) muestra un volumen tan alto de posibilidades de realización, que es poco factible reducirlas a un esquema discreto. Ese es, como veremos, el problema fundamental de su descripción.

## 2. ¿Qué son las señas con configuración manual clasificadora?

Las ilustraciones que siguen\*\* (ver página siguiente) muestran señas con configuración manual clasificadora. Las señas provienen de las lenguas de los sordos de Venezuela y Colombia (llamadas "Lengua de Señas Venezolana" –LSV- y "Colombiana" –LSC-), en sus variedades de Mérida y Cali, respectivamente:

\*\* Las ilustraciones fueron realizadas por Milton César Posso y Edinson Bastidas





Las señas de los ejemplos 1-8 muestran distintos estados y acciones en los que se encuentra implicada una entidad humana, que se encuentra en un lugar o se desplaza sobre sus piernas. La forma de la mano (con los dedos índice y medio extendidos y separados) nos informa acerca de esa entidad:

En 1 se afirma que una persona está parada en un lugar ubicado a la derecha del espacio de las señas; en 2, que alguien se encuentra de pie sobre una superficie plana; en 3, que una persona avanza, caminando; en 4, que alguien asciende por una superficie vertical; en 5, que una persona se encuentra de pie sobre una superficie horizontal, ubicada arriba del espacio de las señas; y en 6, la persona ha saltado al vacío desde esa superficie; en 7, alguien se sienta; y en 8, una persona se encuentra de pie en un cierto lugar de la derecha del espacio de las señas, mientras que otra entidad, un vehículo de dos ruedas, se le acerca desde la izquierda.

En todos esos casos, la forma de las manos informa acerca de entidades comprometidas en lo que se predica, ya se trate de quienes aparecen en ello activamente (una persona camina, se sienta, salta, un vehículo se mueve), o de quienes experimentan un estado (una persona se encuentra de pie en un cierto lugar); o de los lugares donde ocurre algo (superficies verticales u horizontales, en los ejemplos). Los demás componentes de las señas, el movimiento, la ubicación y orientación de las manos, y la relación establecida entre la mano activa y la pasiva, informan acerca de lo que está pasando con la entidad que la mano representa.

En los ejemplos 1-8, los señantes se valen de las manos para hacer, en el espacio de las señas, una suerte de representaciones, a escala diminuta, de acciones o estados. Pero hay también otro tipo de señas con configuración manual clasificadora que representan acciones a escala real. También en ellas la forma de la mano informa acerca de alguna entidad comprometida con lo dicho, y los movimientos, la ubicación espacial y la orientación nos dicen qué ocurre. Las ilustraciones 10-13 muestran este segundo tipo de señas:

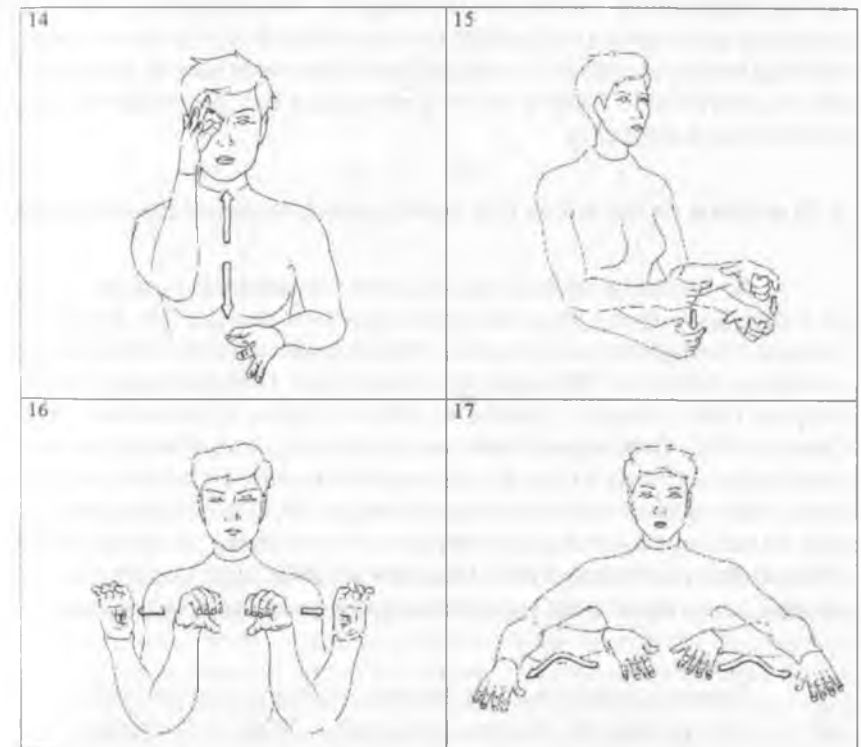




En 10 se informa que alguien empuña un arma de fuego y apunta a alguien o algo ubicado al frente del espacio de las señas; en 11, una persona toma un objeto pequeño, de forma esférica, que se encuentra arriba del espacio de las señas; en 12, una persona toma un objeto diminuto y delicado que estaba al frente y abajo del espacio de las señas; y en 13, finalmente, se informa que una persona tiene asido y hala un objeto fusiforme y alargado. A diferencia de los ejemplos iniciales, que mostraban a pequeña escala movimientos y ubicaciones de personas u otras entidades en el espacio, los de este segundo grupo corresponden a ac-

ciones de personas que manipulan objetos, a escala real. Y a diferencia del grupo inicial, donde las manos nos decían qué entidades se movían o de qué manera interactuaban, las manos en este segundo grupo describen el modo en que se manipula un objeto.

Hay aún un tercer grupo de señas que suele incluirse entre las que usan configuraciones manuales clasificadoras. Son señas que informan acerca de la forma o las dimensiones de objetos. En ellas las configuraciones de las manos nos dicen cómo son los contornos o alguna otra característica del objeto. Los ejemplos 14 -17 ilustran este tercer tipo:



En la figura 14, la forma de las manos describe un objeto de contorno muy fino, probablemente un hilo o una varilla. El movimiento de las manos informa sobre la extensión aproximada y la posición espacial del objeto descrito. En 15 y 16, las manos describen objetos cilíndricos de distinta extensión. La postura relativa y el movimiento de las manos da cuenta del grosor, la posición espacial y la extensión de esos objetos. En 17 se describe una superficie. El movimiento de las manos corresponde al modo en que aparece esa superficie, aquí ondulada, y el movimiento, a su extensión aproximada.

Estas son, de modo general, las señas que reciben el nombre de "señas con configuración manual clasificadora, predicados con clasificador" o, simplemente, "señas con clasificador". Todas tienen en común el hecho de que la forma de la mano corresponde a la forma de entidades, además de que muestran un esquema relativamente libre de posibilidades de movimiento. Vamos ahora a ver cuáles son los problemas que presenta su descripción.

### 3. El análisis de las señas con configuración manual clasificadora

Señas similares a las que acabamos de observar parecen ocurrir en todas las lenguas de señas hasta ahora estudiadas (cfr. Engberg-Pedersen 1993-Dinamarca; Brennan 1990 -Inglaterra; Wallin 1990-Suecia; Johnston y Schembri 1996-Australia; Prillwitz et al. 1985-Alemania; Collins-Ahlgren 1990-Tailandia; Fourestier 1999-Cataluña; Pietrosemoli 1991, Oviedo 1996 y Dominguez 1996, Venezuela; etc.). Las diferencias entre unas lenguas y otras se ubican casi exclusivamente en las formas de la mano, que varían un poco de lengua en lengua. En términos gramaticales, sólo se han reportado algunas pequeñas restricciones de combinación (cfr. Liddell y Johnson 1987, Fourestier 1999), que no constituyen diferencias de fondo entre las distintas lenguas de señas del mundo.

Cuando comenzaron los análisis lingüísticos de las lenguas de señas, hace ya más de 40 años (cfr. Stokoe 1960), los estudiosos se encontraron con la dificultad de describir estas señas con clasificador. Y

es que, a diferencia de las demás señas, que cambian de acuerdo con patrones regulares, las que tienen clasificador sólo parecen mostrar regularidad en la forma de la mano. El resto de sus componentes puede variar sin aparentes restricciones. Voy a explicar esto un poco.

Consideremos una seña de la LSV como OLVIDAR, un ejemplo de las señas que no presentan cambios:

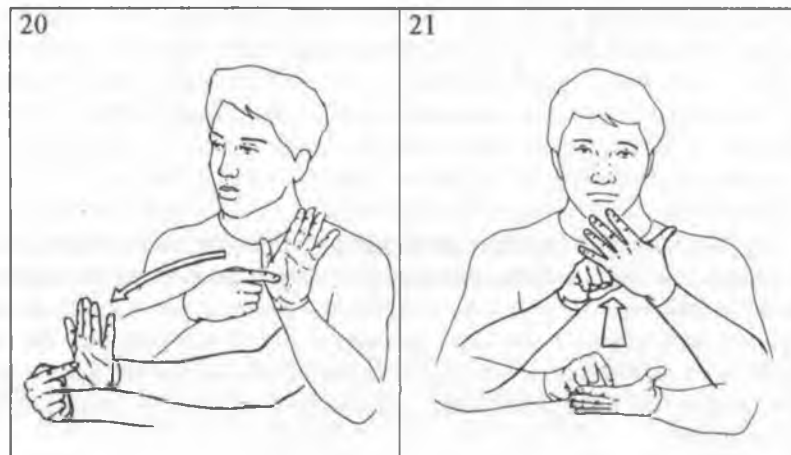


En cualquier contexto en el que se la observe, esa seña mostrará los mismos componentes: tendrá la misma forma de la mano, orientada del mismo modo, y que se desplazará siempre entre los mismos lugares: de la frente a un punto cercano y lateral en el espacio de las señas. Una representación de la forma fonológica de esa seña sería así (los valores indicados para cada componente de la seña serían cada vez los mismos.):

Figura 19

Estructura segmental	→ D(etención)	M(ovimiento)	D(etención)
Tipo de movimiento	→ lineal		
Rasgos articulatorios			
Forma de la mano	→ B		A
Ubicación	→ Frente		próximo Frente/psi
Orientación	→ Cúbito al suelo		Cúbito al suelo
Relación	→ Contacto de puntas		-

A diferencia del modelo que ilustra OLVIDAR, muchas otras señas cambian siempre, y esos cambios suelen ser regidos gramaticalmente. Veamos el caso de la seña que tanto en la LSV como en la LSC se traduce como MOSTRAR:



Esa seña presenta formas distintas cada vez que se la observa, pero sus variaciones siguen un patrón regular: de acuerdo con las intenciones del señante, la mano abierta tendrá la palma en el sentido del movimiento, que puede comenzar y terminar en puntos distintos del espacio. El lugar en que el movimiento se inicia marcará el sujeto de la acción de mostrar, mientras que el sitio en que termina corresponderá a la persona a la cual se muestra algo. En la figura 20, el movimiento se inicia en la llamada "zona del yo", cercana al pecho del señante; y en la 21, termina en esa zona. Eso nos dice que los significados de 20 y 21 son, respectivamente, "yo muestro (algo) a alguien" y "alguien me muestra (algo)".

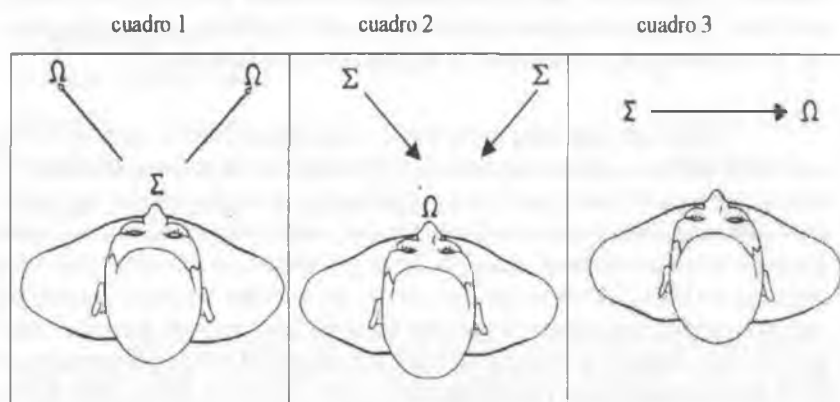
Cada vez que esta seña varíe, seguirá un mismo esquema: la palma de la mano abierta se orientará en la dirección del movimiento; la mano debe partir del lugar que en el espacio se relaciona con el sujeto del mostrar y, debe llegar al lugar ocupado, real o imaginariamente, por la persona a la cual se muestra algo. La representación sub-léxica de una seña como MOSTRAR no puede ser fija, pues cada vez que la seña se usa aparecerá con distintos valores para las ubicaciones inicial y final. Eso obliga a recurrir a una representación abstracta en la que siempre se dejarán sin especificar los lugares de inicio y fin de la seña. Esa representación está en la figura siguiente (22), que se explica luego, de un modo más claro, en la figura 23:

Figura 22

Mostrar			
<b>Mano activa</b>			
Estructura segmental	D(etención)	M(ovimiento)	D(etención)
Tipo de movimiento	lineal		
Rasgos articulatorios			
Forma de la mano	B		B
Ubicación	Σ		Ω
Orientación	Palma hacia mov.		Palma hacia mov.
Relación	-		
<b>Mano pasiva</b>			
Rasgos articulatorios			
Forma de la mano	1		1
Ubicación	punta en mano activa		punta en mano activa
Orientación	base al plano horiz.		base al plano horiz.
Relación	contacto		contacto

La letra sigma ( $\Sigma$ ) representa el espacio del sujeto, y la letra omega ( $\Omega$ ), el del objeto (cfr. Johnson y Liddell 1996). Esos valores no se especifican fonológicamente. El siguiente esquema ilustra eso de modo más sencillo:

Figura 23



Como puede leerse en la figura 23, la seña puede, o partir del espacio del yo (cuadro 1), o llegar a él (cuadro 2), o no incluirlo en absoluto (cuadro 3), lo cual significará siempre alguna de estas tres opciones: "yo muestro algo a alguien"; "alguien me muestra algo"; o "alguien (distinto a mí) muestra algo a alguien (distinto a mí)".

Esto es un ejemplo de variación regida gramaticalmente. A pesar de que no es posible prever en qué lugar exacto del espacio terminará o comenzará una seña de este tipo, sus cambios siempre significarán lo mismo, que es una instrucción dada al interlocutor para que "lea", en el espacio, cuáles son las personas relacionadas real o imaginariamente con los lugares entre los cuales se mueve la seña, personas a las cuales se debe asignar, sin excepción, los roles de sujeto u objeto.

Si comparamos la seña OLVIDAR con la seña MOSTRAR, veremos que a diferencia de la primera, siempre igual, la segunda cambia constantemente, según un patrón gramatical. En una gramática puede incluirse una forma "neutra" de las señas como MOSTRAR, e indicar el modo en que deben cambiar y los significados que se pueden alcanzar con los cambios, de modo que el aprendiz de la lengua sepa cómo usar e interpretar la seña. Son cambios que equivalen a las flexiones de las palabras en español: en nuestro caso, algo que equivale a las conjugaciones de los verbos a partir de una forma infinitiva. El esquema presentado en la figura 23 podría titularse, sin incurrir en problemas teóricos, "esquema de conjugación del verbo MOSTRAR y similares".

No es eso lo que ocurre con las señas con clasificador. Si volvemos a los ejemplos 1 al 8, veremos que el único componente que permanece constante en ellas es la postura de la mano, con los dedos índice y medio extendidos y separados. De resto, los demás elementos formales de las señas son distintos entre sí: rasgos como el movimiento de la mano por el espacio, el movimiento o la falta de movimiento de los dedos índice y medio, los lugares en que comienza o termina cada seña, la orientación espacial de las manos en cada seña y la relación entre la postura y actividad de las manos en las señas bimanuales (las números 2, 4, 5, 6, 7 y 8) son diferentes en cada seña, e incluso cuando tienen la misma forma no significan lo mismo.

Así, por ejemplo, mientras que en las señas ilustradas en 3, 4 y 6 el movimiento de la mano significa que la persona se mueve también, en 1, 2 y 7 el movimiento no significa que la persona se mueva, sino que está en un cierto lugar. E incluso en este último caso no observamos significados idénticos: mientras que en 1 se indica que la persona está de pie en el lugar preciso en el que termina la seña —lugar que puede ser usado luego como referencia para hablar de esa persona—, en 2 y 7 el lugar en que finaliza el movimiento no implica que la persona se encuentra en esa coordenada espacial, sino apenas la forma en que se encuentra (parada y sentada, respectivamente).

Por otra parte, el movimiento oscilante de los dedos en 3 y 4, que

sería interpretado como que una persona camina, no tiene en ambas señas idéntico valor, pues mientras que en 3 implica el caminar, no así en 4, adonde la postura de la persona que asciende no permite entender su movimiento como caminar.

Las superficies indicadas por las manos pasivas en las señas 2, 4, 5 y 7 tampoco poseen idéntico valor: mientras que en 4 y 5 representan objetos realmente ubicados en un cierto lugar, en el cual se encuentra o por el cual se desplaza la persona, en 2 y 7 sólo sirve de marca para mostrar la postura de la persona, y no remiten a ninguna superficie real.

Estos comentarios se alargarían aún si consideráramos lo que muestran los dos restantes tipos de señas con clasificador, en los cuales, a diferencia de los ya comentados, los movimientos pueden significar el volumen, la forma o la extensión de un objeto. En ellos, además, las variaciones de orientación pueden indicar variaciones en la forma de los objetos descritos, en lugar de cambios en la posición espacial de la entidad.

Veamos ahora las propuestas que se han hecho para tipificar lingüísticamente estas señas.

#### 4. Las dificultades de describir lingüísticamente estas señas

Las primeras investigaciones, al no encontrar en muchas señas ningún esquema de construcción regular, optaron por colocar todas las señas "problemáticas" en un impreciso grupo que lo mismo incluía gestos paralingüísticos que mímica, mientras afirmaban que en el discurso de las lenguas de señas se mezclaban constantemente lo gramatical con la pantomima (cfr. Klima y Bellugi 1979; Stokoe *et al.* 1965).

Nancy Frishberg, en 1975, propuso que muchas de las señas aparentemente mímicas podían analizarse como verbos con morfemas clasificadores, a semejanza de ciertas estructuras lingüísticas descritas

en muchas lenguas (Frishberg 1975). La figura 24 ofrece ejemplos de lo que significan estas estructuras:

Figura 24

**Ejemplo 1. Lengua dogrib (amerindia). Tomado de Allan 1977:289:**

*et'e - niyeh - ?a* = „Yo tomo (un bollo) de pan“  
pan - yo tomar - CL(objeto redondo)

*let'e - niyeh - tši* = „Yo tomo (una rebanada) de pan“  
pan - yo tomar - CL(objeto plano, flexible)

**Ejemplo 2. Lengua caddo (amerindia). Tomado de Mithun 1986:386:**

*kappi: - kan - câ:nîah* = “(él) compró café (líquido)”  
café - CL(líquido) - él compró

*kappi: - dan - câ:nî-ah* = “(él) compró café (molido)”  
café - CL(polvo) - él compró

En los ejemplos, ciertas partículas se unen al verbo para clasificar su objeto, que es nombrado por un sustantivo. En 1, las partículas *?a* y *tʃi* indican el modo se encuentra el objeto designado por el sustantivo „let“ (pan), al momento de ser agarrado. Lo mismo hacen las partículas *kan* y *dan* en el ejemplo 2, que se unen al verbo para indicar, respectivamente, que el “café” comprado corresponde a las clases de las entidades en estado „líquido” y „en polvo”. El significado genérico de esas partículas es especificado con el nombre “café”, que a su vez resulta clasificado, en cada caso, de acuerdo con la forma en que se encuentra al ser comprado. Es decir, que en esas lenguas los verbos suelen requerir de la presencia de una partícula que clasifique a algún sustantivo relacionado con ellos, que sin el clasificador no resulta claramente comprendido.

Este análisis se ajustó a las lenguas de señas. Consideremos, por ejemplo, la seña mostrada en la figura 11. Allí aparece el señante tomando un objeto impreciso, de forma esférica y manipulable, que se ubica encima del espacio de las señas. Esa seña podría interpretarse como un verbo, de significado transitivo, traducible como “tomar, agarrar”; en ella, los movimientos son la raíz del verbo, y la forma de la mano, un clasificador que informa que el objeto del verbo es de la clase de los objetos redondos manipulables. Pero el significado de semejante verbo no es claro, ya que lo mismo puede significar que el personaje está agarrando una fruta o una pelota o un bombillo, etc. Para aclararlo, se debe articular, en el contexto de la primera vez que aparece esa seña, un sustantivo que especifique el significado del objeto tomado. En la oración (de la LSV) de la cual fue extraída la seña de 11 se trata de una pera. La oración es la que sigue:

Figura 25

FRUTA P-E-R-A CL(objeto redondo manipulable)-ASIR-Y-MOVER-DE-arriba-A-abajo

Se trata de una fruta, una pera. (el hombre) toma la pera de un lugar alto

En las lenguas *caddo* o *dogrib* el sustantivo puede ser cambiado, de modo que las partículas referidas se usen para clasificar otros objetos. Así, por ejemplo, en lugar de “pan” o “café”, pueden usarse otros sustantivos, y siempre la oración referirá a la idea de agarrar un objeto redondo, o uno flexible y plano (puede tratarse de pelotas, piedras, hojas de papel, etc.). Así funcionan también las señas de las que hablamos: si en lugar de FRUTA se señara antes BOMBILLO, se entendería la oración como que alguien toma ese objeto de un lugar alto. Y del mismo modo, cualquier cambio en la forma de la mano implicaría cambios en el tipo de objeto referido. Por ejemplo, si en lugar de pasar de una mano abierta a una mano cerrada se comenzara la seña con la configuración mostrada en la figura 12, el significado estaría ahora referido a la manipulación de un objeto de la clase de los objetos delicados y pequeños (una hoja de papel, un alfiler, un hilo, etc.).

Este análisis fue aplicado pronto a diversos tipos de señas con clasificadores, por investigadores que asumieron posiciones algunas veces bastante divergentes entre sí. Voy a comentar las que se deben a Ted Supalla (1978, 1986) y Asa DeMatteo (1977), que son fundamentales para nuestro razonamiento:

Supalla propuso un sistema de tres clases básicas de movimientos que podían ser considerados morfemas raíces verbales, así como tres de tipos de configuraciones manuales con valor de morfemas clasificadores. La orientación de la mano en el espacio también debía ser considerada un morfema. Esos morfemas se unían para formar los “verbos de movimiento y posición”, usados en la ASL para predicar los desplazamientos o la ubicación de entidades en el espacio, así como para describir la forma de objetos. Todos los casos similares a las señas que observamos antes en las figuras 1 a la 17 recibieron una etiqueta en ese sistema. Al igual que es posible analizar una palabra compleja de cualquier lengua hablada en morfemas, unidades más pequeñas con significado propio, las señas con clasificador podían también, según Supalla, ser analizadas en morfemas, que en su forma equivalían a los componentes mínimos del análisis de cualquier seña, pero con un significado propio. Quiere decir que, a diferencia de lo observado en señas menos complejas, en las señas con clasificador cada rasgo sería un elemento portador,



de significado independiente. La forma de la mano, por ejemplo, informaba acerca de una entidad (como la mostrada en las figuras 1 a la 7, por ejemplo) y el movimiento, sobre el modo en que esa entidad se movía o la forma que tenía. El lugar en que se ejecutaba la seña informaba sobre la posición espacial de esa entidad, etc.

Con distintas variaciones, pero sin cambios esenciales, el modelo de Supalla ha sido aplicado a lenguas de señas del mundo entero (cfr. entre otros McDonald 1982, cfr. Kegl 1990, Wallin 1990) Padden 1990, Glück y Pfau 1997).

La propuesta de análisis de DeMatteo es radicalmente distinta, pues niega la posibilidad de reducir las variaciones de movimiento y orientación de estas señas a un sistema de rasgos discretos, es decir, de número limitado y específico. Su argumentación se apoya en un análisis similar al que sigue:



La seña ilustrada en 26 tiene configuraciones manuales clasificatorias relacionadas con personas erguidas. En ese ejemplo, el señante informa que a la derecha del espacio de las señas hay una mujer, y en el lado opuesto, un niño. Ambos se acercan uno al otro y se encuentran en mitad del espacio. La seña podría traducirse como "alguien se mueve de la izquierda al centro y se encuentra allí con alguien que venía desde la derecha". Podemos identificar, en la forma de la seña, los componentes formales de este significado: el hecho de que participen ambas manos da cuenta de que se trata de dos entidades distintas; los sitios a los lados del cuerpo, desde donde parten las manos, se consideran los lugares ocupados por cada entidad al iniciar la acción; el dirigirse cada mano al mismo punto del espacio, y tocarse en él, equivale al hecho de que el desplazamiento de las dos entidades termina en ese lugar, y que se encuentran. Lingüísticamente, hay dos personajes, con roles respectivos de sujeto y objeto (el niño es el sujeto que encuentra a la mujer; la mujer, el objeto encontrado por el niño, y viceversa); y hay un lugar en el que la acción se inicia, una fuente; y un lugar en el que la acción termina, una meta. Todos esos significados corresponden a componentes de la seña, como vemos.

Pero esas manos pueden moverse de muchas otras maneras diferentes, todas significativas, y aquí encuentra base el argumento de DeMatteo: supóngase que las manos se aproximan una a la otra, como al inicio del ejemplo, pero que no se tocan, sino que una de ellas cambia ligeramente el rumbo, de modo que pasa junto a la otra y sigue de largo; entonces esa mano se detiene a mitad del recorrido, da la vuelta y emprende el camino en sentido contrario, tras la otra, y a medida que se le aproxima describe movimientos circulares. El significado resultante será del todo distinto al inicial. Las variaciones de este tipo son potencialmente infinitas, y en cada caso tendremos secuencias diferentes de movimientos y locaciones que significarán cada vez cosas distintas. Estaríamos forzados a asumir una entre dos posiciones:

-la primera, que cada variación del movimiento implica una seña nueva, en cuyo caso no habría límite posible en el número de palabras de esa lengua; o bien



-afirmar que se trata de la misma seña, regida por principios gramaticales de número ilimitado, y constituida por unidades mínimas significativas cuyo número es también ilimitado.

Ninguna de esas explicaciones es lingüísticamente aceptable (cfr. DeMatteo 1977:114). DeMatteo sugiere que detrás de todas esas variaciones no hay un sistema discreto, lingüístico, sino uno basado en analogías con lo percibido en el mundo real: las manos representan los desplazamientos, ubicaciones relativas y dimensiones de las entidades en el mundo real. Los señantes pueden comprender y producir los complejos enunciados de las señas con clasificador porque identifican en ellos representaciones de lo observado en el mundo. Como vemos, ambas posturas se oponen radicalmente.

Algunos lingüistas, que siguen la dirección sugerida por DeMatteo, consideran las señas con clasificador como híbridos entre un sistema lingüístico y uno no lingüístico, analógico, cuya significación no se basa en oposiciones de elementos discretos, sino en el conocimiento de la experiencia. Entre ellos se destaca el trabajo de Liddell y Johnson (1987), que si bien retoma algunas propuestas de Supalla, evade dar etiquetas a las unidades de análisis: no les otorga ni les niega el estatus de morfemas, y es en virtud de esa vaguedad teórica, que sigue las propuestas de DeMatteo, pues sus esquemas de análisis sirven para delinear el funcionamiento de ese sistema analógico del que venimos hablando (cfr., entre otros, Collins-Ahlgren 1990, Corazza 1990, Gómez 1997, Dominguez 1996, Friedman 1996).

En trabajos posteriores, Liddell define tales unidades como "gestos" no lingüísticos, que coexisten con la gramática de las lenguas de señas (cfr. Liddell 1994 y 1995). Hay allí un evidente intento de incluir, en la gramática de las lenguas de señas, las variaciones formales provenientes de la dependencia entre las señas y el mundo real.

Para Brita Bergman, investigadora sueca, la ausencia de una forma fija superficial no niega el carácter gramatical de un cierto fenómeno: muchas señas incluyen obligatoriamente información acerca del lu-

gar ocupado por una entidad, y esa obligatoriedad es marca del carácter gramatical de tal información de lugar, aun cuando cada vez que la seña se articule lo haga en diferentes puntos del espacio (Bergman 1990). El problema de este argumento es que no puede explicar el origen de la forma que cada componente cobra en un nivel superficial. ¿Qué estatus tiene en la gramática la instrucción que da origen a un determinado movimiento u orientación?

Brenda Schick propone, como solución, aceptar el rol que la iconicidad tiene en la gramática de las lenguas de señas. La iconicidad es la relación de semejanza entre la actividad o la forma de las señas y la de los objetos del mundo percibido. El trabajo de Schick avanza en el diseño del sistema que permite integrar a la gramática de las lenguas de señas, al ofrecer un esquema que prevé la estructura sintáctica de las señas con clasificador de acuerdo con el tipo de configuración manual y de movimiento que presente (Schick 1990).

Las señas con clasificador son vistas, por algunos otros investigadores, de modos que difieren un tanto de los que vengo resumiendo. Un grupo de profesores de la Universidad Libre de Berlín, por ejemplo, sugiere diseñar un sistema semiótico que explique la producción y uso de las señas con clasificador, y declara que tales señas indican que las lenguas orales y las de señas son sistemas semióticos de distinta naturaleza (Ebbinghaus y Heßmann 1991, Ebbinghaus 1998).

En Estados Unidos otro grupo, liderado por David Armstrong, un profesor de la Universidad de Gallaudet, propone a partir de los desarrollos de la fonología semántica de William Stokoe (cfr. Stokoe 1991 y Armstrong, Stokoe y Wilcox 1995), considerar las señas con clasificador un tipo particular de unidad lingüística que no está doblemente articulada, es decir, en la que no existe mediación de un nivel morfológico, como en las lenguas orales, sino que del nivel fonológico se pasa directamente a la sintaxis.

De acuerdo con ello, una seña como la mostrada en la figura 8 consistiría solamente de tres elementos: la mano que se mueve, que

codifica al tiempo el sujeto de la acción (el vehículo de dos ruedas) y la acción misma (se desplaza hacia un lugar); y la mano que no se mueve, que codifica al objeto de la acción (la meta del movimiento). Quiere decir que la seña es en sí misma una oración, con todos sus elementos fundamentales. Eso se representaría así:

Figura 27

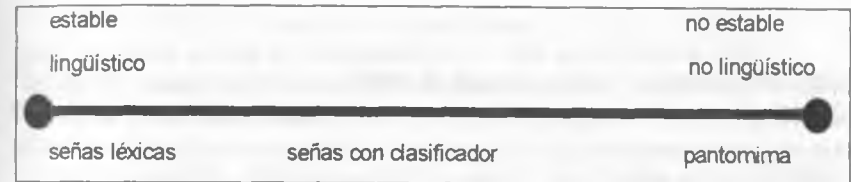
Glosa	VEHICULO-DE-DOS-RUEDAS	SE-DESPLAZA-HACIA	PERSONA
sintaxis:	Sujeto	Verbo	Objeto
	(adaptado de Armstrong, Stokoe y Willcox 1995: 15)		

Esta propuesta se pretende solución para el viejo e irresuelto dilema de cómo se pasó, en la historia de las lenguas, del uso de signos (que es una actividad propia de muchas especies animales) al desarrollo de la sintaxis (que es privativa de la especie humana): las señas con clasificador, que son signos, contienen en sí mismas el esquema básico sujeto-predicado, con lo que podrían ser interpretadas como el modelo de lo que pudo haber sido ese eslabón faltante en la historia evolutiva del lenguaje (Armstrong 1999).

Algunos otros autores europeos y australianos restan importancia a la discusión sobre el estatus teórico de las señas con clasificador, e insisten en que la interpretación de éstas sólo puede hacerse en el contexto general de la morfología de cada lengua de señas (Brennan 1990; Johnston y Schembri 1996; Engberg-Pedersen 1993). Las señas con clasificador estarían a medio camino entre un continuo que tiene, en uno de sus extremos, a las señas estables léxicamente, que no cambian ya de forma, y en el otro, a las creaciones colectivas que permite la pantomima. Esta última sería un recurso del que los usuarios de todas las lenguas de señas se valen para expandir las posibilidades expresivas de sus lenguas. En ese extremo, que carece casi por completo de res-

tricciones, se crean constantemente signos que pueden, si el grupo los incorpora, comenzar un lento camino hacia la estabilización en una seña léxica, totalmente restringida por el sistema gramatical. Pero algunos de esos signos permanecen a mitad del camino entre la pantomima libre y las señas léxicas. En ese punto, tales signos conservan ciertos elementos plenamente productivos, al tiempo que usan también elementos estables, regulares, para garantizar su comprensión. La figura 28 resume esta explicación:

Figura 28



Las señas con clasificador corresponden totalmente a esa descripción: la forma de la mano es el elemento que garantiza la identificación del significado, y otros rasgos, como el movimiento y los cambios de locación, los recursos que garantizan su potencial creativo. Si observamos las señas ilustradas en las figuras 2, 7 (probablemente también en la 9), 10, 12 y 17, veremos que corresponden hoy a señas bastante estables léxicamente, que aparecen regularmente con esas formas.

Sin embargo, el potencial creativo de esas señas no se ha perdido, y en cualquier momento pueden ser utilizadas otra vez productivamente (piénsese en la extensión de la seña SENTARSE en señas como VARIAS-PERSONAS-SE-SIENTAN-EN-CIRCULO o VARIAS-PERSONAS-SE-SIENTAN-EN-LINEA) (cfr. Johnston y Schembri 1996). Las señas con clasificador son, así, una fuente permanente de creación de nuevas señas.

## 5. Comentarios finales

La lingüística maduró mucho cada vez que tuvo que abandonar la comodidad de los estudios de las lenguas clásicas escritas para asumir la descripción de lenguas orales. Eso pasó, por ejemplo, cuando los letrados renacentistas hicieron a un lado sus latines y se interesaron por las lenguas habladas en las calles de sus ciudades; o cuando, a principios del Siglo XX, se expandió el estudio de las lenguas amerindias. Esos lingüistas descubrieron entonces que sus herramientas de análisis debían ser cambiadas para dar cuenta de la complejidad de las otras lenguas, que en principio, debido a las limitaciones de los modelos descriptivos, parecían no tener una estructura propia.

Hoy en día pasa eso con las lenguas de señas. Hasta ahora, empecinadamente, se ha intentado describirlas con los aparatos teóricos elaborados para las lenguas habladas. Como esos aparatos no son adecuados, la primera reacción es pensar que los nuevos objetos de estudio carecen de una estructura. La historia, en ese sentido, se está repitiendo casi literalmente.

Las razones para eso han sido claras: se ha impuesto la defensa del derecho de las personas Sordas a usar las lenguas de señas, y el argumento clave en ello ha sido que estos sistemas son idénticos a las lenguas habladas. Pero esa etapa debe ya empezar a superarse. No puede haber hoy duda de que las lenguas de señas son lenguas naturales, pero no porque posean idénticas estructuras a las lenguas habladas, sino porque desempeñan las mismas funciones cognitivas y sociales. Ese argumento debería bastar por sí solo. Es hora de centrarse en el estudio de las especificidades de las lenguas de señas.

Hasta ahora, el estudio de esas especificidades revela que las lenguas de señas apoyan su gramática en una interacción directa e inmediata con el mundo percibido, la cual no ocurre en las lenguas habladas de modo equivalente. Lo que muestran las señas con clasificador es justamente eso. No hay duda de que hay en ellas una sistematicidad, pues no se trata de una representación mecánica de lo que se observa en el

mundo, sino de una reinterpretación estilizada y llena de convenciones, pero esa sistematicidad no se revela ante el análisis lingüístico tradicional. Muchos investigadores, conscientes de eso, procuran entonces nuevas opciones descriptivas. Es una tendencia general en la lingüística de las lenguas de señas, que hoy está cobrando fuerza. Lo expuesto aquí es uno de sus aspectos más interesantes

## Referencias Bibliográficas

- Allan, Keith (1977) *Classifiers in Language* (53) págs. 285-311
- Armstrong, David (1999) **Original Signs: Gesture, Signs and the Sources of Language**. Washington, DC, Gallaudet University Press.
- Armstrong, David, William C Stokoe y Sherman Wilcox (1995) **Gesture and the Nature of Language**. Cambridge, Cambridge University Press
- Bergman, Brita. (1990) Grammaticalization of location. En: Edmonson, W F. & F. Karlsson (Hg.) **SLR '87: Papers from the Fourth International Symposium on Sign Language Research**, págs. 37-58
- Brennan, Mary (1990) **Word formation in BSL**. Stockholm, University of Stockholm
- Collins-Ahlgren, Marianne (1990) Spatial-locative Predicates in Thai Sign Language. En: Lucas, Ceil (ed.) **Sign Language Research. Theoretical Issues**. Washington, DC, Gallaudet University Press, págs. 103-117
- Corazza, Serena (1990) The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language. En: Lucas, Ceil (ed.) **Sign Language Research. Theoretical Issues**. Washington, DC, Gallaudet University Press, págs. 71-82

- Craig, Colette (1986) Introduction En: Craig, C. (ed.) **Noun classes and categorization**. Amsterdam, John Benjamins Pub., págs. 1-10
- De Matteo, Asa (1977) Visual Imagery and Visual Analogues in American Sign Language En: L.A. Friedman (ed.) **On the other hand. New perspectives on American Sign Language**. New York, Academic Press, págs. 109-241
- Domínguez, María E. (1996) **Los verbos de la LSV. Fundamentos para comprender la morfología verbal de una lengua de señas**. (tesis de maestría, inédita) Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes.
- Ebbinghaus, Horst (1998) Intersemiotische Äquivalenz als Problem gebärdensprachlicher Übersetzung En: Gogolin, Ingrid et al (eds.) **Über Mehrsprachigkeit**. Tübingen, Stauffenburg Verlag, págs. 137-156
- Ebbinghaus, Horst y Jens Heßmann (1991) Gebärdensprachen Gehörloser als Gegenstand der Semiotik: von den Grenzen der Nützlichkeit linguistischer Beschreibungsmodelle. En **Das Zeichen** (15) Institut für Deutsche Gebärdensprache, Hamburg, págs. 55-65.
- Engberg-Pedersen, Elisabeth (1993) **Space in Danish Sign Language: The Semantics and Morphosyntax of the Use of Space in a Visual Language**. Hamburg, Signum.
- Fourestier, Simone (1999) Verben der Bewegung und Position in der LSC: Eine Untersuchung von komplexen Verben in der Katalanischen Gebärdensprache. En **Das Zeichen** (47) Institut für Deutsche Gebärdensprache, Hamburg, págs. 84-100.
- Fridman, Boris (1996) Los verbos en la Lengua de Señas Mexicana. En **Lengua y Habla** Vol 2, (N° 3), Universidad de Los Andes
- Frishberg, Nancy (1975) Arbitrariness and Iconicity: Historical Change in American Sign Language En **Language** 51, 3, 676-710.
- Gómez, Nora (1997) Descripción preliminar de los verbos en la LSC. En **El bilingüismo de los sordos** (Vol. 1, 3), Santafé de Bogotá, Colombia, INSOR, págs. 65-9.

- Glück, Susanne y Rolland Pfau (1997) Einige Aspekte der Morphologie und Morphosyntax in Deutscher Gebärdensprache En **Frankfurter Linguistische Forschungen** (20), págs. 30-48
- Joachim, Guido y Siegmund Prillwitz (1993) **International Bibliography of Sign Linguistics**. Hamburg, Signum.
- Johnson, Robert E. y Scott Liddell (1996) **ASL Phonology**. Washington DC, Gallaudet University (informe de investigación inédito)
- Johnston, Trevor y Adam Schembri (1996) **On defining and profiling lexis in AUSLAN**, Sidney (informe de investigación inédito).
- Rebecca Kantor (1980) The Acquisition of Classifiers in American Sign Language En **Sign Language Research**, (28) Fall
- Kegl, Judy (1990) Predicate Argument Structure and Verb Class Organization in ASL Lexicon. En: Lucas, Ceil (ed.) **Sign Language Research. Theoretical Issues**. Washington, DC, Gallaudet University Press, págs. 149-175
- Klima, Edward y Ursula Bellugi (1979) **The signs of language**. Cambridge, Harvard University Press.
- Liddell, Scott (1994) Tokens and Surrogates En: Ahlgren, Inger; Brita Bergman y Mary Brennan (eds.) **Perspectives on Sign Language Structure**. Durham, ISLA, págs. 105-120
- \_\_\_\_\_ (1995) Real, Surrogate and Token Space: Grammatical Consequences in ASL En: Emmorey, Karen y Judy Reilly (eds.) **Language, Gesture, and Space**. Lawrence Erlbaum Pub., New Jersey, págs. 19-42
- Liddell, Scott & Robert Johnson (1987) **An analysis of spatial locative predicates in ASL**. Material inédito, leído ante el 4<sup>th</sup> International Symposium on Sign Language Research, Finland.
- Massone, María I. (1993) **La Lengua de Señas Argentina. Primer diccionario bilingüe**. Buenos Aires, Sopena.

- McDonald, Betsy (1982) **Aspects of the American Sign Language predicate system**. Unveröffentlichte Doktorarbeit, University of Buffalo.
- Mejía R., Henry (1996) **La Lengua de Señas Colombiana**. Santafé de Bogotá, Federación Nacional de Sordos de Colombia
- Mithun, M. (1986) The convergence of noun classification systems En: Craig, C. (ed.) **Noun classes and Categorization**. Amsterdam, John Benjamins, págs. 379-397
- Newport, Elisa L. y Richard P. Meier (1987) The acquisition of American Sign Language En: Slobin, Dan (ed.) **The crosslinguistic study of language acquisition. Vol. 1. The data**. Hillsdale, Erlbaum, págs. 881-938
- Oviedo, Alejandro (1998) La flexión independiente de la falange distal en las configuraciones manuales de la Lengua de Señas Venezolana. En **Lenguaje** (26) Cali, Universidad del Valle, págs. 38-58
- \_\_\_\_\_ (1996) **Contando cuentos en Lengua de Señas Venezolana**. Mérida, Universidad de Los Andes.
- Padden, Carol (1990) The Relation between Space and Grammar in ASL Verb Morphology. En: Lucas, Ceil (ed.) **Sign Language Research. Theoretical Issues**. Washington, DC, Gallaudet University Press, págs. 118-132
- Pietrosemoli, Lourdes (1991), **La Lengua de Señas Venezolana: análisis lingüístico**. Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes (informe de investigación inédito)
- Prillwitz, Siegmund et al. (1985) **Skizzen zu einer Grammatik der Deutschen Gebärdensprache**. Zentrum für Deutsche Gebärdensprache, Universität Hamburg
- Schick, Brenda S. (1990) Classifier Predicates in American Sign Language. En **International Journal of Sign Linguistics**. (1, 1), 15-40
- Stokoe, William C (1960) **Sign Language Structure**. Silver Spring, Linstok Press
- \_\_\_\_\_ (1991) Semantic Phonology. **Sign Language Studies** (71) Silver Spring, Linstok Press

- Stokoe, William C. et al. (1965) **ASL Dictionary on Linguistic Principles**. Silver Spring, Linstok Press
- Supalla, Ted (1978) Morphology of Verbs of Motion and Location in ASL En: **Proceedings from National Symposium on Sign Language Research and Teaching**. California 27-45
- \_\_\_\_\_ (1986) „The Classifier System in American Sign Language En: Craig, C. (ed.) **Noun classes and Categorization**. Amsterdam, John Benjamins, 181-214
- Wallin, Lars (1990) Polymorphemic Predicates in Swedish Sign Language. En: Lucas, Ceil (ed.) **Sign Language Research. Theoretical Issues**. Washington, DC, Gallaudet University Press, 133-148

---

**La adaptación de anglicismos al sistema español:  
una aproximación desde la fonología  
no - concatenativa\***

---

**Rita Jáimez Esteves**

*UPEL-Instituto Pedagógico de Caracas - CILLAB*

**Resumen**

El propósito de esta investigación es estudiar el comportamiento que determinados anglicismos (v.g. *complot, robot, disquette, cassette*) han adoptado en su proceso de asimilación en el español, básicamente su interacción para ajustarse con éxito a algunas reglas del español, específicamente, aquellas que determinan la formación del diminutivo como sufijo, del plural y la asignación del acento. El desarrollo de este estudio se lleva a cabo en el marco de la gramática generativa mediante el enfoque desarrollado por Harris (1983), quien recurre a los principios postulados por Liberman y Prince (1977): la asignación del acento no es libre, está sujeto a una organización jerárquica. Para estos investigadores, las lenguas tienen una unidad que es un pie (P), siempre integrado por dos constituyentes: uno fuerte (f) y otro débil (d), dependiendo de la presencia del acento. Para Harris (1983) los árboles de pie son trocaicos, y los de palabras son yámbicos. El análisis permite, en cierto modo, reconocer la intervención de la estructura silábica en la asignación del acento en español. De este modo se obtiene que *cassette* y *disquette* se adaptan con mayor facilidad al sistema español.

**Palabras Claves:** Anglicismos, Español, Pie

**Abstract**

The purpose of this investigation is to study the behavior that given anglicisms (v.g. *complot, robot, disquette, cassette*) have adopted in their assimilation process in the Spanish, basically their interaction to be adjusted with success to some rules

\* Recibido para arbitraje en junio de 1999



of the Spanish, specifically, those that determine the training of the diminutive as suffixed, of the plural and the assignment of the accent. The development of this study is carried out in the framework of the generative grammar through the approach developed by Harris (1983), who appeals to the postulate principles by Liberman and Prince (1977): the assignment of the accent is not free, they are subject to a hierarchic organization. For these researchers, the languages have a unit that it is a foot (P), always integrated by constituent two: one strong (f) and weak other (d), depending on the presence on the accent. For Harris (1983) the trees standing they are trochees, and those of words are iambic. The analysis permits, in certain manner, to recognize the intervention of the syllable structure in the assignment of the accent in Spanish. Of this manner is obtained that cassette and disquette are adapted with greater facility to the Spanish system.

**Key words:** Anglicisms, Spanish, Foot

## 1. Introducción

La lengua, en la actualidad, se reconoce como un sistema en *ebullición* constante, *controlado* por factores de naturaleza extralingüística como la cultura y la comunicación, entre otros. Esta aseveración se aleja de los criterios puristas que imperaron en el mundo de las ideas lingüísticas hasta la década del 70. La sociolingüística con Labov, como uno de sus máximos exponentes, generó profundos cambios en la concepción estática de la lengua, es así como la variación y el cambio lingüísticos adquirieron un nuevo significado: la lengua real empezó a concebirse satisfactoriamente como "una institución en equilibrio no estático sino dinámico y a la que sólo por exigencia de estudio 'se imagina como detenida". (Coseriu, 1978:17). Surge así una nueva visión del lenguaje: la concepción dinámica, esto es, la lengua funcional haciéndose y rehaciéndose en cada acto de habla.

El léxico es el componente lingüístico más susceptible desde el punto de vista de la diversidad lingüística. Los cambios que más afectan al vocabulario se realizan mediante los procesos de préstamo y renovación léxica<sup>1</sup>. El préstamo, que constituye el núcleo de este trabajo, con-

<sup>1</sup> La renovación léxica comprende la pérdida y la creación de vocablos y no será tratada en este ensayo.

siste en la adopción de palabras de otras lenguas. Entre las características de este fenómeno, Aitchison (1993: 127) señala que "las palabras tomadas en préstamo... suelen sufrir determinados cambios para poder adaptarse a la estructura de la lengua que las recibe". El proceso de lexicalización es explicado por López Morales (1998: 162) en los siguientes términos "cuando estos préstamos dejan de ser ocasionales en el discurso y su manejo se convierte en indispensable, terminan por incorporarse al sistema comunicativo general".

Para Obediente (1997: 414), al menos en la lengua española, el nivel léxico "sin duda alguna, es el componente que más movimiento ha tenido, y tiene, en la actualidad...que muchas de las nuevas palabras y acepciones son traducción o transposición de términos surgidos en otras lenguas principalmente en inglés y francés."

Los planteamientos de Obediente en torno a los préstamos anglosajones no hacen más que confirmar otras declaraciones: "Todos sabemos que el predominante lugar que en el vocabulario de la lengua española ocuparon los vocablos franceses en el siglo XIX y principios del XX, lo tiene hoy el inglés". (Moreno de Alba: 1993: 211). Lo cierto del caso, es que en la lengua española actual se usan algunas formas prestadas bien aclimatadas al español, así como otras que revelan su origen foráneo.

Este trabajo pretende estudiar el comportamiento de algunos préstamos de origen anglosajón (v.g. *complot*, *robot*, *disquette*, *cassette*) en su proceso de adaptación al español, fundamentalmente, mediante su interacción para ajustarse con éxito a las reglas del español que determinan la formación del diminutivo como sufijo, del plural y la asignación del acento. La aproximación a estas formas se lleva a cabo en el marco de la gramática generativa, básicamente en el enfoque desarrollado por Harris (1983). No es la intención de este trabajo agotar el tema, hecho que se considera imposible sobre todo si se reconoce el estado incipiente y de formación en que se encuentra en estos instantes las neo-líneas teóricas de la escuela generativa.



Para alcanzar los objetivos propuestos, este trabajo se ha organizado en cinco partes, una breve introducción, seguida de cuatro apartados principales: en el (3) se describe el *corpus* que se analizará: entidades de origen anglosajón como *cassette, disquette, complot y robot*. Luego, en la sección (4) se desarrolla una disertación en torno a ciertos postulados teórico referidos a las formas flexivas y sus relaciones: número, diminutivo y acento en el *corpus* seleccionado. Posteriormente, en el apartado (5) se exponen algunas conclusiones. El apartado siguiente (2) se iniciará con la presentación de diversas nociones que aunque tradicionales, son útiles para la interpretación de los hechos, básicamente porque, en cierto modo, no representan oposición a los postulados generativos que se pretenden demostrar aquí, contrariamente, permiten medir los avances de esta escuela, hechos que se exponen en la segunda parte de este mismo apartado.

## 2.- En torno a algunas nociones básicas pertinentes.

### El plural en español

Alvar y Pottier (1983) sostienen que, con la excepción de algunos neutros, el acusativo plural de la lengua latina acababa siempre en *-s*. Marca que, en general, no cambió en el español. El español mantuvo este rasgo:

- Cuando la palabra termina en vocal el morfema plural se realiza como *-s*.
- Cuando el límite de la palabra es una consonante o una vocal acentuada se realiza como *-es*.

Estos autores añaden que esta distribución no es siempre respetada por el hablante. Las palabras cuyo límite lo constituye una vocal acentuada (v.g. *mamá, café, sofá, ají, bambú*, entre otras), se ajustan a la regla de palabras terminadas en vocal inacentuadas como *casa/ casas*, lográndose el plural en *mamás, cafés, sofás, ajís, bambús*; en lugar de las formas esperadas: *café.es; sofá.es; ají.es; bambú.es*. De igual modo, aseguran que se registra en los hablantes que usan la *variedad no-prestigiosa: caféses, sofáses, ajíses, bambúses*.

### El diminutivo en español

Alvar y Pottier (1983) siguiendo un trabajo de Amado Alonso (1951) no sólo demuestran los estrechos vínculos existentes entre el latín y el español, sino que además ofrecen una clasificación de los diminutivos en español. Las formas que realiza el diminutivo en español:

"*ellu* (> *-illo*; > *-iello*), es un sufijo que ha gozado de una gran difusión en todos los tiempos.

"*-ittu* (> *-ito*), es un sufijo muy difundido en todas las lenguas románicas, aunque de origen incierto. En el español está documentado desde los orígenes, pero sólo en el siglo XV alcanza extensión significativa

"*-inu* (> *-ino*; > *-ln*), de uso frecuente en la variedad antigua, aunque *-ln* no tenía el valor de diminutivo.

*El acento en español*

Quilis (1993) manifiesta que en el español el acento es libre, porque no posee una situación fija como las lenguas checa o polaca, entre otras. Asegura Quilis que el acento español cumple básicamente dos funciones: la contrastiva y la distintiva. La primera se realiza en el eje sintagmático, al poner de relieve entidades acentuadas frente a no acentuadas (v.g. sustantivos/ artículos). La segunda se concreta en el eje paradigmático, permite hacer diferencias semánticas entre, por ejemplo, /límite /, /límite/ y /límité/.

Navarro Tomás distingue las sílabas libres o ligeras de las denominadas trabadas, porque el acento y el tono tienden a caer sobre estas últimas. Reconoce la existencia de tres tipos de acento: la sílaba fuerte de una palabra es el acento **primario** o principal (1), las sílabas débiles tienen acento **secundario** (2) o acento **terciario** (3), este es el de menor fuerza. Además, este autor presenta una tipología de las palabras según la posición del acento: **agudas**: si tienen acento en la última sílaba; **llanas**, si tienen acento en la penúltima sílaba, y las **esdrújulas**, con acento en la antepenúltima sílaba.

*La gramática generativa*

Es indudable que en el mundo de las teorías fonológicas después de la obra de Chomsky y Halle intitulada *The Sound Pattern of English* y publicada en el año de 1968, ninguna otra obra ha impactado ni transformado esta área tanto como la tesis doctoral que Goldsmith presentó en 1976, titulada *Autosegmental Phonology*. Con esta obra se inicia un nuevo enfoque en esta rama de la lingüística porque se rompe de manera significativa con la tradición fonológica *unilineal*. En otras palabras, el modelo propuesto por Goldsmith (1976) presenta como disimilitud fundamental del desarrollado por Chomsky y Halle (1968) que es *multilineal*. En este sentido, en las representaciones autosegmentales, todos los elementos no constituyen una misma fila, sino que diferentes rasgos distintivos se ubican en diferentes estratos o renglones, constituyendo varias filas, las cuales están conectadas mediante *líneas de asociación*

regidas por ciertos *principios de buena formación*.

Así pues, desde un punto de vista metodológico, la fonología autosegmental se caracteriza básicamente porque concibe los esquemas fonológicos como diversas capas o planos de representación de naturaleza fónica que se diferencian porque cada uno de ellos se realiza a través de un conjunto de propiedades propias que se deben separar si se espera aprehender la estructura fonológica de una lengua.

McCarthy (1981) presenta otro postulado que podría considerar paralelo a la metodología autosegmental, pero que sin embargo, en esencia, la reafirma. Propone este fonólogo que deberían considerarse las representaciones fonológicas independientes, aunque coordinadas. En otras palabras, hacer del material fonológico un análisis simultáneo como un **todo-integrado** de unidades morfológicas. Este autor también sugiere que estas entidades estén vinculadas con el material fonológico a través de una línea de asociación. Cabe destacar que al decir de algunos especialistas (cfr. Anderson, 1990) esta visión presenta ciertas debilidades. Sin embargo, esta discusión no es la tarea de este ensayo; mientras sí lo es usar la metodología autosegmental para alcanzar los objetivos propuestos. En este sentido, es oportuno recordar que pese a los diferentes enfoques que perviven en esta metodología, se respetan ciertos principios, por ejemplo, el mismo McCarthy (1979) resume la reorientación de los últimos estudios generativos reconociendo que hace falta una teoría en la que los segmentos estén desarrollados en varios planos.

El enfoque generativista en diversas ocasiones ha dejado claro el agotamiento del estructuralismo como teoría y método para explicar la realización del acento, el diminutivo (Harris, 1983), el número y el género. (Ambadiang, 1994). Asegura este autor que dentro del marco de la gramática generativa se están llevando a cabo significativos avances que resaltan cambios que van más allá de las simples concepciones de los componentes como absolutamente independientes. Esta situación, desde luego, re-dirige los estudios sobre el *morfema* y permite desarrollar nociones como *desinencias*, *marcas de palabras* y *de clase*, *estructura flexiva de la palabra*. Entre los muchos aciertos de este nuevo paradigma

generativo, cabe subrayar, la posibilidad que brinda de emparejar procesos que justifican la morfología como disciplina. Uno de los principales exponentes de este neoenfoque es James W. Harris, cuyo trabajo *La estructura silábica y el acento en español* (1983), constituye la infraestructura teórica básica de esta investigación, y se expone seguidamente.

#### Harris (1983) y el acento

La tradición estructuralista ha venido afirmando que el acento en español es libre. Sin embargo, los nuevos estudios de la gramática generativa señalan que esta afirmación debe ser revisada, porque si bien es cierto el acento puede recaer en cualquiera de las tres últimas sílabas, no es menos cierto que depende de la estructura silábica de dichas sílabas. Por ahora sólo se dirá que ciertas reglas de acentuación latina perviven en el español. Se ilustrará esta afirmación a través de Harris (1983: 109)

- (a) El acento debe recaer en una de las tres sílabas de la palabra. Si bien *atápama*, *atapáma* y *atapamá* son palabras hipotéticas bien formadas, \**átapamba* no lo es.
- (b) El acento en la antepenúltima sílaba es imposible si la siguiente es una sílaba cerrada. Las palabras hipotéticas *atapámba* y *atapambá* están bien formadas pero no así \**átapamba* ni \**átapamba*.

Según Liberman y Prince (1977) existe una organización jerárquica de naturaleza métrica que tiene injerencia en la asignación del acento en todas las lenguas. Para estos investigadores, las lenguas tienen una unidad que es un **pie** (P), que es una estructura binaria que presenta un constituyente fuerte (f) y otro débil (d), dependiendo de la presencia del acento. Según esta teoría, el acento no es un rasgo intrínseco que se realiza como un segmento adyacente. Harris (1983), quien comparte estas afirmaciones, sostiene que en español, los árboles de pie son de ramificación izquierda, esto es, trocaicos, y que árboles de palabras son

de ramificación derecha, es decir, yámbicos, el pie que está ubicado más a la derecha contiene el acento principal. Así pues, la regla de asignación de estructura métrica es *fd*:

- a.- Los árboles métricos de pie se ramifican a la izquierda y (f) (d)
- b.- Los árboles métricos de palabras se ramifican a la derecha y son (d) (f)

Usemos el ejemplo de Harris (1983: 122): *eskimál*

	P		
	P	P	
	f	d	f
	$\sigma$	$\sigma$	$\sigma$
	es	ki	mál

Uno de los prolegómenos más destacados de este autor se refiere a la naturaleza del acento: el acento es un elemento ligado a la palabra, representada como [...]<sub>X</sub>, donde X puede ser un nombre, un adjetivo o un adverbio. Pero nunca la asignación del acento en español está sujeta al tema derivativo. Asimismo, Harris considera que en ocasiones esta asignación puede ser cíclica como en el diminutivo productivo *-ito*. Aseveración que es tratada abajo.

#### Harris (1983) y los diminutivos

En tomo a los diminutivos de las formas productivas *-ito* y *-(e)cito*, este autor concluye que la característica fundamental de la asignación cíclica en materia de acentuación es la conservación de las relaciones de prominencia bajo subordinación. Harris presenta argumentos a favor

de la asignación cíclica, y deja claro que *ito* y *-(e)cito*, aparecen sólo en el nivel de la palabra, se adjuntan a este constituyente, no al tema derivativo. La disminución debe ser capaz de percibir el elemento terminal del nombre base para elegir el alomorfo del sufijo. Lo ilustra con los siguientes pares:

Base	Diminutivo
$[(\text{cort})_n e]_N$	cortecito (*cortito)
$[(\text{cort})_s o]_A$	cortito (*cortecito)

Posteriormente en esta misma obra estudia los diminutivos con mayor detenimiento para demostrar que en español los árboles de la estructura prosódica se organizan de manera cíclica. Lo hace fundamentalmente, generando los árboles de  $[[\text{madre}]_N \text{ cita}]_N$  y  $[[\text{papel}]_N \text{ ito}]_N$ <sup>2</sup>

Este binomio le permite a Harris establecer las diferentes maneras de construir la estructura prosódica en español. La forma  $[[\text{madre}]_N \text{ cita}]_N$  se presenta como menos compleja y se explica en dos ciclos que al final generan el esqueleto esperado (*supra*): dos pies: una *f* y el otro *d*; constituidos, a su vez, a nivel de la rima por dos elementos *f* y *d*. Por su parte, la forma  $[[\text{papel}]_N \text{ ito}]_N$  resulta de naturaleza compleja, y el esquema esperado ha de generarse no sólo a través de dos ciclos, sino que también obliga a aplicar una nueva regla: *borrado de etiqueta de pie fuerte*. (*infra*. pág.12)

#### Harris (1983) y el plural

Harris sostiene que lo que asegura la tradición sobre la estructura del número en español (*supra*. pág. 2) sólo describe, aun resumiendo todos los datos, cosa que no es cierta, pero no explica nada. Harris

<sup>2</sup> Los corchetes indican la composición morfológica para Harris. De aquí en adelante será usado de este modo.

describe y explica el funcionamiento del número en español mediante un análisis autosegmental-jerárquico: el patrón prosódico de los plurales de sustantivos se ajusta al prototipo silábico CV. A continuación algunas reglas sugeridas por Harris.

1.-  $[[...] VC] \square$  donde  $\square$  es un nombre o sustantivo

2.- C se asocia con una *-s*. Esta es la segunda de las reglas de Harris que interesa en este caso. Este sencillo esquema, constituido por las máximas (1) y (2) explica la pluralización de palabras terminadas en sílaba no-acentuada y no-trabada como, por ejemplo, *libro en libros*.

La siguiente regla de Harris ilustra los casos de formas terminadas en vocal acentuada o sílabas cerradas.

3.- que presupone que a través de la recursividad  $[[...] VC] \square$  se transforma en  $[[...] e C] \square$

donde la *e* epéntica obedece a una regla fonológica sin restricciones contextuales. En la representación fonológica básica puede estar una vocal que satisface el prototipo silábico CV, pero si no está presente automáticamente aparece la vocal *e*. Esta regla que no excluye las anteriores, explica la pluralización de *pan* en *panes* y de *ají* en *ajíes*.

#### 3.- Descripción del corpus

Después de haber expuesto de manera muy sucinta no sólo cómo los postulados generativos han develado la insuficiencia de la teoría estructuralista para explicar fenómenos como el acento, el diminutivo y el plural en español, sino también la pertinencia con que la teoría no-concatenativa ha venido explicando estos mismos fenómenos, en esta sección se describen los neologismos que se analizan en esta investigación siguiendo, como ya se ha dicho, la posición de Harris.

El *corpus* de esta investigación está constituido por cuatro anglicismos de uso frecuente en el español: *robot*, *complot*, *disquette* y *cassette*. Los cuatro vocablos, sustantivos todos, se estudiarán como dos pares debido a las características similares que poseen:

(i) *robot* y *complot*: bisilábicos, acento en la última sílaba, final de palabra trabado con un fonema extraño en este contexto en la lengua española. Mantienen como diferencia significativa que la segunda sílaba en *ro.bot* es libre, caso contrario, se aprecie en *com.plot*, cuya segunda sílaba es fuerte o trabada. Existe otra disimilitud que no se valora como significativa para el objeto de estudio de este trabajo: en *com.plot* se tiene que la primera sílaba posee una *ataque* de dos segmentos, no así *ro.bot*

(ii) *disquette* y *cassette*: trisilábicos, el acento recae en la segunda sílaba, sílaba final libre en vocal -e. La segunda sílaba también es libre. La diferencia evidente se aprecia en la tercera sílaba porque mientras en *dis.quette* es trabada, en *ca.ssette* no lo es.

Es oportuno realizar algunas aclaratorias fonéticas con respecto a la silabización de estas entidades. Las formas /ss/ y /tt/ en el español general se pronuncia como /s/ y /t/, respectivamente, porque no debe entrañar alteración alguna en los resultados.

#### 4.- El análisis de los neologismos desde una perspectiva no-concatenativa

Como se dejó claro en el apartado anterior, en esta parte se estudian cuatro nombres de origen foráneo, para constatar su adaptación a la lengua española mediante la realización de algunos *diminutivos*. A lo largo del análisis quedará evidente la necesidad y pertinencia de un enfoque morfológico para la explicación y descripción adecuada de los fenómenos abordados. A continuación se presenta el análisis en el Cua-

dro N° 1, intitulado: *La forma del diminutivo y la asignación del acento en palabras graves*:

Cuadro N° 1:

càset.íto	disquet.íto
càset.ílo	disquet.ílo
càset.ín	disque.tín

Como ocurre en el español, según explicación de Harris, el diminutivo aparece en nivel de palabra, no se adjunta al tema derivativo (v.g. la estructura que se obtiene es la siguiente: [[càset]ílo] o [[disque]tín]). La ramificación de palabra y de pie se ajusta a la estructura morfológica esperada, que puede obtenerse mediante la aplicación de los dos simples ciclos:

(i) *primer ciclo*:

[disquete]<sub>N</sub> □ [disquète]<sub>N</sub>

(ii) *segundo ciclo*:

[dísquet + illo] □ [dísquet + illo]

[dísquet + illo] □ [disquet + illo]

En palabras de Harris (1983: 154) los pasos a; b y c que permiten generar las diferentes formas en el segundo ciclo se explican como: "corresponden a la asignación de estructura prosódica a los segmentos sufijales en el nivel de la sílaba, el pie y la palabra, respectivamente."

Ahora bien, con respecto a la forma anteriormente descrita y explicada, es necesario destacar que ésta sirve para explicitar todas las anteriores por cuando se estructuran de manera semejante. Desde este punto de vista esta entidad se logra adaptar muy bien al español, constituyéndose en una palabra con dos pies, ambos de naturaleza trocoica. Seguidamente se abordará el gráfico N° 2, denominado *La forma del diminutivo y la asignación del acento en palabras agudas*:

Cuadro N° 2

robòt. <b>íto</b>	complòt. <b>íto</b>
robòt. <b>íllò</b>	complòt. <b>íllò</b>
robòt. <b>ín</b>	complòt. <b>ín</b>

Este diminutivo no es tan claro, exige algunas fases extras para conseguir la forma natural esperada. Para ello, se recurre a los dos ciclos y la regla del borrado de etiqueta de pie fuerte postulados por Harris (1983).

(i) primer ciclo:

[robot]<sub>N</sub> □ [robòt]<sub>N</sub>

(ii) segundo ciclo

[robòt + ito] □ [robòt + ito] □ \*[robòt + ito]

Pero, como se ha venido afirmando, Harris plantea que en el español los árboles métricos de pie se ramifican a la izquierda (f) (d), mientras, por su parte, los árboles métricos de palabras se ramifican a la derecha, esto es: (d) (f). En otras palabras, el español no admite las secuencias: (ff) ni (dd). Así que es inconcebible en esta lengua, el tipo de estructura (f f) que se obtiene en el caso tratado arriba; para solventar esta situación el investigador desarrolla una nueva regla:

(3) Borrado de etiqueta de pie fuerte que, aunque en cierto modo mutila al árbol, genera la forma esperada que después de todo es lo importante:

f □ Ø / f d

F

Con esta fórmula permite transformar la subrepresentación de robòt-:

robòt- ? robot-

Ese cambio logra como efecto inmediato la siguiente sucesión que al final genera la forma esperada:

robot + ito □ robot + ito □ ròbot + ito

Del caso anterior se puede deducir que esta estructura se ajusta muy bien a las ya explicadas por Harris. Por otro lado, es oportuno aclarar que hasta ahora no se aprecian novedades en el comportamiento de estas unidades lingüísticas, pese a su origen foráneo. En otro orden de ideas, ambos casos en las diversidades estudiadas se comportan como todos los diminutivos cuando no requieren al tema derivativo para su



realización, además admiten cualquiera de los diminutivos estudiados y su estructura silábica se ajusta al prototipo; adviértase en el siguiente ejemplo: [ro.bo.tín.] cuyo esqueleto silábico se representa: [CV.CV.CVC]. Antes de pasar a la formación del plural de estas formas se podría aludir al sufijo *-ero* que no hace más que confirmar lo antes expuesto: [caset + ero] que se puede representar como [cá.se.té.ro] al cual corresponde la estructura silábica [CV.CV.CV.CV.]

Ahora obsérvese en los siguientes gráficos cómo estas formas logran el plural. A continuación el gráfico N° 3, titulado *La estructura silábica y el plural en anglicismos graves*:

Cuadro N° 3

casétes	disquétes
---------	-----------

Este gráfico evidencia la regla (1)  $[[\dots]VC]_N$

estrato segmental: caset e          caset e s

estrato prosódico  $[[\dots]VC] \square$        $[[\dots]VC] \square$

Con los ejemplos anteriores se observa, como en la regla morfológica (2) *s* es *C*, que la posición vocálica del patrón prosódico está asociada al marcador de clase *-o*, de acuerdo con la regla (1), y la posición consonántica no está ocupada. La regla (2) asocia el fonema /s/ a esa posición. Como se advierte, el proceso que realiza *casete* y *disquete* para conseguir el plural en *casetes* y *disquetes*, en nada dista de las palabras nativas como *elefante*, *madre*, *libro*, *sacerdote*, *casa*, todas ellas

graves y con el límite de palabra en vocal. Así pues, esta forma se comporta como no-foránea.

En el gráfico N° 4 denominado *La estructura silábica y el plural en anglicismos agudos* que se presenta a continuación se estudian los neologismos agudos *robot* y *complot*.

Cuadro N° 4

a. complóts	a. robóts
b. complótes	b. robótes
c. complóces	c. robóces
d. complós	d. robós

Tomando como premisa los postulados de Harris, los candidatos<sup>3</sup> (a), (b) y (c) son explicados mediante la presencia o ausencia del rasgo epéntico:

(a) refleja una patrón sin epéntesis

complot	complots	$[[\dots]C]_N$
robot	robots	$[[\dots]C]_N$

<sup>3</sup> No es ámbito de este ensayo la teoría de la optimidad, aunque se esté usando su terminología (v.g. candidato) cosa que en estos momentos parece pertinente para mejor presentación de la discusión.



La forma (d) es una alternativa frente al candidato (a) porque la posibilidad teórica de mantener el grupo consonántico *ts* como coda o final de palabra está prohibida por las reglas del español. Este conflicto producido por las reglas de silabización del español, puede resolverlo el hablante, acudiendo a las reglas que definen su competencia: simplificando estos grupos consonánticos, aspirando uno de los fonemas, en este caso será el fonema *-t* que no es marca de plural. Así pues, el hablante puede construir el plural a través de *complots* forma que se ajusta perfectamente a la regla (1) y (2) de Harris [...] V C] donde C es una *-s*. Como puede deducirse, esta explicación también es pertinente para el caso *robos*.

Las alternativas (b) y (c) responden a los patrones que autorizan que emerja la epéntesis facultativa, los cuales son: [...] V C] se transforma en [...] e C]:

complots y comploces

robotes y roboces

Harris interpreta este resultado como plurales como epéntesis y plurales con epéntesis, para reconocer la naturaleza facultativa de ésta. Puede apreciarse que las formas en estos ejemplos son testimonio de la diversidad lingüística, específicamente, en este caso a través de patrones prosódicos alternos. Sería interesante conocer, objeto que escapa de la tarea de esta investigación, si estos patrones responden a diferentes dialectos y sociolectos; de igual modo, si realmente, en el caso específico, de *complots* y *robotes*, en realidad representan pluralidad o tamaño.

## 5.- Conclusiones

Los préstamos son normales en cualquier sistema lingüístico.

En el español actual el mayor número de lexicalización se concretiza a través del inglés. En esta investigación se estudiaron cuatro nombres, anglicismos que interactúan en la dinámica normal de la lengua, los cuales fueron: *cassette*, *disquette*, *robot* y *complot*. El estudio consistió básicamente en apreciar sus clases de desinencias como *diminutivo*, *el plural*, *la estructura silábica* y *el acento*. Para alcanzar esta tarea se usó como metodología la fonología no-concatenativa o autosegmental-jerárquica, que permite entre otras cosas, establecer el vínculo entre los componentes fonológicos y morfológicos.

El análisis permitió apreciar *grosso modo* que el doblete *cassette* y *disquette* se adapta mejor al sistema español considerando las variables lingüísticas aquí tratadas; esto quizás es una consecuencia del esquema silábico, puesto que el de estos vocablos es más natural en español que el que permite la organización de *robot* o *complot*, después de todo no hay que olvidar que el fonema /t/ no es típico en posición final de palabra en la lengua española. Lo cierto del caso, es que a través del enfoque autosegmental, con criterios universales, coherentes y uniformes, se puede dar una explicación sencilla de los casos de diminutivos, su vinculación con la acentuación asignada y el patrón silábico, y los alomorfos de los plurales del español y su dependencia de la estructura silábica, y con ello, simultáneamente abarcar la posibilidad de explicar los neologismos de origen anglosajón. Sin embargo, para aseveraciones más generales y contundentes se está convencido de que es importante realizar un estudio de esta naturaleza que no se lleva a cabo en un microcampo como este, por cuando, con un *corpus* mayor, se incrementa la posibilidad de complementar o confirmar las incipientes apreciaciones expuestas en este artículo. Así pues, parece pertinente el desarrollo de investigaciones que respondan preguntas como éstas: ¿son todos los préstamos adaptados a las reglas de silabización de una lengua? ¿de todas las formas que pretenden lexicalizarse sólo se consolidan como préstamos las que poseen un esqueleto silábico que se registre en la lengua referida? ¿el proceso de lexicalización es más rápido en neologismos, cuya estructura respete las reglas de silabización de la lengua que pretenden adoptarlo? ¿pueden los préstamos ser usados para explicar la estructura básica de las palabras de una lengua?

## Referencias Bibliográficas

- Archison, J. (1993). *El cambio en las lenguas: ¿Progreso o decadencia?* España: Ariel.
- Alcazar, M. y Pottier, B. (1983). *Morfología histórica del español*. Madrid: Gredos.
- Alonso, A. (1954). *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid: Gredos.
- Ambladiang, T. (1994). *La morfología flexiva*. Madrid: Taurus.
- Anderson, S. R. (1990). Teoría morfológica. En: *Panorama de la lingüística moderna. Vol. 1. Teoría lingüística: Fundamentos*. (comp. Frederick J. Newmeyer). Universidad de Cambridge-Visor: Madrid. pp. 301-327.
- Bloomfield, N. y Halle, M. (1968). *The Sound Pattern of English*. New York: Harper and Row.
- Bosch, E. (1978). *Diacronía, sincronía e historia*. Madrid: Gredos.
- Bullin-Smith, J. (1976). *Autosegmental Phonology*. Tesis doctoral presentada en Massachusetts Institute of Technology (MIT).
- Harris, J. W. (1983). *La estructura silábica y el acento en español. Análisis no lineal*. Madrid: Visor.
- Leumann, M. Y Prince, A. (1977). On Stress and Linguistic Rhythm. En *Linguistic Inquiry*, 8. The MIT Press, Cambridge. pp. 249-336.
- López Morales, H. (1998). *La aventura del español en América*. Madrid: Espasa – Calpe, S. A.
- McCarthy, J. J. (1979). *Formal Problems in Semitic Phonology and Morphology*. Tesis doctoral presentada en Massachusetts Institute of Technology.
- McCarthy, J. J. (1981). *A prosodic Theory of Non-concatenative Morphology*. *Linguistic Inquiry*, 12. The MIT Press, Cambridge. pp. 373-418.
- Moreno del Alba, J. G. (1993). *El español en América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Navarro Tomás, T. (1974). *Manual de entonación española*. Madrid: Guadarrama.
- Obediente S., E. (1997). *Biografía de una lengua: nacimiento, desarrollo y extensión del español*. Venezuela: Universidad de los Andes – Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.
- Quilis, A. (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos.

---

## El cuento como tipo de texto: una caracterización\*

---

**Yolanda Pérez**

*UPEL-Instituto Pedagógico de Caracas*

### Resumen

En el presente artículo, se propone una caracterización del cuento como tipo de texto. En este sentido, se revisan los desarrollos aportados por la Lingüística Textual en torno de lo que es un texto y un tipo de texto. Asimismo, se analizan los planteamientos que algunos autores han establecido como tipificadores del cuento como materia discursiva. El trabajo, se inscribe dentro de lo que es la investigación documental, en cuanto previó las siguientes fases: (a) arqueología bibliográfica, (b) análisis de los materiales y (c) proposición de las características.

**Palabras Claves:** Texto, Tipo de texto, Cuento

### Abstract

This article proposes a characterization of the story as a Kind of text. The author examines the contribution of the Textual Linguistics regarding what a text is and also what is a kind of text. It also analyses the statements of some authors regarding the characteristics of the story as a discursive matter. As documentary review this investigation presents the following steps: (a) bibliographical review, (b) analysis of issues, (c) a proposal on the studied characteristics.

**Key words:** Text, Kind of text, Stories

\* Recibido para arbitraje en septiembre de 1999

Este artículo tiene por objeto presentar una caracterización del cuento como tipo de texto. En este propósito, se consideró pertinente hacer, primeramente, ciertas precisiones acerca de lo que es un texto y un tipo de texto. Estas y otras serán establecidas al considerar los aportes provenientes de la Lingüística Textual. Seguidamente, se revisan diversos planteamientos teóricos tipificadores que algunos autores han señalado en torno del cuento como materia discursiva. Finalmente, sobre la base del análisis realizado se propone una caracterización, la cual se espera cobre importancia en el ámbito de la Lingüística y de la Pedagogía.

### El Texto

Dentro de la Teoría del Texto definir este último es de suma importancia, ya que él constituye la unidad fundamental de análisis y el objeto de estudio de dicha teoría. Sin embargo, establecer una definición precisa de éste, no ha sido para los estudiosos una tarea fácil.

Bernárdez (1987) establece tres factores fundamentales que deben tomarse en cuenta en toda definición de texto. Dichos factores son los siguientes: (a) carácter comunicativo: actividad, (b) carácter pragmático: intención del hablante y situación, y (c) carácter estructurado: existencia de reglas propias del nivel textual. Este autor propone, más que una definición una serie de características que serán de valiosa orientación a los fines de este trabajo:

... 'texto' es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; caracterizado por un cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración, mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua... (p.85)

Dos, pues, son las características que distinguen al texto de una

compilación de oraciones: la intención de promover un cambio en el interlocutor y la estructuración en un nivel superior al oracional.

Dentro de las reglas de estructuración textual Bernárdez (1987) menciona, fundamentado en Halliday y Hasan, las de estructura genérica u organización general del texto según su tipo y las de cohesión. Respecto de las primeras dice:

'Al decir que un texto tiene estructura, quiero decir que somos conscientes de una forma general reconocible de los textos que varía con las variaciones del registro. Esta posibilidad de reconocimiento basada en el registro, de una forma general de los textos, debe tomarse como axiomático para entender afirmaciones como esta carta no está completa todavía, o esto no es una carta es un anuncio' (Hasan citado en Bernárdez, 1987, p.199)

En relación con la cohesión señala:

'El concepto de cohesión es semántico; se refiere a las relaciones de significado que existen dentro del texto. La cohesión aparece cuando la INTERPRETACION de un elemento del discurso depende de la de otro. Uno presupone el otro, en el sentido de que no puede decodificarse con efectividad sino recurriendo a él'. (Halliday/ Hasan citados en Bernárdez, 1987, p.199)

Bernárdez prosigue advirtiendo que los medios de cohesión que Halliday y Hasan establecen, son:

1. la referencia, realizada a través de pronombres y otros elementos pronominales, comparativos, demostrativos, artículos definidos;
2. la sustitución manifestada mediante sustitutos verbales,

nominales, de cláusula o a través de la elipsis considerada como una sustitución por el elemento cero;

3. la conjunción que incluye a su vez a la coordinación, la subordinación y las formas adverbiales de enlace; y

4. la cohesión léxica.

Conviene señalar que aun cuando para estos estudiosos, tanto la estructura como la cohesión son los aspectos que determinan la textura y ésta a su vez es la propiedad que permite establecer si un texto es o no coherente, en otros trabajos, tal como lo plantea Sánchez (1993), se ha evidenciado que dichos aspectos no son suficientes para evaluar la coherencia de un texto. Esta autora señala que para que un texto sea coherente no es suficiente con que exista un encadenamiento léxico entre las oraciones, se precisa, además, que se integren en una visión consistente del mundo los significados denotados por ella. Tal hecho es lo que ha ocasionado que se distingan las nociones de coherencia y cohesión.

Otras nociones relacionadas con la estructuración textual son las de macroestructura semántica, superestructura y macroacto de habla desarrolladas por van Dijk (1978). La primera noción se refiere al tema del texto, la segunda a la organización de acuerdo a determinados esquemas formales, y la tercera a la adecuación del texto al contexto. Este lingüista desarrolla dichas nociones sobre la base del reconocimiento de una serie de estrategias y procesos de carácter cognoscitivo que intervienen en la producción e interpretación de un texto.

Trabajos recientes, entre los que destaca el de Sánchez (1995) parecen sintetizar éstas y otras consideraciones en torno al objeto texto al señalar que esta unidad lingüística se caracteriza por: (a) tener una extensión variable, (b) ser coherente y por lo tanto cohesiva, (c) presentar una organización formal determinada, (d) poseer carácter comunicativo y (e) adecuarse al contexto.

### *Tipos de Texto y Ordenes del Discurso*

Es necesario destacar que se pueden establecer semejanzas y diferencias en cuanto a cómo se materializan en los textos las características antes señaladas. Esto quiere decir que cada una de las propiedades referidas se manifiestan de diferente manera. Ello hace que, dentro del vasto universo de los textos, puedan reconocerse muchos tipos. Así, por ejemplo es posible distinguir un cuento de una monografía porque ambos difieren en extensión, en la manera como se relacionan sus segmentos, en su ordenamiento formal, en su función y en las condiciones que los hacen apropiados dentro de un contexto. Quiere decir entonces que lo que llamamos texto es una abstracción, construida a partir de las características comunes a todas las materializaciones textuales. Lo concreto son los tipos de texto.

Ahora bien, es importante no confundir los tipos de texto con los órdenes del discurso. Sánchez (1993) aborda lo relativo a esta distinción. Los primeros - señala - son conjuntos de textos que en lo formal, semántico y funcional poseen características similares, ejemplos de tipos de textos son el cuento, la noticia, la tesis de grado, entre otros. Mientras que los segundos, "son las materias a partir de las cuales se construyen los textos" (p.75), es decir, son tipos generales de contenido que se desarrollan a partir de elementos básicos como hechos, opiniones, acontecimientos, características y que se relacionan según patrones de coherencia distintos.

Así por ejemplo, los hechos pueden encadenarse en un patrón causa-efecto, las opiniones pudieran relacionarse sobre la base del nexo tesis-antítesis; los acontecimientos suelen ordenarse en un patrón temporal y las características en uno espacial. Entre los órdenes más conocidos están el expositivo, el argumentativo, el narrativo y el descriptivo

## El Cuento

Luego de dilucidar las interrogantes referidas a lo que es un texto, un tipo de texto y un orden del discurso, es posible tratar lo concerniente al cuento.

Una manera adecuada de abonar este terreno pudiese ser empezar por definir qué es un cuento. Sin embargo, esto no parece ser así. Barrera (1997a) y Pacheco (1997) coinciden al poner en evidencia la complejidad que supone delimitar un concepto de este tipo de texto. Los trabajos de los dos estudiosos muestran que las definiciones discutidas en el ámbito de la teoría del cuento han sido propuestas prácticamente en su totalidad por los propios creadores. Y que éstos, en su mayoría, han recurrido a la metaforización como recurso para salvar las dificultades que supone la tarea de la conceptualización. Por otra parte, una minoría ha establecido disímiles definiciones que responden a posiciones individuales o que insisten en unos aspectos y descuidan otros.

Los referidos autores abogan entonces por la delimitación de elementos caracterizadores como vía para aproximarse a la comprensión del cuento como modalidad textual.

Los anteriores planteamientos sugieren que lo propio es adentrarse, sin otro miramiento, a la tipificación. Una de las consideraciones en la que existe pleno consenso teórico es en la referida a que el cuento es un texto narrativo. En consecuencia, en él están presentes las características definitorias de este orden del discurso. Dichas características Sánchez (1992) las sintetiza en: (a) el carácter mimético, (b) la estructura, (c) la superestructura, (d) la coherencia condicional y (e) la escasez de conectores. El mimetismo se refiere a que a través de la narración se representa una realidad. La estructura alude al establecimiento de dos niveles: el de la historia en el que hay una secuencia de acciones y unos personajes, y el del discurso, en el que se distingue un narrador que no está necesariamente explícito. La superestructura, por su parte se entiende como "...un patrón cognoscitivo que organiza el acto de narrar..." (p.66), y que grosso modo comprende una sección inicial de

presentación del contexto en el que se desarrollan las acciones, un evento desencadenante de la acción, una complicación y un desenlace. La coherencia condicional radica en que los segmentos de la narración se relacionan en forma sucesiva y causal: cada uno representa una condición que hace que el siguiente sea "...posible, probable o necesario..." (p. 74).

No obstante, la autora advierte que las anteriores características son propias de todos los textos narrativos y que "...hay por lo menos cuatro aspectos en los que difieren las narraciones: el esquema superestructural, la función, las estrategias retóricas que emplean y el valor de verdad que el lector les asigna" (p.66). Quizá sólo habría que agregar los elementos particulares de adecuación.

La manera cómo estas características se concretan en el cuento y le dan clara identidad como tipo de texto se deriva de complejas interrelaciones entre texto y contexto. Con el propósito de entender ese intrincado terreno, serán abordados seguidamente cada uno de los rasgos antes señalados.

*Función Comunicativa.* En la precisión de la función comunicativa del cuento se toman fundamentales los planteamientos de Barrera (1997a):

...intensidad, tiempo de lectura, desarrollo del hecho planteado, esfericidad semántica y estructura lingüística deben corresponderse e interconectarse de manera organizada para que un cuento cumpla con el objetivo para el cual fue escrito: la generación de un efecto particular en el receptor. Todas estas características desembocan en la brevedad textual, manifestada por lo general en un número limitado de palabras... (p.36)

En la aproximación a la función del cuento, la anterior cita muestra, por una parte, que la finalidad del escritor es ocasionar un impacto en el receptor (relaciones escritor-destinatario), y, por otra, la vinculación existente entre "el efecto" y una serie de elementos en el plano del texto



mismo. Así, la cita alude tanto a aspectos textuales como contextuales importantes.

De los planteamientos que Barrera continúa desarrollando en su artículo se puede inferir que quien produce un cuento está ineludiblemente atado a lo que el autor llama función estético-comunicativa y sobre la cual alerta que le es atribuida al texto por el contexto socio-cultural. El autor además puntualiza que el enganche que produzca el creador en el lector "depende fundamentalmente de que su efecto cautivante (refiriéndose al cuento) comience en las palabras que lo inician y, por supuesto, perdure hasta el final" (p.38). De esta manera, responsabiliza al narrador de la función del efecto, no así de la interpretación que el lector haga del texto, pues señala que ésta dependerá de las competencias lingüístico-literarias y de otras que parecieran ser más bien de carácter cognoscitivo.

Las anteriores observaciones constituyen la plataforma integradora en la que se erige la función del cuento mimético atendiendo a la clasificación propuesta por Barrera (1997b) (que es el que particularmente interesa en esta investigación). De esta manera, en el análisis de las relaciones dialécticas entre texto y contexto emerge con especial sentido la opinión del referido investigador al señalar que "...comunicativamente, la aspiración del autor no iría más allá de buscar que el receptor experimente un sentimiento de satisfacción al completar la forma de la historia" (1997b, p.31). Así como también el planteamiento de Sánchez (1992) al precisar que la función del cuento es la de entretener al lector. Ambos autores parecen advertir que al consumarse el acto comunicativo se establece un lazo de bienestar entre el escritor y el lector.

*Adecuación.* No obstante, el cierre de este puente comunicativo creador-lector no siempre se produce, es decir, la sensación de satisfacción o de entretenimiento puede no ser sentida por el receptor. Este punto es clave para entrar en el tema de la adecuación e invita a recurrir a lo que Barrera (1997b) denomina competencia literaria, concebida como "...conocimiento cultural-literario compartido por un grupo de lectores de una época acerca de lo que deba ser entendido como producto literario (texto) y como proceso literario (patrones estéticos y marcas que lo caracterizan)..." (p.24).

Este constructo sugiere que lo que haya producido el escritor cobrará estatus de adecuado sólo cuando el juicio del poseedor de esa competencia sentencie el cierre comunicativo aludido, es decir, cuando el efecto del cuento sea percibido por el lector, trascendiendo los límites espacio-temporales.

Esto a su vez alerta sobre dos cuestiones. La primera es la referida a la necesaria competencia literaria y más específicamente cuentística que debe poseer el escritor de cuentos. Y la segunda es la relativa a la posibilidad de suponer la existencia de condiciones mínimas comunes a todos los cuentos calificados como adecuados.

En el afán de perfilar un acercamiento a estas condiciones, partiendo de la importancia del cierre comunicativo en el criterio de adecuación, se proponen a: (a) la narratividad, (b) la originalidad y (c) la brevedad. La narratividad, ya que sólo lo susceptible de ser narrado puede transformarse y concretarse en un cuento. La originalidad, pues el cierre comunicativo no está asegurado por lo novedoso del tema, sino por la manera particular que el autor utiliza para hilvanar los elementos de la historia e independientemente del tema, el tiempo y el espacio logra eclipsar al lector. En relación a la brevedad, vale retomar los planteamientos de Barrera (1997a). El autor luego de argüir las razones de lo breve del cuento concluye que esta característica antes que una cuestión meramente cuantitativa es un requisito para la coherencia. Si se analizan las implicaciones de los argumentos referidos al criterio del efecto y a aspectos relacionados con el texto mismo, a la luz de las condiciones de adecuación que se intentan precisar, valdría señalar que la brevedad además de ser una condición de coherencia parece ser muy especialmente una condición de adecuación. Esta apreciación consigue resonancia en Pacheco (1997), pues este autor señala que "...un relato sólo puede producir el efecto deseado (efecto que es central en su noción de cuento) con la intensidad deseada, cuando -por ser breve- su recepción por parte del lector puede darse en una sola sesión, de manera concentrada e ininterrumpida..." (p. 19).

*Estrategias retóricas.* En relación a este tipo de recursos convie-



ne detenerse en los planteamientos de Pacheco (1997). Este autor al explicar la economía, la condensación y el rigor propios del cuento recurre, en algún momento, a las ideas de Freedman para señalar los diversos "trucos" narrativos" (p.24) de los que se vale un creador para comprimir la historia, dentro de los cuales señala los recursos de condensación como la elipsis, el uso de lo implícito y la ampliación. Asimismo, destaca los de intensificación tales como del manejo de la intriga y de la sorpresa y otros como "...la dosificación de la información, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad, los cuales por distintas vías, ayudan a acentuar el interés del lector, lo hacen participar en el desenredo de la madeja narrativa y preparan el momento culminante..." (p.25). Finalmente para completar lo concerniente a los recursos retóricos puntualiza dos aspectos: "...los procedimientos de estilo y la elaboración del lenguaje..." (p.26).

El valor de verdad. En cuanto a este aspecto, es oportuno recurrir nuevamente a Pacheco (1997). Dicho autor, al defender la ficcionalidad característica del cuento, revisa los aportes que en la actualidad proporciona la teoría del referente literario al superar la discusión sobre la vinculación historia narrada-realidad real y, en su lugar, propone el problema de 'lo verdadero' y 'lo fingido'. Así -considera- se aclara que la naturaleza de todos los elementos del cuento es ficcional. Precisa, entonces, que la ficcionalidad del cuento consiste en "...una mentira que sirve (tal es al menos su intento) para expresar una verdad..." (p.18). La advertencia que formula el autor entre paréntesis alerta sobre la participación del lector e invita a hacer un engranaje con las observaciones de Barrera (1997a y 1997b) en relación a que la significación del texto es conferida en última instancia por el receptor, a partir del contexto histórico-cultural en el que viva y de las propias competencias socio-cognoscitivas y lingüístico-literarias que posea. En este sentido, a la cita anterior en aras de esclarecer el punto que ocupa este apartado podría agregársele: «...verdad que el lector no necesariamente acepta como suya.»

Organización formal. Sobre este punto Freedman (1987) en su trabajo "Development in Story Writing" realiza un esbozo de los estudios que intentan definir la estructura del cuento. En tal sentido, señala que es posible encontrar dos importantes aproximaciones. La primera repre-

sentada por los trabajos de Labov y sus seguidores y que Peterson y Mc.Cabe caracterizan como "high points analysis". Desde esta perspectiva, los cuentos son explicados como construcciones alrededor de uno o más "high points or suspension points", esto es, construcciones que a su vez alternan entre descripciones de lo que pasa y revelaciones de las actitudes del narrador hacia los eventos. Advierte que estos trabajos se refieren enteramente a narraciones orales elicitadas en entrevistas y conversaciones sobre referencias y eventos actuales, es decir, dejan de lado el texto escrito y los acontecimientos imaginarios.

En cuanto a la segunda aproximación, Freedman destaca que proviene de modelos de análisis literarios y que está caracterizada en el estudio de Peterson y Mc.Cabe como "episode analysis". Continúa señalando que el trabajo de estos investigadores comienza con ciertas sugerencias ofrecidas por diversos autores y que aún cuando es posible precisar diferencias en los métodos desarrollados por cada uno de ellos, todos coinciden en que un cuento consiste en establecer por lo menos un episodio en el cual un protagonista muestra una conducta orientada a resolver un problema.

Freedman suscribe esta segunda aproximación pues la considera más útil para su investigación. Sin embargo, en el afán por alcanzar una mayor especificación advierte que recurre al esquema propuesto por Stein y Glenn. De esta manera, señala que en dicho esquema se establece que un cuento posee dos unidades básicas de información: un escenario y un sistema de episodios. El escenario 'introduce las principales características y describe el contexto social, psicológico y temporal en el que el resto de la historia ocurre' (p.156): Mientras que el sistema de episodios consiste en una serie de conductas secuenciales relacionadas entre sí. Por su parte, cada episodio está constituido por un evento inicial, una respuesta a ese evento, y un plan de secuencia consecuente que incluye un plan interno, la aplicación del plan y la resolución (episodio completo) en otras palabras: una introducción, una complicación y un desenlace. Freedman continúa destacando que cada una de estas amplias unidades puede además subdividirse. Así, por ejemplo, el evento inicial puede ser una ocurrencia natural, una acción humana, o un

evento interno. Y, más adelante, acota que en el modelo de Stein y Glenn está implícita la noción de que el episodio completo es la forma ideal del cuento. Además, apunta que en el caso particular de las producciones de los niños, las investigaciones posteriores de Stein y Glenn, así como las de Peterson y Mc.Cabe reportan que progresivamente van incorporando a sus cuentos episodios completos.

El modelo de Stein y Glenn, asumido por Freedman (1987), constituye una referencia fundamental en la caracterización de la superestructura de un cuento por su grado de especificidad y por su pertinencia para el análisis de producciones escritas por niños.

Como síntesis del arqueo bibliográfico realizado sobre el cuento es posible señalar que un cuento es entonces un tipo de texto que se caracteriza por:

1. reunir las características de los otros textos que se construyen a partir del orden narrativo: carácter mimético, estructura narrativa y coherencia condicional;
2. cumplir una función comunicativa orientada a producir cierto grado de satisfacción en el lector al completar la historia;
3. satisfacer determinadas condiciones de adecuación, entre las que destacan la narratividad, la originalidad y la brevedad;
4. valerse de recursos retóricos de condensación, de intensificación y de otros vinculados con el estilo y la elaboración del lenguaje;
5. ser portador de una historia no necesariamente verdadera;
6. poseer una superestructura constituida por un escenario y un episodio completo, esto es, un evento inicial, una complicación y un desenlace.

Tales características pueden utilizarse como criterios para calificar como cuento (o no-cuento) a una producción textual.

### Referencias Bibliográficas

- Barrera, L. (1997a). "Apuntes para una teoría del cuento": En C. Pacheco y L. Barrera (comps.), *Del cuento y sus alrededores*. (pp.29-42). Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Barrera, L. (1997b). *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana / Equinoccio/Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Bernárdez, E. (1987). *Introducción a la lingüística de texto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cassany, D. (1991). *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós
- Freedman, A. (1987). Development in story writing. En *Applied Psycholinguistics*, 8, 153-170.
- Pacheco, C. (1997). "Criterios para una conceptualización del cuento". En C. Pacheco y L. Barrera (Comps.), *Del cuento y sus alrededores*. (PP. 29-42). Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Sánchez, I. (1993). "La coherencia y los órdenes discursivos". En *Letras*. (50), 61-82, CILLAB-IPC, Caracas
- Sánchez, I. (1992). *Hacia una tipología de los órdenes del discurso*. Trabajo de ascenso no publicado. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.
- Sánchez, I. et al. (1995). *Propuesta del departamento de Castellano. Literatura y Latín para la enseñanza de la lengua*. Ponencia presentada en las Jornadas del aniversario de Andrés Bello, Caracas.
- Van Dijk, T. A. (1978). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós

---

## La pérdida de la función pronominal del relativo: un problema de cohesión textual\*

---

Carlos Peralta

*Universidad de Oriente Núcleo Bolívar*

### Resumen

Un problema gramatical común tanto en las redacciones estudiantiles como en las de los periódicos regionales lo constituye el empleo de las proformas: su uso inadecuado provoca, generalmente, la pérdida de la continuidad de sentido –incoherencia– del texto. Así, en los escritos del hablar común descuidado, se registran diversas anomalías respecto al empleo del relativo, las cuales constituyen la causa principal de la ambigüedad que se origina al tratar de determinar el antecedente al que el pronombre o el pro-adverbio aluden, o al uso del relativo sólo como simple conector; lo que permite afirmar que en la mayoría de los casos se produce la pérdida de la función pronominal –despronominalización– del relativo. Este problema de cohesión textual es, básicamente, una de las causas principales de las dificultades de interpretación del texto. En esta investigación, se estudia el problema en un corpus de textos tomados de periódicos de los Estados Bolívar, Anzoátegui y Sucre, y redacciones de estudiantes de Cursos Básicos, UDO, Núcleo Bolívar.

**Palabras Claves:** Conexión, Despronominalización, Relativo, Sustitución.

### Abstract

A common grammatical problem as much in the students' writings as in those of the regional newspapers, it is the use of the proforms: its inadequate use causes, generally, the loss of the meaning continuity- incoherence- of the text. Thus, in the writings of careless ordinary speech, several anomalies are registered regarding the

\* Recibido para arbitraje en noviembre de 1999

use of the relative, that makes up the main cause of the ambiguity that is created when trying to determine the antecedent to which the pronoun or the pro-adverb refer, or to the use of the relative only as a simple connector what allows to state in most of the cases that the loss of the pronominal function of the relative takes place. This problem of textual cohesion is, basically, one of the main causes of the difficulties of interpretation of the text. In this investigation, the problem is studied in a corpus of texts taken from newspapers of the Bolívar, Anzoátegui and Sucre States, and of students' writings of Basic Courses, at UDO, Núcleo Bolívar.

**Key words:** Connection, Substitution, Relative pronoun

## I. Introducción

Un problema frecuente en las redacciones de los estudiantes de Cursos Básicos de la UDO, Núcleo Bolívar, es la incoherencia expresiva que manifiestan sus escritos debido, principalmente, al inadecuado empleo de los procedimientos de cohesión textual. Esta incongruencia se evidencia, por ejemplo, cuando el alumno tiene que usar el relativo; es decir, emplear un pronombre o adverbio que represente en una oración subordinada un elemento de la principal: es asombroso el empleo bastante generalizado de palabras tales como que, cual, cuyo, quien, cuando, como, donde, cuanto, que incluso, a veces, hasta se convierten en muletillas en sus escritos.

Curiosamente, se registra el mismo problema en la prensa local, donde no tienen correctores de pruebas; allí se practica una redacción incoherente que se manifiesta en el uso de un lenguaje cliché, repetitivo, rebuscado y poco original, el cual se hace más confuso cuando el periodista trata de usar el estilo indirecto para referir la noticia. Todo ello lleva al emisor a perder el hilo conductor e informativo del texto como unidad de sentido coherente por la repetición de fórmulas triviales cuyo significado, al parecer, muchas veces se toma de manera inconsciente o automática.

Así pues, en los textos que se han tomado como ejemplos en

este estudio, una de las principales limitaciones de la redacción la constituye el inadecuado empleo del relativo, el cual pierde su función pronominal porque el hablante lo usa en forma abusiva: en las llamadas incrustaciones de oraciones de relativo en otras oraciones de relativo, incrustaciones que se convierten en ramificaciones cuando a cada sustantivo, o verbo, se le agrega una subordinada; sin importar mucho el antecedente que es su referente, lo que causa anacolutos no intencionados del emisor; muy alejado de su antecedente, más bien sólo como una especie de simple conector que se transforma en muletilla, especialmente, en los escritos estudiantiles.

De este estudio, se infiere que se trata de un problema de redacción que es el resultado, básicamente, de la incompetencia lingüística del emisor; y, debe ser enfrentado desde la perspectiva amplia del análisis textual.

**OBJETIVO:** Describir la despronominalización del relativo como un problema de cohesión textual.

## II Descripción de la situación problemática

Según la gramática del texto, el pronombre y el pro-adverbio tienen importancia significativa en la cohesión textual<sup>1</sup>. El empleo de las pro-formas permite simplificar y flexibilizar la expresión evitando la repetición del sustantivo. Conviene aclarar que no se trata de que un signo asuma el significado de otro<sup>2</sup>, sino más bien que alude contextualmente

<sup>1</sup> Se da el nombre de proformas a las unidades lingüísticas en función sustitutiva, entre las que se cuentan los 'pro-sustantivos', también conocidos como pro-frases nominales, los 'pro-verbos' y los 'pro-adverbios'. En general se cuentan entre las proformas todos los elementos que de un modo análogo a los pronombres se hallan en lugar de otro elemento.

<sup>2</sup> R. Trujillo (1990): *Sobre la supuesta despronominalización del relativo*. En *Estudios de lingüística*. Universidad de Alicante.

a otro, hace referencia a otro, u otros tanto en relación con una mención anterior (anafórico), como con una posterior (catafórico). Claro está que la inadecuada utilización de estos procedimientos lingüísticos altera la coherencia textual; es decir, produce textos cuyo sentido resulta difícil de interpretar como se observa en los siguientes textos estudiantiles y periodísticos regionales:

a). Pueblo repudió trampa y corrupción en Bolívar. Las calumnias de Jorge Carvajal Morales y su entomo contra dirigentes de Patria Para Todos, no es más **que** un mecanismo de defensa, frente a la repulsa **que** recibió de parte del pueblo bolivarense, **que** no soportó verlo al lado del Presidente de la República Comandante Hugo Chávez Frías, **que** representa, la voluntad popular, la honestidad, la decisión, la perseverancia en la defensa de la democracia, la lucha contra la corrupción y los ideales bolivarianos, **que** son valores contrarios a **lo que** representa el Gobernador de INDRA, la perversión y la trampa. La expresión corresponde al Diputado Dario Morandy de Patria Para Todos, **quien** fue acusado directamente de ser el estratega de la protesta pública y popular contra el mandatario regional, **cuyo** triunfo el pasado 8 de noviembre está seriamente cuestionado en la calle, **donde** nadie se explica de **donde** salieron los votos **que** conllevaron a su proclamación. (El Bolivarense: Ciudad Bolívar, 18-02-1999).

Estas construcciones resultan muy difíciles de entender puesto que es necesario hacer un esfuerzo mayor para determinar el antecedente al cual la subordinada alude.

b). El lenguaje en un principio no existía, por lo tanto, los cavemicolos no se podían comunicar entre ellos, de manera **en que** pasó el tiempo y sintieron la necesidad de comunicarse fueron utilizando señas, símbolos u otra forma de expresión, **el cual lo** fueron evolucionando hasta que se juntó un grupo de estos seres que se entendían por el medio convenido y surgió un lenguaje primitivo que fue creciendo hasta utilizar fonemas y palabras con significado, **los cuales** ya constituyen un lenguaje formal y adoptado por

una cierta cantidad de personas, de ahí creo que los hombres primitivos al utilizar unas pocas señas que entendían por lógica fueron formando el lenguaje y desde ahí evoluciona y se creó el lenguaje conocido; así pienso yo que surgió el lenguaje como medio de comunicación. (Redacción de un estudiante de Cursos Básicos, UDO, Núcleo Bolívar).

Aquí, la palabra que forma parte de un probable nexos -a medida que-, o se pudiera pensar que está en lugar del adverbio relativo -cuando. Luego, el cual lo representa una duplicación pronominal que alude a un antecedente -idioma-, que viene a la mente del estudiante en ese momento. Finalmente, con los cuales seguramente el estudiante se olvida del sustantivo -palabras-, que antecede inmediatamente al relativo, y piensa en fonemas.

El texto como unidad coherente se forma mediante la continuidad de sentido que van construyendo los elementos que lo componen. Entonces, los desajustes entre las relaciones expresadas en el texto, lo convierten en un 'sinsentido'. En otras palabras, el sentido del texto depende, básicamente, de la **cohesión** entre sus elementos, propiedad que hace que la interpretación de cada elemento del conjunto texto sea dependiente de la interpretación de los demás que constituyen su contexto lingüístico inmediato. De manera que no es posible entender a cabalidad una frase aislada si se la extrae del conjunto del cual forma parte. La cohesión, o trabazón entre los elementos, constituye, entonces, un requisito indispensable del hablar con sentido, es decir, libre de incongruencias (=coherente). Por eso, como se afirmó previamente, está a cargo de todas aquellas funciones lingüísticas que indican relaciones entre los elementos del texto. Y, fundamentalmente, dependerá de la competencia gramatical del emisor con el uso de esos procedimientos de cohesión, entre los cuales le corresponde un papel fundamental a las proformas: pro-nombres y pro-adverbios. Ahora bien, la sustitución mediante el pronombre refuerza la cohesión entre los elementos del texto de manera que el lector los va integrando en un conjunto unitario.

En esta investigación interesa, considerar especialmente el uso

del relativo<sup>3</sup> en la cohesión textual, por cuanto su inadecuado empleo constituye un importante factor de anomalías en la expresión escrita. En otras palabras, es la causa, en gran medida, de la expresión incoherente (contradictoria, confusa, y en muchos casos, sin sentido).

### III Materiales y Métodos

Para estudiar las anomalías que se producen con el uso del relativo como procedimiento de cohesión textual, se han seleccionado cuarenta textos tomados de la prensa local, periódicos de Ciudad Bolívar, Ciudad Guayana y Cumaná, los cuales no tienen correctores de pruebas, como también redacciones de los estudiantes de Cursos Básicos, Núcleo Bolívar, UDO. Esta selección se hace con la finalidad de describir el problema, siguiendo el principio general citado por Coseriu (1992)<sup>4</sup>: se pretende estudiar al hablante en su comportamiento 'naif' como hablantes, precisamente, sin justificaciones reflexivas, dado que son ellos y no los lingüistas los que marcan la pauta.

### IV Análisis de la Muestra<sup>5</sup>

La pérdida de la función pronominal del relativo en los textos es-

<sup>3</sup> Respecto a las funciones del pronombre relativo la Academia refiere que: *Como otros pronombres, los relativos realizan señalamientos anafóricos a palabras o complejos sintácticos del contexto. Se diferencian de todos los restantes pronombres por el hecho de funcionar simultáneamente, en la mayoría de los casos, como nexos de subordinación. El relativo, como nexo de subordinación, forma parte de la cláusula subordinada. Como anafórico, crea una relación con la cláusula subordinante, a la cual o a uno de cuyos elementos representa. Este elemento o complejo de elementos recibe el nombre de antecedente del relativo.* Real Academia Española (1984): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid. Espasa-Calpe.

<sup>4</sup> Eugenio Coseriu: *Competencia lingüística*. Madrid. Gredos. 1992. Pag. 88

<sup>5</sup> (Aclaratoria: tanto los textos periodísticos como los estudiantiles que se presentan como ejemplos están tomados en su ortografía original. Nos permitimos la negrita para resaltar sólo el elemento que deseamos comentar, aun cuando advertimos de la presencia en ellos de otros problemas, ya sea ortográficos, semánticos, sintácticos o pragmáticos, que no se toman en cuenta en este estudio).

tudiados se registra en construcciones sintácticas que se pueden agrupar según características comunes como: 1) despronominalización por duplicación pronominal; 2) despronominalización por incrustaciones de oraciones subordinadas de relativo en otras subordinadas de relativo, incrustaciones que, generalmente, se convierten en ramificaciones de oraciones subordinadas; 3) despronominalización por anacolutos no intencionados del hablante; y 4) despronominalización por la ambigüedad que se produce al tratar de determinar el antecedente del relativo.

A continuación se presentan ejemplos de cada tipo de despronominalización:

**1 Despronominalización por duplicación pronominal.** Se produce despronominalización o pérdida de la función del relativo cuando se usa el relativo acompañado de otro pronombre que reproduce el antecedente. En la prensa regional de Venezuela, no es tan común recurrir a otro pronombre<sup>6</sup> para reforzar la referencia anafórica que ha perdido el relativo; sólo se registran algunos casos en los cuales la inclusión de un pronombre distinto al relativo, crea confusión en la interpretación del texto, por cuanto no queda claro si con ese otro pronombre, el hablante intenta referirse al sustantivo antecedente inmediato o a la persona afectada:

a) Este ciudadano fue atendido en la emergencia del hospital Ruiz y Páez por una comisión policial, donde los médicos ordenaron su reclusión para ser sometido a una intervención quirúrgica y extraerle la bala **que la tiene alojada** por el glúteo derecho". (El Expreso: Ciudad Bolívar, 15-11-1998).

b) Le rompió la cabeza con una sartén. (...) No se supo el contenido del cruce de palabras entre ambos cónyuges, al parecer ofensivos, pero lo cierto es que el hombre, sin poder soportar los reclamos y ofensas de su mujer que le hacía en la cocina de la casa,

<sup>6</sup> Ver Lope Blanch, J.M. *Despronominalización de los relativos* en *Estudios de lingüística española*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. Pp. 119-136.



optó por tomar la "sartén por el mango" y se lo "montó" por la cabeza en la región parietal derecha con lo cual silenció la reclamación **que la hacía la mujer**. (El Expreso. Ciudad Bolívar, 15-11-1998).

En ambos textos, la función pronominal o referencia anafórica propia del relativo se duplica, pues tanto el pronombre relativo como la forma pronominal aluden al mismo referente, sintagma nominal bala en a) o reclamación en b).

Llama la atención que el fenómeno de la despronominalización por duplicación del relativo, sea más común en los textos estudiantiles que en los periodísticos; y se registran casos como duplicación pronominal del tipo **que su** por **cuyo**, por ejemplo en:

c) "Las mujeres que son utilizadas para este tipo de publicidad, no se dan cuenta que para ellas es una degradación como mujer y de allí vienen los comentarios de sus fanáticos **que su** mayoría son los hombres de donde ellos mismos y en su ignorancia no los deja pensar que uno vino al mundo gracias a una mujer que fue la que nos dio la vida al tenernos durante meses dentro de su vientre".

que su: despronominalización = duplicación pronominal; en lugar de 'fanáticos cuya mayoría son hombres'.

Además, se da con una variante con el cual (la cual, los cuales...), relativo más común en los textos estudiantiles; por ejemplo:

d) "En algunos casos se adoptan palabras las cuales su significado no está ubicado en el diccionario y las demás personas además no conocen"

las cuales su: despronominalización por duplicación pronominal, al nexa 'las cuales', se le agrega el posesivo 'su' a cargo de la foresis; en lugar de 'cuyo significado'.

**2 Despronominalización por 'incrustaciones de oraciones de relativo'**. Son mucho más frecuentes y causan ambigüedad e incoherencia las denominadas incrustaciones de relativo<sup>7</sup>, las cuales, generalmente, se convierten en ramificaciones: a cada sustantivo o verbo se le agrega una oración subordinada. En algunas ocasiones, estas construcciones podrían incluso ser gramaticalmente correctas, pero resultan inaceptables por las dificultades que implican su interpretación. No obstante, en los ejemplos registrados tanto en la prensa regional como en las redacciones estudiantiles, los textos resultan difíciles de interpretar porque caen en lo agramatical, puesto que evidencian incompetencia idiomática en el uso del relativo<sup>8</sup>, incompetencia que se manifiesta como el incumplimiento de las normas actuales de la lengua española respecto al uso del relativo. Observemos este problema en los siguientes textos periodísticos:

a). Ex policías despedidos hace un año exigen pago de sus prestaciones. Felipe Silva Bayal. Foto Islení Alí. ...Dijeron que pasaron su caso a la Asamblea Legislativa del estado para que los ayuden a gestionarlo ante el Ejecutivo regional, **el cual** fue pasado a la Comisión de Política interior, **cuyo** presidente, el diputado Marcelino Albomoz, **quien** envió un oficio al Comandante de la Policía Coronel (GN) Nelson Antúnez, **el cual**, según, fue recibido por su secretaria y de allí fue pasado otro a la Gobernación para que cuadraran a través de una partida el pago de las prestaciones sociales. (El Bolivarense: Ciudad Bolívar, 27-11-1998).

Aquí notamos, en primer lugar, que en vez de usar una 'partícula' o nexa que permita el avance y desarrollo de la información semántica,

<sup>7</sup> Coseriu, E: *Competencia...* pág. 61

<sup>8</sup> Lope Blanch, J.A. (1986): *Despronominalización de los relativos*, en *Estudios de lingüística española*, Universidad Nacional Autónoma de México, advierte que llama la atención la inseguridad y aun la torpeza con que, en todas las modalidades del habla, se emplean los pronombres relativos. Tanto en la lengua hablada -popular o culta- cuanto en la escrita -común o artística-, es relativamente elevado el número de irregularidades que pueden descubrirse en el uso de los nexos pronominales relativos.



el hablante recurre, aparentemente, al artículo **el** para actualizar al sustantivo caso, cuya sustitución por el pronombre **cual** resulta inadecuada; más bien aquí -el cual- parece ser un simple conector: por eso, en lugar de redactar: pasaron su caso a la Asamblea Legislativa del estado para que los ayuden a gestionarlo ante el Ejecutivo regional; **de ahí, el caso**, fue pasado a ... continúa con **el cual**, lo que al parecer, evidencia que aquí hay un abandono de la construcción sintáctica exigida por el período. Simplemente, por incompetencia gramatical o porque no le interesa, el hablante adopta otra más acorde con lo que piensa en ese momento; y, por eso, la palabra **el cual** pierde entonces su valor pronominal, pues no apunta al Ejecutivo regional que es su antecedente inmediato. Con el segundo **el cual** no sucede lo mismo, pues encabeza una subordinada explicativa, aunque lo alejado del sustantivo que es su antecedente -oficio- pudiera complicar la identificación. Estas construcciones en las que se abusa del relativo, constituyen una forma inadecuada de emplear el estilo indirecto, propia de quien refiere los hechos sin comprometerse, limitándose a relatar lo que otros le dijeron.

b). Capturado atracador por taxista. En el lugar de los acontecimientos se encontraban reunidas varias personas **que** al percatarse de **lo que** sucedía corrieron en auxilio del conductor **quien** ya tenía dominado al antisocial **quien** fue golpeado por la turba. (Nueva Prensa de Guayana: Ciudad Guayana, 5 de marzo de 1999).

En este texto, la dificultad de interpretación la causa la incrustación que se convierte en ramificaciones de relativo, que son propias del estilo descuidado<sup>2</sup>; más bien comunes del habla oral: a cada sintagma nominal o verbal se le agrega una oración subordinada, lo que hace muy difícil la interpretación.

En los textos estudiantiles, la incompetencia gramatical del es-

<sup>2</sup> En Vivaldi, M (1981): *Curso de redacción*. Paraninfo. Madrid, pág 134, advierte que el abuso del pronombre relativo nos puede hacer caer en el equívoco, en las incorrecciones, y es causa de pesadez en la lectura.

tudiante causa que, por estas incrustaciones y ramificaciones, el relativo se convierta en muletilla. Por ejemplo, se le propuso al alumno que redactara un texto cuyo contenido se estructurara en torno al tema El venezolano y su lengua (título de un artículo previamente leído en clases).

c) R= El venezolano acostumbra a decir palabras que no existen en el diccionario, **lo cual** no saben que esas palabras están en otro idioma y sin saber qué significado tienen. Al igual que acostumbra a no pronunciar la palabra por flojera o por no saber con exactitud como se pronuncia. **Lo cual** va de acuerdo a la educación que se da desde temprana edad cuando el individuo no está bien orientado o bien enseñado en la forma correcta de hablar se va creando una costumbre, porque desde niño escucha una palabra, **lo cual** puede estar bien o mal pronunciada y eso es algo que se va gravando profundamente que no es fácil de olvidar, al menos que se perfeccione en el lenguaje castellano. (Redacción de estudiante de Cursos Básicos. UDO. Núcleo Bolívar).

El primer **lo cual** está empleado, al parecer, para oponer el contenido semántico de las proposiciones: el venezolano intercala palabras de otro idioma en su habla, /pero/ sin darse cuenta de ello, y sin conocer el significado de esas palabras. En la siguiente oración agrega nuevos comentarios: no pronuncia bien las palabras por flojera o por desconocimiento. **Lo cual**, impide precisar qué palabras son las que pronuncia mal. Luego, el texto pierde la cohesión puesto que los nuevos comentarios aclaran que se trata de las palabras de su idioma, debido a una educación primaria deficiente, y por eso trae esos errores desde niño. Se ha pasado de un tema a otro: palabras de otro idioma a palabras de su idioma, sin que exista una relación lógica que lo permita. El tercer **lo cual** ya se ha convertido en muletilla puesto que encabeza comentarios repetitivos que no aportan mayor significación.

**3 Despronominalización por anacolutos no intencionados del hablante.** En la búsqueda de una explicación más específica a esta incongruencia expresiva tan común en la redacción escrita, opinamos que muchos casos de pérdida de la función pronominal del relativo, se-

rían provocados por una anomalía no intencionada, parecida a la que Coseriu<sup>10</sup> cita como ejemplo de **anacoluto**, construcción que señala en una dirección y luego continúa en otra distinta.

El anacoluto lo define Lázaro Carreter como el: abandono de la construcción sintáctica, exigida por un período, para adoptar otra más acorde con lo que el hablante piensa en aquel momento, con olvido de la coherencia gramatical: Es interesante la definición de Carreter<sup>11</sup> pues permite una explicación adecuada a lo que realmente intenta hacer el hablante común, consciente o inconscientemente, cuando recurre al relativo. Aun cuando muchos lingüistas emplean ejemplos literarios –Santa Teresa– para explicar el anacoluto, en general, los textos que tratan el anacoluto, lo caracterizan como el giro de lenguaje que en vez de continuar con regularidad hasta el final, cambia de una manera brusca e impensada<sup>12</sup>. Es más, Moliner lo define como el: Apartamiento del rigor sintáctico en una frase, por dejarse llevar el que habla o escribe del curso de su pensamiento; muchas veces consiste en la impropiedad del régimen de las palabras con que se ha empezado el período, debido a que el que habla no ha abarcado la totalidad de él al empezar a hablar<sup>13</sup>.

Si no cómo explicar, por ejemplo, casos tan habituales en el hablar común como los siguientes:

a). El 31 de febrero será que Scotto se juramente como Gobernador. (El Progreso, Ciudad Bolívar, 19-11-98).

En este texto, se trataría de un uso del verbo ser como intransitivo; por lo tanto, el sujeto de la oración sería la subordinada sustantiva que Scotto se juramente como Gobernador; por eso, «que» sería una conjunción, transpositor sustantivo, y el «31 de febrero», un adyacente temporal

<sup>10</sup> Coseriu, E: *Competencia...* pág. 61

<sup>11</sup> Carreter, F (1974): *Diccionario de terminos filológicos*. Gredos. Madrid. 1974. Pág. 41.

<sup>12</sup> Enciclopedia Espasa Calpe.

<sup>13</sup> Maria Moliner: *Diccionario de uso del español*: Gredos. Madrid. 1966.

(=entonces). Sin embargo, también es posible inferir que se trataría de una impropiedad gramatical en el uso del relativo por el neutro «que» en lugar del marcado léxica y sintácticamente «cuando» o «como», lo que es una anomalía muy frecuente en el español común de Venezuela. Opinamos que el emisor cuando emplea "que", está pensando en las dos interpretaciones: a) será quien se juramente como gobernador, y b) será cuando se juramente como gobernador. Por eso, el abandono del rigor sintáctico lo planteamos como una especie de anacoluto o impropiedad en el régimen, que en este caso, se manifiesta en la irregularidad de la función pronominal del relativo. Tampoco hay que olvidar que muchos de los casos de anacoluto se deben al descuido del escritor.

Registramos en la prensa local, numerosos casos ya más evidentes de anacoluto, que se producen por incompetencia gramatical; por ejemplo, con el uso del relativo y posesivo cuyo, que concierta como todos los posesivos no con el nombre del poseedor, sino con el de la persona o cosa poseída.

b). La Dirección de Obras Públicas Estadales inspeccionó ayer los trabajos de limpieza y bacheo de las calles y avenidas del sector El Islote, continuando con el operativo implementado por este organismo desde la semana pasada en diferentes sectores del Municipio Sucre, cuyo costo total es de 40 millones de bolívares. (Siglo 21: Cumaná, 22-12-1998).

'Sucre, cuyo costo': anacoluto= alude a un antecedente confuso: 'trabajos u operativo', que está muy alejado del relativo posesivo.

c). Según el texto el idioma es un conjunto de señales y signos, aceptados por una comunidad, el cual emplean para comunicarse. (Respuesta de un estudiante de Cursos Básicos. UDO Bolívar).

el cual: anacoluto = alude a 'idioma', y no a 'señales y signos' que es su antecedente.

**4 Despronominalización por indeterminación del antecedente.** La confusión que produce el inadecuado empleo del relativo en la interpretación del texto, se acentúa, ya sea por la lejanía del relativo respecto del antecedente que es su referente<sup>14</sup>, ya sea, por la dificultad que supone precisar dicho antecedente.

a) Un cambio en la Ley del Impuesto al Consumo suuntuario y ventas al mayor, específicamente en los artículos 15, 16 y 17 pide Conicit al Congreso, **que** dirige gran parte de su presupuesto a la adquisición de bienes, equipos y materiales científicos, para la dotación de laboratorios de centros de investigación y universidades. (Correo del Caroní: Ciudad Guayana, 29-10-97).

En este caso, no queda claro cuál es el antecedente del relativo: Congreso o Conicit.

b). Este sábado, el Instituto Turimiquire, para la formación y capacitación de trabajadores con niños, asociación civil, sin fines de lucro, adscrito a la Dirección de Cultura del Ejecutivo Regional, estará presente en el octavo aniversario de la Vicaría de los Derechos Humanos, **donde** desarrollarán la actividad infantil, acompañados por el taller de Marionetas La Hormiguita (...), manifiesta Carlos Cedeño, coordinador del Instituto Turimiquire, que allí los niños además de las marionetas y los payasitos podrán disfrutar de juegos cooperativos, cuyo objetivo es fomentar valores humanos, afirmando a cada niño como importante, **donde** todos trabajemos unidos y no contra los demás." (El Periódico: Cumaná, 12-04-1997).

<sup>14</sup> Moliner en *Diccionario (op. Cit)* agrega que en general, el relativo sigue inmediatamente a su antecedente y está, en su propia oración, antes del verbo: "está ahí el hombre a quien has llamado"; o bien: el hombre a quien has llamado está ahí". Construcciones como "aquellos hombres se salvarán que tengan temor de Dios", en que entre el antecedente y el relativo está el verbo de la oración a la que el antecedente pertenece, las cuales se encuentran en escritores de siglos anteriores, no son ahora admitidas. Además, sostiene que la contigüidad del antecedente y el relativo en las oraciones de relativo corrientes se mantiene irreflexivamente, de modo que el enunciado de la necesidad de ella es más el enunciado de un hecho lingüístico que el de una regla. Pág. 984.

Existen ciertas normas a seguir para que el conjunto de palabras resulte un todo cohesionado. El significado de la frase que encabeza la palabra **donde** debe entenderse en relación con el significado del enunciado previo. El relativo **Donde**, según las normas gramaticales vigentes, debe remitir a un antecedente de lugar; pero en este ejemplo, el contexto lingüístico apunta más bien a un antecedente temporal por la presencia del adyacente **Este sábado**, y los tiempos verbales orientados al futuro; de ahí que resulte más adecuado en este caso utilizar cuando en lugar de donde. Sin embargo, no creemos que el hablante haya pensado relacionar los contenidos semánticos de las proposiciones cuando usó **donde**; por eso, la ambigüedad en su expresión escrita. El segundo **donde** tampoco está usado como relativo; más bien sugiere un conector (para que así...).

## V. Conclusiones

Tanto los textos periodísticos locales como las redacciones estudiantiles aquí presentadas, evidencian un inadecuado empleo del relativo, el cual, por ello, pierde su función pronominal.

En general, la despronominalización del relativo se produce por la incompetencia gramatical del emisor; es decir, el hablante no sabe o no le interesa reconocer -cuando emplea palabras tales como: que, el cual, los cuales, la cual, donde, como, etc.-, la apropiada función de esas palabras, y, habitualmente, las usa como conectores, sin importarle el antecedente al que ellas aluden.

Ello permite afirmar que estas palabras -relativos-, al ser empleadas en forma inadecuada, provocan alteraciones en la cohesión del texto, situación que, básicamente, trae como consecuencia la pérdida de la continuidad de sentido del texto: razón principal de la aparición de fenómenos como la ambigüedad, que se produce porque el emisor lo usa en forma abusiva: en las llamadas incrustaciones de oraciones de relativo en otras oraciones de relativo, incrustaciones que se convierten en rami-

ficaciones cuando a cada sustantivo, o verbo, se le agrega una subordinada; sin importar mucho el antecedente que es su referente, lo que causa anacolutos no intencionados del emisor; muy alejado de su antecedente, más bien sólo como una especie de simple conector que se transforma en muletilla, especialmente, en los escritos estudiantiles.

Pareciera que el hablante-emisor, al pasar de la espontaneidad y naturalidad del habla oral trata de someter la expresión escrita a rigurosos moldes formales que no domina. De ahí que aquí se hable de incompetencia gramatical del emisor. Esta situación puede ser consecuencia de una inadecuada enseñanza tradicional del idioma basada fundamentalmente en el estudio gramatical del concepto abstracto de la oración. Por eso, aquí se propone enfrentar estos problemas de la expresión escrita desde una perspectiva interdisciplinar: gramática, semántica y pragmática de la unidad de intercomunicación habitual, el texto común. Todo ello con el propósito de seguir el principio básico de la coherencia que es el que permite la adecuada expresión e interpretación del mensaje, y que se manifiesta en la competencia lingüística del hablante.

**Implicaciones pragmáticas que se infieren de estos resultados.** Haber trabajado con textos provenientes de dos muestras diferentes: estudiantiles y periodísticos- persigue la finalidad de considerar los textos escritos del hablar descuidado; pues allí es donde se registran como hechos concretos, (irregularidades en que incurre el emisor -estudiante universitario o periodista regional-, cuando tiene que usar los nexos pronominales relativos), las posibilidades que ofrece el sistema; no en la descripción de la lengua que presenta sólo las virtualidades o posibilidades del sistema.

Además, esta elección persigue una orientación didáctica antes que teórica: se pretende enfrentar el problema desde el punto de vista del hablar irreflexivo de los hablantes 'naif'. El hablar descuidado ha sido tomado en cuenta sólo en forma secundaria por quienes han estudiado el relativo; las investigaciones únicamente se han limitado al registro de irregularidades cuya descripción, generalmente, sólo las presenta como desviaciones a la normativa gramatical de la lengua española, recurriendo a explicaciones basadas en ejemplos hechos 'por y para gramáticos',

ajenos a la espontaneidad y naturalidad muchas veces irreflexiva de los hablantes, ejemplos que muy poco sirven en la práctica pedagógica. Por eso, aquí se propone adoptar la teoría de la competencia lingüística de Coseriu, para describir el problema como realmente se da en el hablar común.

La lengua de los medios de comunicación, tanto orales como escritos, es el modelo de lengua que más influye en la actuación lingüística del hablante común<sup>15</sup>. Además, los problemas que se registran con el uso de los nexos pronominales relativos en los textos estudiantiles se encuentran también en los textos periodísticos regionales, pues en ellos los correctores de prueba hace bastante tiempo que dejaron de ser indispensables. Esta situación podría redundar en beneficio para la enseñanza: en esta investigación se sugiere buscar con los alumnos, textos -estudiantiles o periodísticos- que presenten irregularidades con el empleo de los nexos pronominales relativos para que los propios estudiantes sean capaces de discernir cuál fue la expresión que quiso redactar el emisor cuando usó el relativo, y por qué desajustes en su competencia lingüística el periodista 'espontáneo' o alumno-escritor empleó inadecuadamente el relativo, y, en consecuencia, redactó esos textos incoherentes. Con ello se intentaría corregir la débil escolaridad del alumno respecto al uso del relativo como mecanismo de cohesión textual.

Con esta estrategia metodológica se cumpliría también el propósito fundamental que, según Lázaro Carreter (1999:20), deben seguir la escuela, la lengua escrita literaria o no, la oratoria en todas sus manifestaciones, y, por supuesto, las Academias: evitar al idioma cambios arbi-

<sup>15</sup> Desde hace tiempo se considera que los medios de comunicación son protagonistas en la creación de modelos de uso, son difusores y propiciadores de usos lingüísticos (...) tienen la responsabilidad de usar bien la lengua, contribuyendo a que ésta sirva a todos los hablantes, en la comprensión y no en la confusión. Alcoba, S. (1999) *La oralización*, Barcelona, Ariel, pág. 32.

trarios o disgregadores, con el fin de que pueda seguir sirviendo para el entendimiento del mayor número posible de personas durante el mayor tiempo posible. Todo lo cual se hace más evidente dado que el inadecuado uso del relativo obedece a una instrucción deficiente<sup>16</sup>.

**Recomendaciones.** Se sugiere realizar actividades didácticas, con textos estudiantiles y periodísticos, que impliquen el reconocimiento de la doble función -nexo sintáctico y sustituto-, del pronombre. Para ello, se propone trabajar con textos en los cuales haya que identificar el antecedente al cual el nexo pronominal relativo, en su función anafórica (o catafórica), alude; además, determinar, ya sea las proposiciones, o contenidos semánticos que se infieren de las oraciones -principal y subordinada-, que el nexo pronominal en su función de conector, enlaza, o determinar el sintagma nominal y el sintagma verbal que el relativo relaciona.

Una vez descrito y analizado en clases el problema, se sugiere que los estudiantes realicen actividades investigativas, orientadas a la búsqueda de textos -periodísticos regionales, o redactados por ellos mismos-, que presenten dificultades de interpretación por irregularidades causadas por: 1) la confusión que se produce al tratar de determinar el antecedente del relativo, 2) el uso contrario a la norma lingüística hispánica; y 3) la construcción pragmáticamente inadecuada de los textos debido al uso abusivo de las cláusulas de relativo. Así, el propio estudiante será capaz de determinar 'incompetencia lingüística' manifestada en el texto, la que impide su fácil interpretación. De esta manera el alumno desarrollará un criterio amplio de corrección, el cual le permitirá, además, mejorar su capacidad de comprensión de lectura.

<sup>16</sup> Para Lázaro Carreter, los titubeos en el manejo del idioma resultan preocupantes como radiografía de la instrucción del país y del estado de su razón, así como de su enseñanza, porque mientras la han recibido los escolares, no se les han corregido yerros que lo merecían ni se les han sugerido modos mejores. *Opus cit*, pág. 25.

## Referencias Bibliográficas

- Alcoba, S(1999): *La oralización*, Barcelona, Ariel.
- Alvarez Menendez, A (1989): *Las construcciones consecutivas en español*, Oviedo, Departamento de Filología Española.
- Beaugrande, R. y Dressler, W (1997): *Introducción a la lingüística de texto*, Barcelona, Ariel.
- Coseriu, E. (1992): *Competencia lingüística*, Madrid, Gredos.
- Casado Velarde, M (1997): *Introducción a la gramática del texto del español*, Madrid, Arco Libros.
- Escandell, M (1996): *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- Martinez, J.A: (1994) *Propuesta de gramática funcional*. Madrid, Istmo.
- Moliner, M (1996): *Diccionario de uso del español*. Gredos. Madrid.
- Núñez, R. y Del Teso, E (1996): *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, Cátedra.
- Lazaro Carreter, F: (1974) *Diccionario de terminos filológicos*, Gredos, Madrid.
- Lazaro Carreter (1999) *El dardo en la palabra*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Lope Blanch, J.A (1986): Despronominalización de los relativos, en *Estudios de lingüística española*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Real Academia Española (1984): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe.
- Trujillo, R (1990): Sobre la supuesta despronominalización del relativo. En *Estudios de lingüística*. Universidad de Alicante.
- Vivaldi, M (1981): *Curso de redacción*, Paraninfo, Madrid.

---

## Análisis semiológico al cuento «La Tuna de Oro», de Julio Garmendia\* \*\*

---

Rita E. Blanco de Rodríguez  
*Instituto Universitario de Tecnología*  
*«Dr. Federico Rivero Palacio»*

### Resumen

El crítico literario tiene a su alcance diferentes métodos para abordar el análisis de un texto. Hemos seleccionado el método semiológico para aplicarlo al cuento "La Tuna de Oro", del escritor venezolano Julio Garmendia. Con esta instrumentación metodológica, se aspira evitar la interpretación subjetiva del relato. El objetivo del análisis está centrado en obtener del cuento los elementos básicos para el reconocimiento y para la reconstrucción del sistema de signos que gobierna la comunicación del mismo. En la medida que el escritor contempla la realidad, está utilizando esquemas para evocarla. Estos esquemas constituyen estereotipos de carácter significativo que vienen a establecer la instrumentación semiológica a la que acude el escritor en el acto de dar forma a sus invenciones. Se trata de un conjunto de posibilidades de significación en las que se reflejan todos los elementos de una civilización. En "La Tuna de Oro", se cuenta la vida en un hotel, mitad casa de vecindad, donde habita una humanidad pintoresca, criolla, de burócratas, coroneles sin ejército, intelectuales fracasados y viudas honorables. El autor demuestra, con este relato, su conocimiento del ser venezolano. Ofrece una dimensión humana, una singular manera de adentrarnos en la problemática del hombre, que concede al autor una permanente vigencia en la concepción de sus criaturas y de su mundo.

**Palabras Claves:** Método semiológico, Garmendia, Ser venezolano

\* Garmendia, Julio (1982). La Tuna de Oro. Caracas. Monte Avila Editores. Todos los ejemplos serán tomados de esta edición. De aquí en adelante sólo se indicará el número de página.

\*\* Recibido para arbitraje en noviembre de 1999



### Abstract

Working on a text analysis, a literary critic has a selection of different methodological theories for his task criteria. We have chosen a semiotics for the particular story of the Venezuelan writer, Julio Garmendia, "La Tuna de Oro". Applying this methodological instrument, a subjective version is discarded. The aim of the task centers on the idea of fundamental elements for a recognition and reconstruction of a symbolism system is the whole range of communication. Contemplating a realistic scenery, the author is able to evoke it through his lines of interpretation with outstanding structures which clearly mark the stereotype of significant characteristics of a semiotic point of view. This, in fact, concerns series of symbolisms which reflect every civilization sector. "La Tuna de Oro" is a story about a living in the particular hotel where half of its occupants are always the same people, sharing the way of life. It describes a folk neighbourhood, dwelling typical Venezuelan, retired coronels, frustrated intellectual people and honorable widows. The author exhibits, there, his knowledge of being authentic Venezuelan. Consequently, his characters are real, showing a true way to understand the problem of real life. This, without doubt, allows Garmendia, to be considered as a creator of update characters and their true world.

**Key words:** Semiotics, Garmendia, Being authentic Venezuelan

El lenguaje que se emplea en una obra literaria no difiere esencialmente del conversacional. La literatura y el habla usan una lengua de idénticos sonidos y procedimientos gramaticales. De todos modos, hay entre los dos lenguajes, una diferencia de niveles. Cuando hablamos empleamos un coloquio llano y descuidado, sobre todo en la construcción sintáctica. Al escribir sentimos instintivamente un afán de superación y mejoramiento, tal vez porque las palabras pasan y se olvidan y los escritos permanecen y se estudian.

El lenguaje literario exterioriza sentimientos e imágenes en una expresión cargada de afectividad. El lenguaje directo y lógico se reemplaza aquí por otro de emoción más personal; las palabras, por semejanza o por contraposición, cambian de significado y pasan de su equivalencia natural a un sentido figurado.

Dice Cesare Segre (1977) que: "Todo acto de interpretación de una obra literaria nos lleva al esquema de la comunicación, al emisor - receptor y transforma al texto, de objeto de análisis en mensaje enviado

por el primero al segundo. El análisis semiológico pone en contacto la "competencia del emisor (el escritor)" (p.89).

El mensaje literario no es solamente una comunicación lingüística, sino también una transmisión de estados de ánimo, de ideales, de juicios sobre el mundo. La competencia necesaria para comprenderlo afecta, por lo tanto, un gran número de códigos. Además del código lengua, el código del vestido, de la sociedad, de las concepciones del mundo.

En la medida en que el escritor contempla la realidad, está utilizando esquemas para evocarla. Estos esquemas constituyen estereotipos de carácter significante. En su conjunto vienen a formar la instrumentación semiológica a la que acude el escritor en el acto de dar forma a sus invenciones. Se trata de un conjunto de posibilidades de significación en las que se reflejan todos los elementos de una civilización.

Si el poeta se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras hayan perdido todo significado a sus ojos; sólo el significado puede dar a las palabras su unidad verbal; sin él las palabras se desharian en sonidos. Escribir es situarse en el lenguaje, rodearse de palabras como prolongaciones de sus sentidos. De allí que el escritor trabaja con significados.

Ahora bien, el crítico literario tiene a su alcance diferentes métodos para abordar el análisis de un texto. Seleccionamos entre ellos, el método semiológico para aplicarlo al cuento "LA TUNA DE ORO", del escritor venezolano Julio Garmendia. Con esta instrumentación metodológica, se aspira evitar la apreciación subjetiva del relato.

En este cuento, lo primero que observamos es que el narrador refiere una acción que ha terminado, y va a contar lo que ocurrió antes; es decir, estamos ante una evocación que se propone como factor estructurante del relato. La acción del cuento va hacia atrás, al pasado, regresa. En esa vuelta atrás hay una reflexión: "Cómo pude vivir tan largo tiempo en el Hotel de La Tuna de Oro, yo mismo no lo sé..." \* (p.23). Por



eso, todos los acontecimientos que van a ocurrir están enmarcados por la presencia interna del narrador. Es decir, que el narrador no cuenta lo que ve, sino que vive dentro de lo que cuenta. Él mismo se hace protagonista. Se sitúa dentro de la acción y decide el destino de los personajes, siendo parte vital de los mismos y no un simple espectador que todo lo ve. Por lo tanto, será narrador – personaje de todas las acciones que a lo largo del relato se van presentando.

Este narrador refiere parcial y no totalmente una historia "... Y ya pueden ustedes imaginarse, sin esfuerzo, cuántas cosas no vería pasar en tomo mío (...) Tengo, sin embargo, que añadir, antes que nada, que "La Tuna" misma, en torno suyo, había visto pasar seguramente muchas más..." (p.24).

Cuando el narrador dice que La Tuna había visto pasar muchas más cosas, nos asombra, pues el objeto adquiere la fisonomía de un personaje que se va haciendo a sí mismo en el texto. Aquí La Tuna ha visto pasar muchas más cosas que el propio narrador testigo. Entonces entre La Tuna (hotel) y el narrador se establece una relación: Lo que vio La Tuna pasar no lo vio el narrador. Sin embargo, lo que está pasando en el Hotel es lo que refiere el narrador, quien no deja de ser un exiliado dentro de lo familiar, y el espacio mágico de la añoranza viene dado por ese reino de La Tuna de antaño.

A lo largo de este relato pareciera que los personajes son tomados de historias, referencias con la vida de cualquier hotel o pensión caraqueña, donde se nos cuenta la diversidad de hechos que se presentan en el mismo y donde cada actante tiene plena identificación con los individuos de una sociedad.

En "La Tuna de Oro", asistimos a una especie de revisión de sujetos diferenciados, en una atmósfera idéntica, la atmósfera de las viejas pensiones caraqueñas, y en un clima de nostalgia bondadosa y humana del tiempo ido, cuando los espíritus podían discurrir en calma y sosiego sobre las mansas olas de una vida sin apuros y sin problemas de tráfico.

Los personajes, humanos, son manejados por la dueña del hotel a través de hilos invisibles, tal como si fueran muñecos, marionetas. Todos giran alrededor de la señorita Encarnación, tanto los funcionarios del hotel como los huéspedes. Cada hecho que ocurre con dichos personajes va generando una cadena de ambigüedades: "La señorita Encarnación se mantenía en su hotel, aunque presente y vigilante, constantemente oculta e invisible, apenas pude verla o entreverla". Cuando aparece un elemento, desaparece otro: "Mejor diría: Don Ernesto o el señor Federico, porque estas dos segundas personas y lugartenientes de la Señorita parecen excluirse recíprocamente, y jamás se ha dado el caso de que hayan estado en un mismo tiempo en el hotel. Cuando se disgusta ella con el señor Federico, viene a dirigir don Ernesto y Federico desaparece" (p.29).

Podríamos decir que todo el relato es un desdoblamiento de oposición. Cuando aparece Chapín, desaparece el gato. Cuando el gato desaparece, aparecen los ratones. El morrocoy aparece y desaparece. Así vemos cómo la cadena de disyunciones se va ampliando en una relación de ambigüedades donde la estructura se presenta como un rompecabezas, y sin darnos cuenta armamos y desarmamos elementos.

Podían verse	o palparse
Hablé con ella	o ella conmigo
Don Ernesto	o el señor Federico
Trenza para los zapatos	o una hojilla de afeitar

Este relato nos pone frente a una realidad que lucha por no serlo, entregándose al caudal imaginativo que produce la creación. Todos sus personajes danzan, cumplen su tarea, y cuando creemos tenerlos cerca, saber más de ellos, se dispersan, dejando una sensación sutil de presencia oculta.

Según Maldavsky, (1974) considerar la literatura desde el punto de vista semiótico requiere definirla como un acto sémico complejo; es decir, como la transmisión de un mensaje desde un emisor a un receptor.

La semiótica es la ciencia general de los signos, que implica el estudio de la obra literaria en tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático; por lo tanto, el abordaje de la obra se hace desde esos tres niveles.

En el nivel pragmático se estudian las relaciones de los usuarios con los signos emitidos y/o recibidos. Se manifiestan de varias formas, a saber:

#### El autor y su obra

Aquí se establece un conjunto de universales pragmáticos. Según Maldavsky, escribir la obra implica tener una serie de objetivos, tales como: a) organización de un mundo; b) trascendencia personal y c) anhelo de belleza.

En "La Tuna de Oro", el narrador, quien es al mismo tiempo personaje dentro de la obra, narra la multiplicidad de acontecimientos que se suceden en un viejo hotel, y donde cada uno de los personajes que integran el relato caracteriza el modo de ser y de actuar de la generalidad de los hombres que pertenecen a una sociedad. "(...) el más completo y singular muestrario humano que puede cobijarse bajo un solo y mismo techo, fue allí en donde tuve ocasión de conocerlo" (p.23).

Podemos decir entonces, repitiendo a Maldavsky, que el autor trata de organizar una cierta coherencia con su mundo. Procura superar las situaciones del caos, la incertidumbre y el sin sentido vitales. Trata de ajustarse a las experiencias personales dentro de un contexto determinado.

Antes de alejarme de La Tuna (...) eché al viejo edificio una mirada nostálgica y tristonera. Por el ancho portón se veía trepar la empinada y penumbrosa escalera. Era un descalabrado y desteñido caserón de tres pisos que había sido muy bueno en otros tiempos (...) y fue así, como aquel día -contra mi gusto y sin querer- abandonaba La

Tuna de Oro (...) Pero algo más, también, abandonaba yo en aquel instante (...) algo que tantas veces lo hacía olvidarse (...) de las jarras desportilladas o de las flores de trapo.(p.60-61.).

"La Tuna de Oro" es un relato que parte de la experiencia cotidiana, de su realidad actual y circundante, del mundo de los sentidos, del cúmulo de problemas sociales, políticos y humanos del medio ambiente y las pasiones del ser humano.

Maldavsky habla también de sinceridad, y quiere significar con este término que la obra debe estar dotada de consistencia semántica, cuya finalidad última debe consistir en lograr un hecho estético.

Consideramos que en el relato analizado, la armonía de las palabras, su belleza y el equilibrio de las frases disponen las pasiones del lector sin que éste lo advierta. Esta magia es posible gracias a la presencia de recursos estilísticos que ubican al cuento en la categoría de obra literaria. A continuación presentamos algunos de estos recursos:

1.- "La política se apoderó de él como de un trapo; se lo llevó de sus giros, como un torbellino" (p.47). Imágenes sinestésicas: prosopopeya y símil.

2.- "Chepín, pasea por las calles del centro y saluda, al pasar, con su colita corta y gruesa, a los huéspedes del hotel" (p.30). Prosopopeya.

3.- "La Tuna estaba llena de pasadizos (...) escalerillas que cruían como bizcochos" (p.33). Símil

4.- "Hay un teléfono en La Tuna, un viejo teléfono asfixiado en una red inextricable de auxiliares instalados por todos lados, a través de una maraña de polvorientos hilos, entrelazados con los de la luz, de los timbres y hasta quizás los de colgar ropa" (p.40). Imágenes sinestésicas: Prosopopeya e hipérbole.

### El anhelo de belleza

Constituye una aspiración básica de la persona que se orienta hacia vínculos humanos basados en acercamientos progresivos (nunca definitivos) a metas cuyas características abstractas son la justicia y la verdad. Este anhelo de belleza determina las bases para que una obra literaria se convierta en una "aventura del espíritu". Si se realiza un trabajo con un fin distinto al estético, resulta una obra alienada. Con el relato "La Tuna de Oro", no se induce una lectura alienada, sino que se nos ofrece la posibilidad de un cierto grado de libertad creadora en la interpretación del texto. La búsqueda de inoculación de una ideología se realiza de un modo connotativo, y todos los posibles efectos que se intentan producir quedan subordinados. Una lectura óptima resulta de preguntarse sobre todo qué interrogantes y no qué respuestas plantea un autor. Cada obra literaria incluye un conjunto de hipótesis que definen la cultura, su función y el modo en que un autor se inserta en ella.

### El autor, la obra y el lector

Para el estudio de la obra literaria como hecho estético importa la interacción del lector con un autor, la influencia que tiene sobre su producción. Cada obra literaria incluye un conjunto de hipótesis que definen la cultura, su función y el modo en que un autor se inserta en ella, en un intento de apropiación.

En este enfoque debemos tomar en cuenta el supuesto básico de la teoría sobre la interacción comunicativa, que afirma que en un contexto dado es imposible no comunicar. Una obra puede generar dos clases de disposiciones en el lector:

- 1.- Valorar la obra según la misma dimensión del autor
- 2.- Valorar la obra trascendiendo este código, desde una perspectiva en la cual también se valore dicha dimensión semántica.

A este relato, profundamente realista, el autor le da un toque doctrinal y de crítica a la sociedad en la cual se desenvuelve. Por ello la observación y descripción de la realidad que se plantea, son un mero pretexto para defender una ideología, o enjuiciar una costumbre. Notamos, entonces, que se valora allí la dimensión del autor y la carga semántica significativa que posee el texto.

René Wellek (1963) plantea que

el realismo nace por una desilusión o un cansancio del excesivo idealismo romántico. De tanto denunciar los males y vicios de la realidad, se pasó al polo opuesto; es decir, a amar, quizás excesivamente, la realidad y fijarse en ella como única fuente de arte. El ideal para el romántico era deshumanizar lo natural; para el realista, en cambio, su ideal estaba en la emoción de revestir de forma estética a la realidad captada en todos sus aspectos. (p.120).

En el siguiente texto se observa cómo la realidad es captada en toda su dimensión:

En el destino de gran número de huéspedes de La Tuna, como se ve, influía o había influido antes, decisivamente, la política. En sus idas y venidas, sus vueltas y revueltas, sus altos y sus bajos (...) señoreaba ella como todopoderosa deidad que todo nos lo da o todo nos lo quita, al darnos o quitarnos sus favores (p.46).

En "La Tuna de Oro", es muy común tropezar con esa verdad que se disfraza de aceptación, pero ante un lector cuidadoso que conoce la posición del autor, no pasa inadvertida su verdadera intención: Ironizar.

Peor aún era la política. Tanto como del hígado o del colon, muchos huéspedes sufrían de esta dolencia, en múltiples

formas agudas o benignas, patentes o larvadas (p.42),

Segovia podía extenderse, ininterrumpidamente, sobre el menor tema político de actualidad, sin dar muestras de cansancio. Su principal preocupación consistía en tratar con esos hombres importantes, políticamente importantes, sumamente importantes (...) (p. 43).

Wellek (1963) agrega que " los escritores que han cultivado el realismo han sido grandes irónicos, quienes con mayor seriedad que los solamente cómicos, trataron de desenmascarar las creencias sociales más intocables". (p. 128).

En este sentido, podríamos afirmar que el realismo alcanza el nivel de arte solamente cuando sus detalles llegan al punto de sugerir; es decir, logra su máximo nivel artístico cuando, partiendo de su verdad intensa, se pasa inevitablemente a una mayor intención simbólica.

Cuando el tío del bachiller Méndez subió inesperadamente al poder, el pequeño bachiller surgió, también, de inmediato, al primer plano de la figuración nacional; no obstante, que apenas si cursaba 2do. Año de Medicina (...) La política se apoderó de él como de un trapo; se lo llevó en sus giros, como un torbellino. En el espacio de corto tiempo, desempeñó altos cargos y hasta emitió nuevas tonalidades de voz (p.47).

El narrador realista se ubica en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil. Ante esto parece evidente que el realismo no es la realidad, sino simplemente realismo; es decir, tan solo una tentativa de expresar esa realidad. La única realidad a nuestro alcance es la concordancia del pensamiento consigo mismo.

En el nivel sintáctico se observan las relaciones de los signos

entre sí. Estos son entidades abstractas constituidas por el significante (clase de señales con su significado (clase de mensajes).

De acuerdo a Maldavsky, considerar las combinaciones entre signos supone dos tipos de estudios: a) los referidos a la combinación de entidades conceptuales que aparecen como dimensiones semánticas, y b) los referidos a la combinación de entidades de expresión que aparecen como clases de elementos perceptibles en el nivel auditivo, visual, otros.

Para aplicar el análisis sintáctico al cuento en referencia, hemos seleccionado, en forma aleatoria, una lista de signos que nos permitirán destacar la red de relaciones que caracterizan el lenguaje del autor.

#### Uso de los sintagmas nominales

##### 1. Nombres o sustantivos y la función gramatical que desempeñan en el relato.

- Hotel de la Tuna de Oro	Comp. Circunstancial
- Gerencia	Sujeto
- Restaurante	Comp. Directo
- Morrocoy	Comp. Indirecto
- Don Ernesto	Comp. Indirecto
- Sr Federico	Comp. Indirecto

##### 2. Nombres con adjetivos:

- Mesita	Individual, cuadrada.
- Comedor	amplio, concurrido.
- Viejo Hotel	hipotecado, arrendado, vendido.
- Srta. Encarnación	oculta, invisible, presente.
- Dr. Matías	notable, brillante, diputado.
- Caserón	descalabrado, desteñido.
- Lamentos y alaridos	espeluznante.

## 3. Coordinación de nombres:

- Recibo y balcones.

- Lavandería y tintorería.

- Verduras y hortalizas.

## 4. Oraciones coordinadas con nexos y yuxtapuestas:

- Salen a corretear por la azotea y empiezan a taconear duro y ligero.

- Por la mañana, apenas clarea el alba, todo el hotel despierta al canto del dios te dé.

- Pasea por las calles del centro y saluda.

- Cuando se quema el bombillo que alumbra en uno de estos cuartos, o en uno de los baños, se puede estar seguro de que será reemplazado a las dos o tres semanas.

En conclusión, podemos decir que el escritor utiliza muchos nombres y generalmente desempeñan el oficio de sujeto en la oración o son parte terminal de complementos. Observamos también que utiliza el adverbio y su calificación tiende a ser muy precisa. En cuanto al uso de la coordinación, la cual predomina sobre la subordinación, tomamos una muestra y notamos que Julio Garmendia busca la máxima precisión en el uso del lenguaje.

El cuento analizado consta de 28 series. Cada serie corresponde a lo que la Real Academia de la Lengua, denomina párrafos. Cada una de las series está dividida en oraciones que respetan fielmente las relaciones sintácticas.

En el análisis anterior, pudimos observar que ningún significante es tal a menos que signifique algo, es decir, que tenga una dimensión semántica. En un mismo texto existen diversos niveles o unidades de coherencia que corresponden a diferentes tipos de intereses en el lector. El nivel de coherencia de una obra literaria es aquel relacionado con el texto como hecho estético.

El nivel semántico considera los significados de los signos. Este es el nivel central en el abordaje teórico de la literatura.

El problema de la naturaleza del signo literario puede ser enfocado desde distintas perspectivas científicas. Cada ciencia del hombre establece un conjunto de hipótesis básicas a partir de las cuales procura determinar una dimensión significativa en los problemas humanos que constituyen su objeto de estudio. Las teorías semánticas no estudian el hecho literario como hecho estético, sino como términos informativos.

Para evaluar estéticamente una obra no nos interesa en sí cómo se expresan los niveles semánticos definidos por otras ciencias, sino cómo se articulan, cuál es su coherencia interna, cuál es el nivel más abarcativo en que se expresan los mensajes.

Un aspecto importante del nivel de coherencia de la obra literaria es que se expresa en un plano connotativo, es decir, en el estilo. Cada texto posee una compleja dimensión significativa que puede ser estudiada en diversos niveles. Sin embargo, podemos afirmar que existe un código fijo de ciencias y valores que rige la lógica de las preferencias de un autor en la selección y combinación de los signos de un texto. El código valorativo de un autor se sustenta en cada caso en un conjunto de definiciones o enunciados que apuntan a adjudicarle a los hechos una dimensión significativa dentro de un texto.

Ahora bien, Maldavsky, continúa diciendo en sus aportes teóricos que la hipótesis inicial de los sistemas de creencias tiende a diferenciar dos universos semánticos, uno valorado y otro rechazado, que poseen

características opuestas y complementarias. En este sentido, presentamos a continuación un ejemplo de organización de un sistema semántico.

### Campo sémico

Humano:	Animal:	Ciudad:	Natural:	Objeto:	Valores:
Encarnación	morrocoy	Hotel	Tierra	escaleras	Arrepienta
Niños	perros	Tuna de Oro	Mañana	pasillos	Vida
Huéspedes	gato	Gerencia	Tarde	maletas	Avatares
Coronel	ratones	mundo	Noche	revólver	Oculto
Chofer	gallos	Caracas	Almuerzo	camisa	Dinero
Patrona		Aragua	Cena	habitaciones	Áspera
Ernesto		Miranda	Piedras	revista	Puñetazos
Federico					Conflicto
Clara Elisa					Peligrosos
					Enemigos

Observamos que en el campo sémico, de acuerdo a la muestra, predominan los signos referidos a valores negativos, según nuestra cultura. Esto hace suponer que el medio donde se desarrolla el cuento está impregnado de desesperanza. Se percibe allí una atmósfera lúgubre, triste, nostálgica; pero también un ambiente de esperanza donde los personajes deshacen el drama y se esfuman. Hay en esta historia, una armonía, la cual es imposible aislar del universo narrativo del autor.

Igualmente, notamos que Garmendia se ocupa del hombre en todas sus facetas, le interesa escudriñar la naturaleza humana. También es importante señalar que todos los elementos referidos en el campo sémico representan indicios de que se trata de un hotel; es decir, estos signos retratan la estructura organizativa de la Tuna de Oro.

Maldavsky propone también algunos enunciados que permiten sintetizar la organización semántica. Tomaremos algunos de ellos para relacionarlos con el texto.

1. Existe un mundo de las ideas abstractas y un mundo de compromiso vital.

2. Una expresión de las relaciones complejas entre las ideas en la vida del hombre, en la cual existe un compromiso emocional. Sin embargo, no sólo la vida del hombre es expresión de ello. Otros objetos animados e inanimados (producidos o no por el hombre), son expresión de estas ideas.

En razón de estos criterios, podemos decir que el hombre nace, lucha, ama, sufre y muere en cualquier sociedad, pero lo que importa es la descripción de cómo reacciona a estas comunes experiencias humanas, ya que casi invariablemente tiene un nexo social. El escritor logra grandeza por razón de la profundidad de su intuición y percepción de la condición humana. Este es el caso de Garmendia.

3. El hombre posee un papel especial. Por un lado, es expresión de las ideas, es por ello una expresión recursiva, al hallarse comprometido vitalmente con el mundo. Por otro lado, el hombre, por su condición racional, tiene una disposición que lo lleva a intentar captar la lógica del caos de una vida y una realidad cambiantes. La finalidad de esta tendencia es el dominio de lo que lo rodea y sobre todo del propio destino. "Movi la mano tras del vidrio, para decirle adiós, de igual manera, yo a mi vez, y no sólo a ella, sino también, a todo aquello que ahora iba ya quedando tras de mí y que ponía no sé que dejo de añoranza anticipada en mi partida". (p. 61.).

El deseo del artista de recrear lo único y lo importante lo lleva a menudo a explorar ansiedades y esperanzas hasta entonces desconocidas. El escritor no sólo reporta cómo reacciona el individuo a las presiones de la sociedad; ofrece también una imagen de opiniones cambiantes



sobre la importancia comparativa de las fuerzas psíquicas y sociales.

4. La realidad posee para el hombre un doble significado. 1) Es un conjunto de tentaciones para el compromiso vital, que en el fondo constituyen meras repeticiones que el hombre no reconoce como tal. 2) Es un conjunto de indicios para revelar incógnitas que trascienden a la vida como tal.

El cuento analizado, hace justicia a nuestro interés en la verdad, en la belleza y en la bondad. Proporciona al lector dudas más que respuestas. Invita a aceptar las ambigüedades de la vida y a rechazar una perspectiva basada en la simplificación de lo blanco y lo negro.

5. El papel del escritor consiste en ser un revelador de incógnitas. Lo que significa que tiende a despojar a la realidad (y a sí mismo) de los falsos sentidos originados en supuestas oposiciones polares y en cambio la convierte en el indicio de problemas abstractos. Para ello el escritor posee diversos recursos estilísticos, los que tienen como fin privar a la realidad de aquello que la vuelve un compromiso vital.

En "La Tuna de Oro" se cuenta la vida en un hotel, - casa de vecindad, - donde habita una humanidad pintoresca, criolla, de burócratas, coroneles sin ejército, intelectuales fracasados y viudas honorables. El autor demuestra, en este relato, su conocimiento del ser venezolano. Ofrece una dimensión humana, una singular manera de adentrarnos en la problemática del hombre, que concede al autor una permanente vigencia en la concepción de sus criaturas y de su mundo.

Pagnini (1978), señala que "una obra es bella cuando sea una construcción simétrica, sea expresión del sentimiento, refleje la realidad, sea original, comporte económico del lenguaje, amplificación del lenguaje, sea mensaje moral, demuestre adecuación al género, sea imaginativa, sea sugestiva, esté de conformidad con la tradición". (p. 131).

Consideramos que La Tuna de Oro, reúne todos esos elementos.

### Referencias Bibliográficas

- Booth, Wayne C. (1968). **La retórica de la ficción**. Barcelona, España. Antoni Bosch, editor, S.A.
- Casetti, F. (1980). **Introducción a la Semiótica: Signos**. Barcelona, España. Editorial Fontanella.
- Garmendia, J. (1982). **La Tuna de Oro**. Caracas, Venezuela. Monte Avila Editores.
- Maldavsky, D. (1974). **Teoría Literaria General**. Biblioteca de Lingüística y Semiología. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. (1986). **Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje**. España. Siglo Veintiuno Editores.
- Pagnini, M. (1978). **Estructura Literaria y Método Crítico**. Madrid, España. Cátedra Ediciones.
- Segre, C. **Las Estructuras y el Tiempo**. Lingüística y Crítica Literaria. Editorial Planeta.
- Wellek, R. (1963). **Conceptos de Crítica Literaria**. Traducción: Edgar Rodríguez Leal. Caracas. Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela.



---

## Construcción del imaginario urbano en la poesía de Juan Calzadilla\*

---

Dámaris Vásquez  
Universidad Simón Bolívar

Vivir en Caracas es sobrevivir. Respiramos la atmósfera  
del luto; Caracas es una enorme viuda con hijos azorados.  
No hay vuelta de hoja: a pesar de los nombres,  
la derecha es la siniestra.  
Ludovico Silva

Como Jonás lleno de incertidumbre  
moré en el vientre de la ciudad  
Juan Calzadilla

### Resumen

El presente trabajo se propone como objetivos fundamentales interpretar, a través del estudio de textos seleccionados, las imágenes que construyen simbólicamente la ciudad en la poesía de Juan Calzadilla y analizar las estrategias de elaboración lírica que permiten reinventar el referente urbano como objeto del discurso poético de este autor. El corpus de esta investigación lo constituyen los poemarios *Ciudadano sin Fin* (1970), *Oh Smog* (1977), *Malos Modales* (1994) y *Principios de Urbanidad* (1997). En los dos primeros libros, se explora abiertamente el laberinto de lo ciudadano. En los dos últimos, se destaca el tema de la ciudad junto a otros tópicos como la muerte y la escritura. Se llegó a la conclusión de que es posible hablar de la construcción de un imaginario urbano que es la síntesis de visiones colectivas de la ciudad como objeto simbólico. El poeta se lanza al caos de la vida cotidiana en el mundo moderno y se apropia de él para hacerlo patrimonio del arte. La cultura urbana se propone como un modo de vida en la cual la neurosis ciudadana es su manifestación más evidente. Su poesía es expresión de un acentuado espíritu nihilista que, de alguna manera, es revelador de la crisis de la Modernidad.

**Palabras claves:** Elaboración lírica, Calzadilla, Cultura urbana

\* Recibido para arbitraje en mayo de 1999

### Abstract

The present research intends as fundamental objectives: first, to interpret, through the study of selected texts, the images that build the city symbolically in Juan Calzadilla's poetry and, secondly, to analyze the strategies of lyrical elaboration that allow to reinvent the relating one urban as object of this author's poetic speech. The corpus of this research consists of the books, *Ciudadano sin Fin* (1970), *Oh Smog* (1977), *Malos Modales* (1994) and *Principios de Urbanidad* (1997). In the first two books, the labyrinth of the city is openly explored. In the last two, the city theme stands out together with others such as death and the writing. The conclusion was reached that it is possible to speak of the construction of an urban imaginary that is the synthesis of collective visions of the city symbolic object. The poet rushes up to the chaos of daily life in the modern world and makes it his own to further to convert it into the property of art.

The urban

**Key words:** Lyrical elaboration, Calzadilla, Urban culture

La ciudad ha sido representada dentro de distintos sistemas semióticos: el cine, la música, las artes plásticas, la novela y también la poesía han construido representaciones estéticas a partir de la ciudad y sus avatares. En tal sentido, se ha convertido en un objeto plurivalente, elaborado mediante la utilización de signos lingüísticos y no lingüísticos y que, además, trasciende la concepción de mero espacio físico. Dentro de la literatura ha ocupado un lugar importante; por ello es posible hablar de la construcción de un imaginario urbano que es la expresión de visiones colectivas de la ciudad como objeto simbólico. A propósito de esto, Carlos Monsiváis, en una reciente entrevista publicada en el diario *El Universal*, (*Verbigracia*) define la palabra ciudad de la siguiente manera:

Es la palabra más poblada de imágenes notables, de significados filmicos y literarios, de realidades truculentas e historias magníficas. Es el gran archivo de posibilidades de la creación, el cementerio certificado de las ilusiones. (...) La ciudad es todo porque es el único espacio donde la imaginación nunca puede ir al límite puesto que siempre se extiende la idea de límite" (1999, octubre 2)

Este imaginario se materializa simbólicamente mediante elabo-

raciones discursivas producidas por el ciudadano común o gracias a la experiencia estética de los artistas. En el contexto de la literatura venezolana, la poesía de Juan Calzadilla es una expresión significativa de esto. Este autor es un invitado seguro en cualquier trabajo que pretenda abordar el tema de la poesía y la ciudad. "Caracas se escribe con C de Calzadilla", dice Robinson Quintero Ossa en el prólogo a la antología de este autor titulada *Malos Modales*, a pesar de que ésta no se encuentra nominalmente identificada en sus textos. La ciudad de Calzadilla es cualquier ciudad, de allí la visión universal de su obra.

En la prolija producción poética de este escritor la ciudad es representada, esencialmente, como el habitat del hombre alienado, lo que deriva en una visión nihilista que pone en tela de juicio el sentido de la acción humana. De allí que este trabajo esté orientado hacia tres tópicos fundamentales: la ciudad como atmósfera asfixiante, más que como instancia física, la presencia de existencias degradadas, y el deterioro como categoría estética. Todos estos aspectos están estrechamente vinculados en los poemarios y sólo han sido separados por razones formales y metodológicas.

### LA CIUDAD:

"Este monstruo te tiene en el firmamento de su boca"

La percepción de lo ciudadano en la poesía de Calzadilla trasciende de la imagen del paisaje figurativo. Más que construir un espacio tópico, se intenta crear una atmósfera urbana donde prevalece la fragmentación, el caos y la deshumanización. El poema **Pavimento con Nuevo Comensal** elabora verbalmente un **collage** que es una vívida representación de la experiencia de la ciudad. En él se visualizan, básicamente, dos imágenes: la primera, con efecto plurivalente, en donde a través de la enumeración caótica coexisten elementos heterogéneos y distantes con la finalidad de construir una especie de objetografía urbana conformada por productos de la sociedad de consumo, cadáveres y desechos de la industrialización. La segunda, plasma el espíritu de una época que se define por la prisa y la multitud. Ambas imágenes se superponen gracias a un efecto lúdico con connotación irónica, a través del cual se advierte el

rechazo a un modo de vida verbalmente definido a través de la reiteración y la inversión sintáctica de los versos que aparecen destacados en el texto siguiente:

Pronto, sin pérdida de tiempo

Despejemos ya la vía. Apartemos

los trastos, el bastón el cadáver  
del perro, la polaroid, los papeles  
regados, la valija, la abolladura triste  
en la mandíbula del latón, las ruedas  
al aire, el sorbo de grasa en la piel,  
las facturas sin pagar  
el paraguas junto al silvín,  
los huesos a la discreción.

Objetografía plural

que por un instante más  
besa la goma tibia del pavimento.

Sin pérdida de tiempo, pronto.

borremos de la ciudad esta mala impresión  
con la prisa que se pone  
en sacudir los restos del mantel  
de la mesa ante la cual, de pie,  
impaciente aguarda un nuevo comensal<sup>1</sup> ( p. 15)

En otro poema titulado **La ciudad**<sup>2</sup>, ésta es vista como un sitio intrincado, se le presenta como lugar de tránsito. La aparente organización urbana contrasta con su carácter deshumanizante. Allí la vida pierde su carácter de historia para convertirse en un número. "Las distancias se vuelven imaginarias" y el tiempo pasa de prisa sin dejar huellas, por lo tanto es un lugar donde se escapa la memoria!

<sup>1</sup> Este poema pertenece al poemario Principios de Urbanidad el cual será identificado, en lo sucesivo, con las siglas PU

<sup>2</sup> Este poema pertenece al poemario Oh Smog el cual será identificado, en lo sucesivo, con las siglas OS

Aquí el viento pasa de largo

Turbio como boca de perro

Y el sol con sus enjambres no se detiene

A poblar el diálogo de las ventanas (p.89)

Las contradicciones que animan la ciudad moderna repercuten en el hombre de la calle. Tal situación es retomada en la poesía de Calzadilla. El ciudadano de la urbe se hace a la medida de su entorno con el que establece una relación de causa y efecto, a tal punto, que la manera de existir se convierte en una "legítima defensa" con la que, más bien, se aumenta la degradación y no se logra evadir la vorágine urbana. Esta visión está presente en el siguiente texto donde, además, se observa, a nivel formal, la contradicción entre el intento inútil del hablante lírico de apropiarse de su yo, sugerido a través de la reiteración de los posesivos, y la implacable anulación de sí mismo expresada en el contenido de los seis versos finales.

**Legítima Defensa**

Mi seguridad termina

Puertas adentro del ojo del otro

Mi odio se diversifica como una red que tiene

Por eje el núcleo de la tormenta

No procedo más que en legítima defensa de lo que

No soy

Se me permite situarme en un sitio estratégico

de mi cuerpo para vigilarme mejor

Mis movimientos son tuyos, ciudad,

Me habitas cruelmente

Hostigas mi éxodo

Orientas mis pasos hacia los estados de postración

Armas mi equilibrio con frágiles varas

que el fuego alimenta (Ciudadano sin fin: 45)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En lo sucesivo este poemario será identificado con las siglas CF

La ciudad traspone sus linderos y violenta los límites individuales. La ciudad se expande y se apropia del otro a expensas del deterioro humano:

### Propiedad Urbana

El marco propio de la ciudad es la suma de  
Nuestros cuerpos. Ella crece a expensas del  
Firmamento que excava bajo nuestros pies. (Malos Modales: 49)<sup>4</sup>

La relación simbiótica entre el habitante de la urbe y el espacio que lo rodea también aparece sugerida en el título del poema **Piel de Asfalto**. El texto está articulado sobre la construcción metafórica del asfalto como espejo del habitante de este "Gehena urbano". La imagen humana aparece a ras del pavimento, se derrite y se pliega al suelo como forma inevitable de consustanciación con el entorno. La piel de asfalto es la piel de la ciudad que arropa al individuo y le arrebató su imagen. De esta forma se muestra gráficamente, mediante la elaboración lírica, la condición existencial del hombre urbano.

En la poesía de este autor se crea una atmósfera satanizante en donde la ciudad se transforma en bestia apocalíptica cuya acción permea los límites del espacio íntimo individual convirtiéndose en antropófaga. Tal situación es una constante poética que se observa en varios de sus poemarios. En el texto **Ciudad**, incluido en el poemario **Malos Modales**, la ciudad es representada simbólicamente como un monstruo que "te tiene en el firmamento de su boca", que "te vigila" y "alimenta la opacidad triste de tus sueños", "te modela te reabsorbe", hasta darse cuenta que ambos hablan el mismo lenguaje del perro. De manera similar, en otro texto: **La Ciudad Le Va Sorbiendo los Sesos**, la ciudad se impone a tal punto que desplaza al individuo, quien ya no es un habitante de ella, sino que por el contrario, es la ciudad quien habita en el hombre en forma de buitres, criatura que le devora las entrañas. Este animal es una simbólica

<sup>4</sup> En lo sucesivo este poemario será identificado con las siglas MM

representación de la necrofagia, lo que también podría sugerir la visión de los habitantes de la ciudad como cadáveres:

-Buitre infame, le grita a la ciudad. Con lo cual,  
creyendo exorcizarla, sólo la conjura.  
Y ella tuerce de rumbo, se devuelve y hace acto  
de presencia, como si hubiese sido llamada,  
ahora no para devolverle  
la calma, sino para devolverle las entrañas.

No tenemos cómo echar a estos animales  
Que se han metido en casa.  
Es difícil si se da a entender que la casa es nuestro cuerpo  
Y los animales los males que se han cebado en él.

No querías hacerte daño  
Cayéndoles a palo. (PU: 35)

Otra forma de construir la ciudad en el imaginario poético de Juan Calzadilla es poetizando la experiencia de la multitud como fenómeno típico del acontecer urbano y consecuencia del ideal de progreso de la Modernidad. En medio de esa gran ola humana que va y viene por las calles, los individuos pierden el sentido de ubicación y desaparecen en el anonimato, cuanto más se aprietan y se empujan en un pequeño espacio donde el único acuerdo tácito es abrirse paso sin ni siquiera mirarse.

### Puja

Mira: el que está delante de ti te allana el camino.  
Puja, empuja, se precipita, avanza, atropella.  
Excava y detrás de sí un hueco  
Que tú inmediatamente llenas.  
Y a tu turno, tú también pujas,  
Empujas, te precipitas, avanzas, atropellas,  
Para alguien que llena detrás de ti  
El hueco que tú dejas (MM: 60)

En medio de la multitud de la "selva urbana", los hombres pierden su identidad. Sus rostros se enmascaran o se repiten y forman serie, todos portadores del mismo drama existencial.

Andando por la calle, los espejos están siempre a la mano. A los más fieles, a los más sensibles, se les encuentra en los rostros de la gente, en sus miradas de hoy, en sus cansancios de siglos. Con tal persistencia que ya no se duda de que un rostro comporta muchos otros en los cuales se faceta, como en un espejo doblado en multitud, ay uno mismo. (PU. 14)

El aglomeramiento, lejos de significar contacto, implica indiferencia brutal y aislamiento. El hombre es un solitario en medio de la multitud y la ciudad es un lugar para el desencuentro. Así lo expresa el poema **Fábula del Desencuentro**, reelaboración del mito de Orfeo y Euridice. En este caso, el distanciamiento no ocurre como consecuencia de la muerte o por la imposibilidad de Orfeo de rescatar a Euridice, tal como ocurre en la realidad mítica, sino porque en la ciudad no hay lugar para el beso ni para los vuelos de la fantasía. La ciudad es el infierno y reemplaza metafóricamente al Hades griego. Allí no es posible ni siquiera acortar la distancia que nos separa de nosotros mismos. **Ella y El**, como habitantes de la ciudad, van declarando, alternativamente, sus formas de sentir-la. **El**: "vamos a rastras", "vamos solos al desencuentro / que nos une". **Ella**:

Las bocas se adhieren al temblor de una voz ajena  
cuando se quiere formar las sílabas  
del nombre que se ama  
Pero hay cercas de labios llameantes por todas partes  
para frenar con sus púas a un cuerpo  
que, yendo hacia ti, no hace más  
que enredarse en su propia presencia. (OS: 55)

En definitiva, en la poesía de Calzadilla la ciudad es construida simbólicamente como sujeto activo que hace sentir su presencia y su

quehacer. Esta forma de actuar no es otra cosa que la representación de la fisiología de una cultura urbana signada por las contradicciones, la heterogeneidad y la anarquía y cuya dinámica empuja hacia la defensa de la individualidad a expensas de una profunda soledad.

### Los actores de la urbe o existencias degradadas.

Marshall Berman (1989) distingue dos tendencias en el pensamiento en torno a la vida moderna: modernolatría y desesperación cultural. Para los modernólatras todas las disonancias personales y sociales de la vida moderna pueden resolverse por medios tecnológicos y administrativos; todos estos recursos están a mano y sólo se necesitan dirigidos dispuestos a emplearlos. Para los visionarios de la desesperación cultural, la totalidad de la vida moderna parece uniformemente vacía, estéril y monótona, carente de posibilidades humanas. Esta última visión es la que se materializa estéticamente en la poesía de Juan Calzadilla, en donde están presentes todas las manifestaciones del ser humano enajenado.

El escritor configura en su poesía una amplia geografía humana plenamente determinada por el ambiente al que ya se hizo referencia. La experiencia cotidiana de vivir la ciudad no permite demarcar los límites entre el espacio íntimo y el mundo que lo rodea. La ciudad con su carga y su violencia traspone los límites del cuerpo y hace de los sujetos sus víctimas. Se configura una patología urbana que revela una psiquis enferma y ausencia de cualquier idealismo.

En los poemas **Vivo a diario** y **Funcionario que celebra un ritual**, pertenecientes al libro Ciudadano sin Fin está representado el arquetípico hombre moderno: un peatón arrojado al tráfico urbano. En ambos poemas el yo poético deambula por los laberintos de la ciudad, reducido en su condición humana, abriéndose paso entre la multitud, no en calidad de observador, sino como sujeto que celebra el ritual sin sentido de la rutina cotidiana, signada por el tedio vital, el miedo, la renuncia, el peso de la muerte y la negación de los sueños.

De forma similar, el poema **Reo** constituye, estructural y semánticamente, una confesión del hombre de la urbe quien tiene la ciudad por cárcel. Se adopta como estrategia discursiva la contradicción con lo que se logra un matiz irónico que, de alguna manera, expresa el rechazo a un modo de vida que violenta la condición humana. Los epítetos " Ciudadano libre", con el que se inicia el texto, y "hombre libre", ambos reiterados a lo largo del poema, constituyen una irónica paradoja de lo que el texto expresa:

Ciudadano libre a un palmo por encima de su postura común  
Mostrándome tal como soy en la plenitud  
De mis facultades perdidas en los potes de la basura

Espléndida ciudad bendice las alcantarillas  
Y las cicatrices de tus muertos acércame el cuchillo  
Soy tu reo que empuja una piedra de centella  
demasiado grande hacia el borde inalcanzable de un abismo  
y espero que esta no sea mi única oportunidad

y espero que esta no sea mi última oportunidad. (CF: 27)

De forma mucho más patética, en el poema **Decisiones** se dibuja un sujeto que es la más pura expresión de nihilismo. Para ello se recurre a la contradicción y a la negación para construir un sujeto cuya existencia se justifica en función de la carencia y de lo que no es: "Entre su vida y sus actos no hay más que el paso que nunca ha dado". "Su espíritu no ha llevado alas ni siquiera en el sueño". "Posee lo que le arrebatan para arrojarlo a las fieras". "Tiene la grandeza de lo que anda a rastras por el suelo" (CF: 43).

Esta última imagen del ser humano cosificado o animalizado es una constante en el ejercicio poético de Juan Calzadilla. Algunos textos ofrecen una imagen del hombre identificada con el perro: "pues digo yo qué otra cosa puedo hacer sino ser yo mismo / gritando con todos mis ladridos..." (CF: 15) En otros casos, la relación se establece con los reptiles: "Los modales de reptil con que cubro las apariencias abruma la soledad" (CF: 19). Tales asociaciones son formas de representar simbó-

licamente la degradación de la condición humana como consecuencia del peso de cada día. El poema en prosa titulado **Ciudad** ofrece una visión kafkiana del hombre de la urbe: "No llegué a comportarme como un ser urbano hasta que sentí que me arrastraba con miles de patas". (PU: 33). Los miriápodos de este poema son una versión de Gregorio Samsa en *La Metamorfosis* de Franz Kafka o de Mateo Martán en *Los Pequeños Seres* de Salvador Garmendia, hombres reducidos en su condición humana en medio de un espacio absolutamente alienante y hostil.

A partir de esta representación simbólica del hombre que sucumbe ante la lógica de lo tecnourbano, el poeta construye artísticamente un contradiscurso de los relatos legitimadores de la Modernidad que se afianzan en "la visión del derrotero humano como un progreso indeclinable hacia la libertad y en la concepción de un devenir emancipador de los hombres y de las sociedades" (Casullo, 1989 : 17). El desencanto y la declinación del optimismo presentes en los textos de Calzadilla quizás sean la manifestación del espíritu de derrota de una generación que vio morir sus ideales.

Otra manera de revelar la miseria humana de la ciudad es revalorizando poéticamente a actores como los suicidas, los mendigos, los pillos, los transeúntes, contruidos a partir de la relación de los sujetos con su entorno. Es más que significativo el hecho que dentro del poemario *Oh Smog* aparezcan tres poemas titulados **El suicida**. Esta es una forma de reiterar el carácter deshumanizante de la ciudad en donde "la diversificación de las actividades y de los medios urbanos provoca una fuerte desorganización de la personalidad, lo que explica la progresión del crimen, del suicidio, de la corrupción y de la locura" (Castells, 1978: 98).

El primero de los tres poemas de la serie **El suicida** está estructurado por una larga enumeración de condiciones que podrían justificar la muerte voluntaria. En él se advierte cierto tono dubitativo que se expresa a través de la interrogante sin respuesta de los dos versos finales. Esta duda se torna en angustia en el segundo de estos poemas, en donde el suicida se enfrenta a sus demonios: voces y sombras que lo confrontan consigo mismo y lo hacen balancearse entre la vida y la muerte. En el



tercero, se muestra a la ciudad como el contexto propicio para el suicida. La ciudad ocupa un lugar entre las múltiples razones que podrían estimular el suicidio, convirtiéndolo en un método necesario. La muerte pareciera ser la única verdad para los actores de la urbe, hecho que también se ha evidenciado en otros poemas referidos anteriormente, en donde la nada y el vacío se traducen en una atormentada negación del YO.

En esta ciudad sólo hay muelles de sombra para partir  
a medianoche. Sólo hay claraboyas apagadas para mirar desde  
la boca de los túneles  
En esta ciudad sólo hay camino para las cintas de las avenidas  
Sólo hay cuerdas para cubrir el ancho de los ataúdes  
Y grúas de juguete que describen saltos mortales a mediodía  
Sólo hay el smog espeso del cielo para echar  
nuestros barcos de almagre  
Y conexiones circulares para dirigirnos al centro de la arilla. (OS: 91)

Los mendigos y los pillos también viven muriendo. Ambos conforman un grupo humano emblemático de las ciudades del tercer mundo. Los mendigos son despojos humanos que sobreviven gracias a la abundancia de desperdicios del quehacer urbano. Se les representa a través de imágenes desgastadas, sobre quienes pesa el paso del tiempo, la indiferencia y la desesperanza.

Ya de la sal del friso  
Nuestras quijadas hicieron tabla rasa.  
Uno a uno los molares  
Fuimos perdiendo por el camino  
A fuerza de masticar  
El papel de las consignas.  
La mirada ya no es el guante  
Por donde resbalan  
Las nalgas de las muchachas. (OS: 21)

Los pillos viven la muerte y matan la vida a cada instante, en tanto asumen la violencia como identidad.

Y si es una voz de alto  
La que por caso se nos da  
¿quién duda que un chuzo  
rápidamente  
sabe responder por nosotros  
mejor que nuestros nombres,  
como si en el arma  
la falta de sujeto  
encontrara su identidad? (OS: 49)

En medio del smog, postes, avenidas, boca de túneles y ruido de llantas, la muerte se erige en angustiosa expresión de la existencia contemporánea, bien como final de la vida o como degradación de la existencia, hecho sugerido en la mayoría de los casos.

#### Una estética del deterioro.

En los textos analizados, el deterioro es la manifestación más evidente de la entropía urbana y se expresa de diferentes formas. No sólo está presente en el espacio, sino también en la calidad de vida de sus habitantes. Este se torna en una especie de huella que identifica un mundo de negación y desesperanza, adquiriendo, a su vez, dimensión poética. En algunos casos, es posible advertirlo a partir del título mismo del poemario, en donde se observan elementos textuales significativos sobre este aspecto.

En el caso de *Oh Smog*, el sustantivo que sirve para identificar la obra y que, de alguna manera crea una predisposición en torno a su contenido, es un elemento característico del deterioro urbano. Dentro del universo poético del autor, el smog adquiere connotaciones que van más allá del efecto contaminante. Se sugiere la presencia de un smog existencial que aletarga o imposibilita la acción humana. Por otra parte, en la construcción del título está presente el apóstrofe como figura retórica que simula, irónicamente, un tono exaltativo, pero que implícitamente

te funciona como una inversión semántica de lo que realmente se quiere expresar: el smog como condición deplorable de la vida.

El título del primer poema de este libro no puede ser más sugerente: **Prólogo de los Basureros**, y su ubicación en el poemario es más que significativa, es la presentación del universo caótico de la urbe producto de la masificación. Imágenes feistas del entorno se reúnen para reinventar "el reino donde el papel higiénico / ondea en los palcos de botellas". La acumulación de estas imágenes hacen del poema una crónica del desgaste:

Barranco abajo coronando los cerros de lata  
Con el sol retorciéndose en mi espina  
Encontraré bien extendido  
El hule de los sillones baratos  
Y veré a la carcoma  
Con sus huevos al hombro  
Entrar a los túneles del cedro.

Aquí donde el salitre por fin  
Los automóviles dan su brazo a torcer  
Y el jugo de frutas  
No anda más por las ramas

y chorrea por los escalones  
de la depreciación (OS: 7)

A lo largo del texto anterior, el YO discurre, se abre paso, lenta y pesadamente, en medio del abandono y los desechos de la industrialización para, finalmente, transformarse en un sujeto colectivo que apuesta a la esperanza. Afortunadamente, en un lugar donde todo es quebranto y menoscabo, las tribulaciones sucumben ante el poder purificador del fuego.

Me iré de bruces entre los primeros  
A descubrir cuanto antes  
la manera de sellar con mi cuerpo

la boca de los tarros de basura.  
Me iré a ver cómo  
En la pira del sol  
Por orden del instante  
Arden ya, de mayor a menor,  
Nuestras tribulaciones. (OS: 9)

De manera similar, el poema **La Fuente Contaminada** es una síntesis de imágenes del deterioro: "Libélulas muertas en el fondo del estanque", "Hay colores turbios que mellan el agua desnuda", "Hay restos de légamo agitados por la hoja de plátano / que en su bandeja ofrece los desperdicios del día." Un elemento que bien pudiera ser un baluarte de la cultura cosmopolita se convierte en símbolo del abandono.

Otro de los poemas de este libro: **Para orientarse los ciudadanos se suben a los postes**, está estructurado por una serie de enumeraciones que dan cuenta del deterioro físico del espacio y del derrumbe social y espiritual de sus ciudadanos. La exhortación a "darse cuenta" con la que se inician seis de sus versos es una forma de destacar, a través de la reiteración, el desmedro de la condición humana.

Date cuenta de que el humo  
De las fábricas es de espesor  
Más lacrimoso que el humo de los motines.

.....  
Date cuenta de que un ocho  
no es sino ocho al revés  
y de que con cualquier cifra  
se nos tapa la boca.  
Date cuenta de que los nombres  
son apenas ios sacos donde nos meten  
para ser arrojados más pronto al basural.  
Date cuenta de que darnos por vencidos  
No significa aún  
Que nos hemos dado cuenta. (OS: 37)

Ciudadano sin fin, otro de los poemarios estudiados, presenta un título que, en medio de su ambigüedad, sugiere, también, la idea de deterioro ligada, en este caso, a la existencia del hombre. El título mencionado bien pudiera interpretarse como la alusión a la inutilidad de la vida, al ser humano sin derroteros ni objetivos, a aquel que "debe recomenzar a diario su existencia" / "obligado a compartirla sólo consigo mismo" (CF: 43). Estos conceptos son compatibles con los motivos y temas presentes en este poemario: la visualización de un ser cuyos pasos se orientan hacia estados de postración, "sus fracasos se resienten de una penosa verticalidad" y "su habla es el silencio de los perros" (CF: 43)

El deterioro del espacio está en íntima relación con el deterioro de la condición humana. La velocidad, los ascensores, el concreto, las bocinas, las autopistas, los túneles y todo aquello que es obra del progreso se transforman en materia poética presentada a través de imágenes gastadas que articulan un paisaje cultural lleno de desperdicios, despojos y animado por la violencia, donde el desgaste es más producto de la desidia y la masificación que consecuencia del tiempo. En medio de todo esto, el hombre sucumbe irremediamente. Todas estas consideraciones aparecen sugeridas en el poema **Vivo a Diario** del poemario Ciudadano sin Fin:

Me saludan las bocinas y digo cueva de occiso es tu boca preparada  
Para los funerales  
Me introduzco en los edificios sin salida un día cualquiera  
Rodéame magistral selva de concreto en ese instante  
En que una puerta se abre para cerrar otra  
Redúzcome pierdo peso y altura y me he dicho  
Desciende Juan del último piso  
Y decido no lanzarme dándome postín que mueve a risa en estos tiempos  
Pues vivir en ellos es enorme empresa  
Y río de primero sin llegar a ser el último  
Y río de último siendo el primero (p. 7)

En otros casos, el deterioro no es un tema sino, más bien, un recurso estético producto de la elaboración verbal. En ocasiones, las

imágenes juegan a favor de crear una atmósfera de soledad, abandono y tristeza. Este es el caso de un hermoso poema en prosa titulado **Ciudad Sola**, donde el deterioro marca el paso del tiempo y el umbral de la muerte:

Al llegar, el viajero busca alojarse en el más antiguo hotel, sin siquiera percatarse de que la ciudad fue abandonada desde hace mucho tiempo. Y es que esa impresión de ruina y soledad que descubre por todas partes resulta apenas comparable con su tristeza de visitante. Observando las calles cualquiera diría que las casas continúan ocupadas, las tiendas abiertas, la vida a punto de comenzar después de una noche de fiesta. Pero no. La ciudad está deshabitada desde hace mucho tiempo. Un hongo húmedo y violáceo brota en la madera de las puertas por cuyos oficios las sábanas se esfuerzan en penetrar a los salones principales. La yerba ocupa el sitio de las camas: follaje seco y tibio bajo la viga carcomida desde donde los techos descienden trazando círculos negros. (...)  
Aquí en esta ciudad sola el viajero ha tomado la determinación de instalarse. (CF: 42)

La descomposición, otra expresión del deterioro, también obra en ese juego verbal, en este caso, para configurar a un sujeto marcado por los despojos de la miseria y cuya vida es metafóricamente representada por "un curso de río donde se baña un leproso" (CF: 19). Así tenemos en el siguiente texto, una síntesis de elementos que pudieran ser considerados antipoéticos y que adquieren dimensión estética en el contexto del poema:

Me reconozco en el banco de cárcel negra y en la materia que  
 osifica mis párpados y diluye mi cráneo nuevo  
 que no es sino ese fortalecimiento de sábanas  
 que busca un punto de apoyo en mi rótula,  
 la súbita aparición del pus que insemína los bellos jardines  
 de un dispensario nocturno  
 mis párpados sin vergüenza mis párpados sin origen mis párpados  
 sin orificios de salida para cantar para verter loas en témpanos  
 de dicha interna mis párpados cerrados siempre para ver el lado  
 oscuro de la carne  
 a modo de gusanos que pudren mis oídos. (CF: 19)

En definitiva, el deterioro es una manera de expresar, formal y  
 semánticamente, la conciencia del dolor humano y, en particular, de la  
 infelicidad urbana. Las diferentes maneras como se sugiere en los textos  
 estudiados: derrota, descomposición, desaliento, abandono o inutilidad  
 de la existencia, orientan una tendencia en la poesía de este autor que  
 apunta hacia la sublimación del tanatismo. Bien podría decirse que la  
 muerte habita en la ciudad y toma diferentes rostros.

### Conclusiones.

En la poesía de Calzadilla se advierte una visión negativa de la  
 ciudad que tiene carácter de representación colectiva, puesto que ha sido  
 modelada a través de diferentes manifestaciones discursivas. La cultura  
 urbana se propone como un modo de vida en la cual la neurosis ciudadana  
 es su manifestación más evidente. El hablante lírico muestra derrota,  
 desaliento y rechazo ante un entorno que le es hostil, lo que se traduce  
 en un acentuado espíritu nihilista que de alguna manera es revelador de la  
 crisis de la Modernidad. Tal situación es coherente con una estética del  
 deterioro que da cuenta de un universo caótico donde la muerte se erige  
 en su más legítima expresión. En la poesía de Calzadilla, la ciudad es un  
 lugar donde habita o se espera a la muerte.

### Referencias de las obras del autor

- Calzadilla, J (1997). Principios de Urbanidad. Caracas: Monta Avila Editores Latinoamericana.
- Calzadilla, J (1994). Malos Modales. ( Antología). Bogotá: Ulrika-Revista de Poesía.
- Calzadilla, J (1977). Oh Smog. Caracas: Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar.
- Calzadilla, J (1970). Ciudadano sin Fin. Caracas: Monte Avila Editores.

### Referencias Bibliográficas

- Augé, M. (1996). Los No Lugares. Espacios del Anonimato. España: Gedisa
- Baczko, B. (1991). Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Berman, M. (1989). Todo lo Sólido Se Desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad. México: Siglo XXI.
- Castells, M. (1978). La Cuestión Urbana. México: Siglo XXI.
- Durand, G. (1968). La Imaginación Simbólica. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Casullo, M. (1989). Modernidad, Biografía del Ensueño y la Crisis. En: El Debate Modernidad-Postmodernidad. Casullo, M. (Comp.) Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Lefebre, H. (1976) La Revolución Urbana. Madrid: Alianza Editorial.
- Mortara, B. (1991). Manual de Retórica. Madrid: Cátedra.

Olalquiaga, C (1991) *Megalópolis*. Caracas: Monte Avila Editores.

Romero, J. (1986). *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI

Silva, A. (1992) *Imaginario Urbanos. Bogotá y Sao Pablo: Cultura y Comunicación Urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

#### Hemerografía

Cardozo, L. (1994). El Laberinto y la Paradoja en la Poesía de Juan Calzadilla. *Revista Iberoamericana*. 249-265.

Monsiváis, C. (1999, octubre 2) Entrevista. *El Universal: Verbigracia*

---

### 'La balandra Isabel llegó esta tarde' problemas de recepción de un discurso literario con función de revaloración estética\*

---

Efraín González Peña

Universidad de Oriente Núcleo de Sucre

#### Resumen

Precisar la relación dialógica que existe entre el cuento «La balandra Isabel llegó esta tarde», de Guillermo Meneses, y el editorial manifiesto de la revista *válvula*. 'Somos', es el objetivo principal de este trabajo. Consecuentemente, de tal dialogismo se deriva una propuesta de revaloración estética del horizonte literario venezolano. Para alcanzar nuestro propósito, analizamos el proceso de comunicación que se origina mediante la lectura del relato que nos ocupa. Obviamente, un estudio de este tenor demanda una revisión integral del evento comunicativo, esfuerzo realizado con el empleo del método investigacional de la lingüística del discurso. Dicho esquema asigna a factores como el contexto, el autor, el texto y el lector, una influencia determinante en la concreción de una situación comunicacional. De esta manera, el análisis revela las implicaciones poéticas de este discurso literario, nacidas de su adscripción al rasgo sugerente implícito en todo discurso artístico exclusivamente narrativo-descriptivo.

**Palabras Claves:** La balandra Isabel. Relación dialógica, Contexto, Autor, Texto, Lector.

#### Abstract

The main aim of the study is to define the dialogic relation that exists between the story «La balandra Isabel llegó esta tarde» of Guillermo Meneses, and the editorial

\* Recibido para arbitraje en junio de 1999

manifiesto de la revista *válvula*, «Somos». Consequently, of such dialogism a proposal is derived from static reevaluation of the Venezuelan literary horizon. To achieve our purpose, we analyze the process of communication that is originated from the reading of the story that occupies us. Obviously, a study of this state demands an integral revision of the communicative event, effort carried out with the employment of the investigation method of linguistic discourse. Such plan assigns to factors such as the context, the author, the text and the reader, a determinant influence in the concretion of a comunicational situation. In this manner, the analysis reveals the poetic implications of this literary speech, derived from its ascription to the implicit suggestive characteristics in artistic speech exclusively narrative-descriptive

**Key words:** La balandra Isabel, Dialogic relation, Context, Author, Text, Reader

### 1- "La balandra Isabel llegó esta tarde": Condicionantes contextuales de su producción.

El concepto de literatura que otorga a la creación literaria la condición de lenguaje especial desviado del lenguaje normal es una tesis que ha sido superada. En la actualidad, ha ganado terreno la tendencia a definir el hecho literario en su contexto sociocultural -según Van Dijk (1991: 118) "en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (...) llamen y decidan usar como literatura". Esta forma de conceptualizar permite abarcar el fenómeno literario en tanto hecho social y en cuanto manifestación de lenguaje. Además, promueve el interés por el análisis de convenciones y cánones artísticos, revisados y replanteados por personas, grupos o instituciones que se han arrogado tal función. La inclinación a reconsiderar la orientación de las obras del espíritu obedece al desarrollo de condiciones epocales, que generan la insurgencia de conciencias individuales interconectadas: en una etapa histórica determinada y en una sociedad específica, cada persona, en lo más profundo de su pensamiento, configura su particular representación del mundo en que vive. En consecuencia, si ampliamos la relación al contexto más amplio, a lo colectivo, podremos vislumbrar la aparición de una conciencia social en la que resultan naturales las coincidencias vivenciales, parejas las experiencias, afines los problemas, comunes los vacíos espirituales, sustancias todas fertilizantes del suelo artístico.

En materia de arte venezolano, en enero de 1928 es publicado el

único número de la revista de vanguardia *válvula*, y su editorial-manifiesto, "Somos", constituye una de las más importantes evidencias para constatar el carácter cambiante de la noción de literatura. Prevalidos del conocimiento de ese contexto sociocultural *vémáculo* -básicamente sintetizado como la puesta en escena de cuestionamientos a los valores culturales en general-, nos interesa acercarnos al replanteamiento canónico que en materia de producción artística realizaron los integrantes de la conocida Generación del 28. Así, al decretar un corte definitivo -lógicamente nunca logrado- con la tradición artística venezolana, ese editorial-manifiesto delimita las condiciones del "arte nuevo": esencialmente, la calidad estética a ponderar en toda creación es la sugerencia. No es en la **materia bruta y limitada del instrumento** donde se concretaría la obra de arte, sino en el espíritu del receptor. No debe confundirse el precepto del manifiesto "Somos" con la tendencia del **arte por el arte**, materializadora de una expresión artística que se apoya exclusivamente en valores estéticos y formales, especie de **torre de marfil** descontaminada del entorno social, desconectada de la realidad, etéreamente sustentada. Debe, sí, entenderse como la necesaria intención de **revaloración estética** (Flaker: 1976) de la producción artística venezolana. Como veremos, esa revaloración entraña repotenciación y relanzamiento del arte, del discurso literario nacional, y, consecuentemente, una subversiva manera de entendimiento entre el emisor -el autor- y el receptor -el lector. Demanda, por lo tanto, un lector con una competencia pragmática que le permita conectarse debidamente al texto.

Como plantea Bajtin (1985), para entender cualquier enunciado lingüístico no sólo hay que tomar en cuenta su objeto y su sentido, sino que se hace necesario mirar su alrededor para determinar sus vinculaciones intertextuales. Todo discurso establece relaciones dialógicas con expresiones ajenas, ante las cuales afianza su posición. De esta manera, podemos afirmar que el contenido ideológico del manifiesto expresa la asimilación que de tendencias en boga en la Europa de entonces realizaron los autores que lo refrendan. Los asertos de Bajtin nos permiten observar el editorial como una respuesta dialógica a las ideas de Ortega y Gasset (1992). El pensador español, estudiado por la Generación del 28, reivindica la **deshumanización del arte**, entendida primordialmente como el obligado y directo enlace obra-receptor. Dshumanización con-



cebida como deslastre de directas explicitaciones de sentimientos, pasiones, conocimientos, indicaciones y recomendaciones del autor. Con el nuevo canon, el creador artístico neutraliza sus sentimientos y se distancia de su producción. La comunicación artística queda en manos del poder de la sugerencia, expresiva de realidades sólo contempladas, nunca sentidas.

Creemos, en tal sentido, que el manifiesto "Somos" constituye una réplica discursiva dirigida a cuestionar las tradiciones localistas del hecho artístico venezolano. En el horizonte literario nacional, "Somos" se propuso replantear la literatura combativa, reformista, aplicada, producida en Venezuela hasta ese momento. Literatura con una clara y definida **función comunicativa**, cuya realización es propia de circunstancias históricas decimonónicas, obviamente ya superadas. A tono con las ideas de Ortega y Gasset, la Generación del 28 intentó depurar el arte de influencias o presiones externas. Se trató, en síntesis, de universalizar el arte venezolano, de conectarlo con las corrientes internacionales de pensamiento, revelando en ese esfuerzo las particularidades espirituales del hombre venezolano. He aquí el punto de conexión con "La balandra Isabel llegó esta tarde".

## 2- "La balandra Isabel llegó esta tarde": la estructura narrativa sustenta un discurso poético.

La sólida estructura de "La balandra Isabel llegó esta tarde" (1934) redondea una narración valiosa en sí misma. La integración de los elementos de lenguaje y de estructura origina no pocas resonancias poéticas en el proceso de apropiación de sentido. La lectura muestra este cuento como una entidad significacionalmente cerrada, volcada sobre sí misma, despegada de la referencialidad externa. El sentido de este relato puede percibirse sin acudir a la indagación del entorno sociohistórico en que se ambienta. En consecuencia, la firmeza de su proyección signica determina su carácter de invaluable aporte al horizonte literario nacional de la tercera década del siglo XX. «La balandra Isabel llegó esta tarde» atraca en puertos literarios anunciando que nuevos tiempos habían llegado para la comunicación estética.

La caracterización de los personajes entraña una reformulación de los tradicionales y tendenciosos esquemas de la literatura venezolana. En "La balandra Isabel..." los personajes actúan en el patio trasero de la ciudad, en la espalda del cuerpo ciudadano. En esa parte, que es percibida de reojo, lugar no comunicable, se despliegan con desenfadada crudeza individuos que, en su interacción, como veremos, generan dificultades en la comunicación literaria.

Las relaciones entre los personajes se adscriben ceñidamente al ideal de sugerencia propuesto por el manifiesto "Somos". En esta ocasión, esos actores literarios dejan de ser instrumentos moralizantes o pretextos para denunciar una realidad social depauperada. En sus acciones y pensamientos se advierte la intención de Guillermo Meneses: mostrar una realidad hasta ese momento ignorada por la literatura nacional. Realidad humana recreada sin reservas y en la que se postula la condición espiritualmente afín o indistinta del ser humano. Segundo Mendoza describe mentalmente a Esperanza, prostituta, y la exalta. Desde luego, en una sociedad reaccionaria este aspecto implica un acto de irreverencia. Los rasgos negroides de Esperanza y la saludable y desenvuelta apariencia física de Segundo Mendoza constituyen cualidades emergentes en la narrativa nacional. A su vez, el negro Pedro Martín muestra un carácter agradable, rasgo consustancial con su integridad individual en la que destacan ciertas actitudes que la sanción social califica como inmoralidades. A la negra María ni se le premia, ni se le condena: sencillamente, existe. Nuestra propuesta analítica tiene su referencia dialógico-afirmativa en la palabra de Gerendas (1969: 9-10), quien arguye que en "La balandra Isabel..." actúan hombres con problemas vivenciales, carentes de normas, sujetos a la contingencia cotidiana, en los que predomina esencialmente lo instintivo. Además, defiende esta autora la coherencia conductual de Segundo Mendoza, porque éste toma decisiones movido por la sinceridad y la autenticidad: "Actúa a través de una fuerza vital simple y no a través de valores morales o de juicios racionales". Este comentario se hace extensivo a todos los actores del relato y esclarece, en parte, la reiterada presencia del deseo sexual y del acto carnal. Para Gerendas, la sexualidad en "La balandra Isabel..." es algo integrante a la condición humana, es fundamental, pero no es algo extraordinario".

El narrador es de tercera persona omnisciente, pero no desborda su particularidad. Por el contrario, destaca por la sobriedad. Sólo narra y describe para recrear realidades físicas y espirituales que, conjugadas, representan vidas humanas. De esta manera anula las muy usadas argumentaciones, propias del género ensayo y de la narrativa venezolana decimonónica, esclarecedoras del sentido de los relatos, circunstancias que hacían considerar a los lectores la posibilidad de encontrarse frente a la palabra no estilizada del autor del texto. Con la intervención de este sobrio narrador omnisciente se establece, pues, una directa relación obra-receptor.

El tiempo de "La balandra Isabel llegó esta tarde" se extiende casi linealmente. La secuencialidad se ve interrumpida por dos breves analepsis externas; una explica la identificación de Segundo Mendoza con el mar, proyecta el espíritu aventurero de este personaje, preámbulo argumental que justifica su decisión final de abandonar los proyectos de vida sedentaria que Esperanza le ofrece. La otra esclarece el origen de las asesorías espirituales de la negra María y Pedro Martín. Sin embargo, la linealidad resulta aparente. El desenvolvimiento temporal sugiere una reiteración de acciones, contenedora de una latente circularidad. Por esta razón, apreciamos en su debida importancia los planteamientos de Araujo (1972: 20), quien sostiene que "La balandra Isabel... empieza cuando termina, dado que sólo se cambia un nombre: la función del marinero itinerante y de la prostituta anclada en puerto no varía".

El tiempo cíclico implícito alude la posible repetición, hasta el infinito, de acciones y de imágenes. Presente perpetuo en que el hombre puede observar y observarse en constante sucesión, reiteración que le permite constatar que el ser humano ha sido siempre el mismo, siempre creando y destruyendo. De este modo, Esperanza crea su universo particular, esfera psicológica que encierra venideras y satisfactorias vivencias, y que se apoya en la participación del otro. Sin embargo, vuelve a su estado rutinario mediante la catástrofe que para ella supone la decisión de Segundo Mendoza. Eterno terminar y volver a empezar. Repetida imagen del hombre esperanzado pero sin opciones ciertas. Imagen de un personaje literario que se refleja ante un lector que contempla la vida en su dinamismo, vida ante la cual no puede sino expresar angustia, miedo, confusión y, por qué no, risa.

En cuanto al espacio, es notable su evidente tematización. El espacio no es un lugar donde suceden las acciones; es, según Bal (1990: 101), "un «lugar de actuación». Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio". En un sentido más amplio, subordinar el relato a la presentación del espacio nos remite a la noción bajtiniana de **cronotopo**. Este concepto explicita la integración espacio-temporal, recurso compositivo estabilizador del sentido en la narrativa. Para Bajtin (1989: 237-238):

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.

"La balandra Isabel..." se despliega como relato que contiene en su composición virtuosas autoafirmaciones cronotópicas. En tal sentido, si Araujo habla de circularidad temporal, nosotros lo hacemos de su correspondiente, natural y necesaria reiteración espacial. La obra abre y cierra sus puertas textuales en el puerto. La balandra atraca en el puerto de La Guaira, marcando así, en su principio y final, esa reiteración espacial, indicadora, en la imbricación con el tiempo, de la recurrencia de las acciones. Asimismo, el espacio se resuelve en una suerte de prolongación de la estructura psíquica de los personajes. Las inquietudes de Segundo Mendoza con respecto a las intenciones de Esperanza, desembozan en el mar. El mar se abre como oportunidad infinita y misteriosa, similar a lo inextricable del propósito de ella. De igual manera, el mar se desdobra en significación simbólica. Todas las cosas del mar se parecen a las mujeres y la balandra "Isabel" resulta duplicación sexual de la mujer. La analogía de la balandra abarca, de manera implícita, a los hombres. Ellos, como la barca, llegan cargados al puerto y descargan en las mercuriales y turbias aguas de los prostíbulos. Ellos, como la barca, emprenden viaje hacia otros puertos, chirriantes de liviandad.

La actuación de personajes en una esfera cronotópica delimita la lectura como actividad iniciada y acabada en espacios textuales que edifican el universo significacional en el que interviene el lector. Sólo en esos espacios textuales debe moverse el receptor a fin de activar sus mecanismos de captación de sentido.

"La balandra Isabel llegó esta tarde" resulta, pues, pieza textual cuya estructura discursiva irradia vitales energías poéticas. El análisis de este discurso narrativo devela la manera en que eventos insignificantes, de escasa o ninguna relevancia, socialmente intrascendentes, no sólo coadyuvan, al modo de Ortega y Gasset, a deshumanizar el arte, sino que despojan de fines específicos esas acciones. Y alejar las acciones literarias de sus fines redundante en creación poética, en palabra que recrea la acción por sí misma. De esta manera, la imagen de Meneses escritor se transmuta en la de Meneses poeta. Guillermo Meneses revaloriza con su cuento el horizonte estético nacional cuando logra estructurar un universo discursivo que le permite nombrar una realidad no vista y, en consecuencia, innombrada por la tradición artística venezolana. La palabra literaria de Meneses se hace análoga a la realidad contemplada por él. Y esta circunstancia, no cabe duda, determina la poesía. En el mundo poético la palabra no es signo: es imagen. Por eso, en tanto imagen, "La balandra Isabel llegó esta tarde" refracta y refleja verdades esenciales, reveladas y, simultáneamente, creadas. Una vez publicado, el cuento cumple la función de espejo que devuelve a cada lector un retrato dinámico y patético de sí mismo. Allí radica, entonces, la gracia y la virtud de este discurso narrativo que deviene poesía: la circunstancia observada y reproducida por el autor, y el lenguaje empleado en esa producción estética conforman lo que para muchos poetas constituye la unicidad poética plena: **el objeto creado por el lenguaje**. Ese lenguaje-objeto que añade algo a la realidad, ese objeto que devuelve al individuo su propia imagen, cobra vida, recordémoslo, en un medio local en que la narrativa tradicionalmente invadía el territorio del ensayo y de la oratoria, con el deliberado propósito de intervenir directa, polémica y explícitamente en el debate público.

### 3- La recepción del texto: una actividad de enlace con las intenciones estéticas del autor.

El proceso de producción de sentido que se activa mediante el acercamiento a los espacios textuales, incluye al lector como ente actuante con jerarquía similar a la del autor. Satisfacer las situaciones de felicidad interpretativa propuestas por el texto, supone la presencia de un lector consciente de su rol creador. Con la lectura, el lector crea y revela. El objeto estético remueve los esquemas cognitivos del receptor para generar la captación de lo específico artístico. Cuando la comunicación estética culmina en entendimiento de lo que la obra expresa o representa, cuando el lector del texto literario asimila el sentido en tanto unidad orgánica nacida de la acumulación interactiva de palabras, se verifica una vez más que crear y percibir, escribir y leer, son actividades ceñidamente vinculadas, dialécticamente correspondientes. La lectura se manifiesta de esta manera como acto de complejidad tal, que el lector concreto jamás puede discernir la totalidad del sentido de una obra. Sólo un ente abstracto e inexistente como el lector modelo (Eco: 1987) actualizaría esa propuesta de amplitud significacional. Sin embargo, los valores artísticos que estructuran la competencia literaria del lector concreto determinan, como veremos, posiciones disímiles ante el texto. Las implicaciones dialógicas emanadas de la lectura tienen orientaciones contrarias, producidas por el mayor o menor acercamiento a la función estética. Un recorrido por comentarios sobre "La balandra Isabel llegó esta tarde" permite constatar ese fenómeno dialógico.

Como manifestaciones dialógicas expresivas de inconformidad con "La balandra Isabel llegó esta tarde", hemos reunido algunas opiniones que encajan en el tipo de lecturas que no logran aprehender el sentido artístico de este cuento. Es así como Ramos (1935: 200) advierte que, para él, "la obra o el cuento de Meneses, este cuento de la balandra (...) tiene el mérito de no ser cuento y de no ser nada". La dura crítica se fundamenta en que, según Ramos, el cuento se desentiende de los problemas nacionales. "Lo venezolano" no aparece. Este crítico establece una relación directa, aceptable sólo en otros géneros literarios o discursivos, entre realidad concreta y realidad ficticia. Tal conexión lo

impulsa a cuestionar el tratamiento que el cuento da al negro, en vista de que en la vida real los negros venezolanos no observan ese comportamiento: son ajenos a la práctica de la brujería y no se entregan a vicios ni son lascivos.

La familia de Guillermo Meneses también asume una actitud de insatisfacción, actitud que raya en la indignación. Al respecto, la anécdota relatada por Machado (1980: 52) es ilustrativa:

Para la familia Meneses-Amitezarove la publicación de "La Balandra" resulta ofensiva. Doña Tula manda a comprar toda la edición, y la hermana menor de Guillermo le responde a Caracciolo Rivas, quien la detiene en la calle para felicitarla por el cuento del hermano, que en su casa no se leen semejantes inmundicias.

La censura familiar patentiza el aparente carácter iconoclasta de este cuento. En clara demostración de que la literatura es un hecho social, "La balandra Isabel llegó esta tarde" vulnera no sólo valores artísticos sino incluso prejuicios sociales. Además, Machado reconoce la trascendencia de "La balandra Isabel...", pero la atribuye al descarnado tratamiento de lo sexual. Esta afirmación pareciera reiterativa cuando dice que "hasta el momento en que salen los textos citados, el sexo en nuestra literatura se había tratado con pudor. Meneses será quien lo aborde con toda naturalidad y realismo". Este planteamiento pierde firmeza al ser confrontado con uno de Segal (citada por Machado; 1980: 52), quien con suma agudeza crítica ve el erotismo en la obra de Meneses "como un conjunto de factores espirituales y mentales, no únicamente físicos". Quizá la limitada interpretación de Machado sea consecuencia de su confesado interés por relacionar vida y obra de Meneses. En todo caso, es obvio el carácter erróneo de esos comentarios.

Lasarte V. (1992: 142) reconoce la calidad estética del cuento; pero argumenta que los personajes conforman un cuadro de degradación "que pretende mostrar lo que es el estado de la sociedad venezolana que ingresa a la contemporaneidad: un mundo a la deriva, sin guía ni valores

de ninguna especie. Este crítico complementa su disertación afirmando que "la narración pretende instaurarse así, como era usual ya en Gallegos o Pocaterra, en la instancia crítica y moral, educadora, que pretende señalar los males para corregirlos". Es notable que tanto la identificación de una función social en la narración, como la conexión del espíritu creativo de los tres autores, aparenta ser la consecuencia de una lectura que no ha captado la función estética de "La balandra Isabel...". Es conocido que Meneses leyó detenidamente a Gallegos, pero lo consideraba un rezagado en relación con las tendencias de la Generación del 28. No puede haber afinidad creativa donde existen opuestas concepciones del hecho artístico. Por esa razón, hay que recordar el contenido del manifiesto "Somos", refrendado por Meneses, contenido explícitamente contrapuesto a la literatura con fines sociales realizada por Gallegos y Pocaterra.

La insurgencia de nuevos modos de concebir y practicar las relaciones sociales resulta una circunstancia que no está al alcance analítico de la totalidad de los individuos. Esto quizá explique la aparición de interpretaciones como éstas. Desde el punto de vista estrictamente literario, Talens (1988: 33) esclarece en cierta medida esta situación cuando explica que en la ficción los elementos de base -gramaticales- sustentan la proyección connotativa. En consecuencia, gran parte de los lectores se instala en el nivel denotativo y se queda con la interpretación exclusivamente referencial. En cambio, la decodificación del nivel connotativo es privilegio de una minoría. No poseen, pues, los receptores anteriormente citados, los esquemas que facilitan la doble decodificación. O, en todo caso, si los tienen no los emplean adecuadamente.

Un seguimiento diacrónico a otras interpretaciones de "La balandra Isabel llegó esta tarde" ayuda a establecer con mayor fidelidad la aproximación dialógica entre el cuento y el manifiesto "Somos". El carácter sugerente de la obra es afirmado por diversos críticos, quienes enfocan sus análisis hacia el texto y hacia su autor.

Así, Morales L. (1934: 195), a propósito del cuento que nos ocupa, considera a Meneses un "brujulador de direcciones inéditas" y "un

reportero emocional de originales bellezas que dormitan como escondidas en los turbios vericuetos del vivir de nuestra gente humilde". El compromiso ético de Meneses con una obra plena de una crudeza sugerente de desconocidos caminos espirituales es aprehendido por este crítico.

Acosta S. (1934:196-197) advierte en el cuento un tono poemático definidor del esfuerzo creativo del autor, esfuerzo en el que "el tono poemático se mantiene siempre, sin impedir el libre curso de la narración viva y nunca descoyuntada por circunloquios". Crítica que abarca la estructura del relato y la califica: "Posee «La balandra Isabel llegó esta tarde» ese vigor de cosa total, donde no quedan resquicios de flojedad, que es necesario exigir al cuento".

Fabbiani R. (1939: 210) pondera a Meneses como "un hijo intelectual de la época". Para Fabbiani, los personajes de Meneses:

No sirven de trampolín al autor para descargar determinado golpe, para solaz y regodeo de sus propias pasiones, sino que ellos se mueven por sí mismos, seres extraídos del barro venezolano, que son un aliento colectivo, que proyectan, sin perder sus características específicamente humanas, las bases de una redención.

Además, dice este escritor que en "La balandra Isabel... no hay el asunto meramente personal", y destacan por su ausencia la retórica y el mal gusto. Fabbiani considera a Meneses actor principal de una época que replanteó la orientación intelectual y la función estética y social de la obra artística.

Melich O. (1949: 227) expone que "La balandra Isabel... abrió un nuevo camino a las letras nacionales: aumenta la intimidad con el paisaje, se hacía aún más remota la cercanía al reportaje y los personajes empezaban a vivir de una interioridad más rica". La recreación poética de un referente real hace del conocimiento del hombre que su paso por el mundo no es mero tránsito. La cerrada interrelación de los elementos

estructuradores incrementa la sugerencia poemática, imagen final que opera directa y certeramente en el intelecto del individuo.

Finalmente, Gerendas (1990: 151) con absoluta razón sostiene que la prostituta en la obra de Meneses -**Canción de negros** y "La balandra Isabel..."- «sin sensiblerías ni idealizaciones románticas, sin descarnados retratos naturalistas y sin moralizaciones de ningún tipo, va a asumir un rol protagónico que también tendrá fecunda influencia en nuestra narrativa posterior».

"La balandra Isabel llegó esta tarde" es un texto que en su eventualidad comunicativa genera tendencias opuestas, nunca neutrales. Suscita rechazo en los receptores que sólo captan el sentido ubicado a lo largo de los elementos gramaticales. Tales interpretaciones, ya se ha visto, se instalan en el estrato significacional configurado por los postulados semánticos del nivel denotativo. De esta manera, la comunicación estética resulta vulnerada por obstáculos muchas veces insalvables, puesto que emanan de prejuicios sociales y de esquemas cognitivos rígidos. Los lectores con un poder decodificador abarcante de los aspectos denotativos y connotativos, se orientan por la senda que los encamina hacia la percepción de la función estética de la obra. Esta dicotomía interpretativa es explicada por Léznak (citado por Fláker: 1976), quien mediante la esquematización de una tipología de distintos niveles de recepción, estima que a cada nivel de lectura corresponde una específica función de la obra. Y este cuento demanda un lector facultado para captar la función que el autor, en tanto sujeto de una estrategia pretextual, ha diseñado y plasmado virtuosamente en el texto.

#### 4- El autor como sujeto de una estrategia pretextual.

Guillermo Meneses, autor concreto, mantiene una relación ideológica concordante con el sentido estético del cuento. Es un escritor con pleno conocimiento de su pertenencia a una generación que se planteó la renovación de la literatura nacional a fin de hacerla trasponer el espacio local. En este respecto, Meneses (1966: 421) expone que los autores nacidos en los primeros años de este siglo (él nace en 1911) son "los que



conocerán de surrealismo y expresionismo. Los que hablarán del realismo mágico. Los que tendrán definida solidaridad con los artistas plásticos. Los que se preocuparán de problemas de espacio y tiempo, de construcción y dimensiones". Será este grupo de autores el que enarbolará la bandera de la renovación de la literatura nacional. La preocupación por aspectos esencialmente artísticos, revela un interés por capturar, mediante la composición, la forma y el sentido del mundo, de un mundo venezolano conectado, por voluntad y por necesidad impuesta por la etapa histórica, con la modernidad. De allí el afán por dar a conocer aspectos de la circunstancia local no desentrañados anteriormente por prácticas artísticas que sólo vislumbraban detalles superficiales, pintorescos, desmoralizadores o aleccionadores, siempre tendenciosamente expresados. Es en la realidad de una Venezuela instalada, para bien o para mal, en los espacios de una compleja y envolvente realidad mundial, en la que una generación de jóvenes pensadores materializa una subversión cultural. Por esta razón, Meneses (1968: 10) afirma que en su obra

hay igualmente las características comunes a la que pertenezco. El afán del paisaje y su relación con la fábrica de imágenes, así como la tendencia a plantear los problemas sociales, con mayor o menor fortuna, de acuerdo con lo que se lograba exponer sin que hubiera deslizamiento alguno fuera de la intención de hacer arte.

En esta descripción de las inquietudes creativas de una generación, Meneses, previendo ese evento comunicativo especial que conecta a un autor con sus lectores, se refiere al esfuerzo de un escritor que mediante la obra se comunicará con el receptor, comunicación justificada o esclarecida a través de la explicación de la importancia e influencia del cine en la reformulación de ese contacto comunicativo. En este sentido, en entrevista concedida a Frías (1934: 253-254), Meneses expresa:

La rapidez vital del film ha enseñado un modo de ser exacto y profundo, un bello conocimiento real de las cosas, sin añadimientos retóricos. A través de las cámaras cinematográficas la naturaleza está sentida por alguien, pero con

su propia emoción y con su propia sensibilidad. En esta realidad sin naturalismo, realidad pasada por un temperamento o por una lente, está la esencia del estilo actual.

Se puede advertir con suficiente claridad la intención pretextual del autor concreto. Al anular su presencia directa en la obra, vincula a lector y texto, como lo hace el cine. El dinamismo vital que discurre por la creación artística y la posible experiencia existencial que se extraiga de lo leído, vienen dados sólo por la sugerencia que el texto haga al receptor. De esta forma la literatura conduce al individuo por el camino de perfección explicado por Meneses en su ensayo "El hecho de ser escritor", ensayo en el que valora el esfuerzo creativo de un autor al producir una obra esencialmente artística. Debido a esta singular situación enunciativa, y para establecer una eficaz comunicación estética, Meneses (1967: 431) exige que "cada quien haga lo que esté a su alcance para estar presente en lo que el artista ha realizado. Lo único necesario es poseer los elementos técnicos utilizados por el artista. En lo que a literatura se refiere, leer. Nada más que leer".

Ya se ha explicado el concepto de lectura, actividad entendida en su incidencia significativa en tanto acto constitutivo, lectura como creación, decodificación que discierne la función estética acentuada, énfasis en que el autor y el lector se miran a través del texto estableciendo una comunicación espiritualmente enriquecedora

##### 5- A manera de conclusión

La publicación del manifiesto "Somos" constituye un hecho relevante en la historia de la literatura nacional. En ese momento un grupo de autores decreta formal y públicamente que todo discurso artístico debe orientarse directamente hacia el receptor. Esa orientación debe cristalizarse mediante el recurso de la sugerencia. Guillermo Meneses, fiel a ese precepto, publica en 1934 "La balandra Isabel llegó esta tarde", cuento cuya estrategia textual, enunciado con función estética hipertrofiada, afirma su pleno apego a esos requerimientos. El poder sugerente de ese relato está determinado por su exclusiva adscripción al discurso narrati-



vo-descriptivo. Se prescinde aquí del enunciado expositivo y del argumentativo, tradicionales en la literatura venezolana hasta el momento en que surge la Generación del 28, y agentes propiciadores de las recurrentes intromisiones del autor en su creación. De esta manera cumple su finalidad "La balandra Isabel llegó esta tarde". En tanto aporte literario, revaloriza el horizonte estético venezolano.

### Referencias Bibliográficas

- Acosta S., M. (1934) "La balandra Isabel llegó esta tarde". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992). Caracas: Monte Ávila.
- Araujo, O. (1972) "La narrativa de Guillermo Meneses". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992). Caracas: Monte Ávila.
- Bajtín, M.M. (1985) **Estética de la creación verbal**. México: Siglo Veintiuno.
- Bajtín, M.M. (1989) **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus.
- Bal, M. (1990) **Teoría de la narrativa**. Madrid: Cátedra.
- Eco, U. (1987) **Lector in fabula**. España: Lumen.
- Fabbiani R., J. (1939) "Campeones de Guillermo Meneses". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992). Caracas: Monte Ávila.
- Flaker, A. (1976) "Las funciones de la obra literaria". En: **Textos y contextos** (Vol. 1) (Varios autores. 1986) Ciudad de La Habana: Arte y Literatura.
- Frías, O. (1934) "Guillermo Meneses, novelista inesperado". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992). Caracas: Monte Ávila.
- Gerendas, J. (1969) **La misa de Guillermo Meneses**. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

- Gerendas, J. (1990) "Guillermo Meneses: la escritura y su puesta en escena". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992) Caracas: Monte Ávila.
- Lasarte V., J. (1992) **Sobre literatura venezolana**. Caracas: La Casa de Bello.
- Machado, A. (1980) **Asedio a Guillermo Meneses**. Caracas: Monte Ávila.
- Melich O., J. (1949) "Guillermo Meneses. La mujer es el «As» de Oros y la Luna". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992). Caracas: Monte Ávila.
- Meneses, G. (1934) "La balandra Isabel llegó esta tarde". En: Meneses, G. (1981) **Espejos y disfraces**. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Meneses, G. (1966) «Prólogo a **El cuento venezolano 1900-1940**.» En: **Del cuento y sus alrededores**. (Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, comps. 1993). Caracas: Monte Ávila.
- Meneses, G. (1967) "El hecho de ser escritor". En: Meneses, G. (1981). **Espejos y disfraces**. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Meneses, G. (1968) "Prólogo" a **Diez cuentos**. Caracas: Monte Ávila.
- Morales L., J. (1934) "El cuento venezolano". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992) Caracas: Monte Ávila.
- Ortega y Gasset, J. (1992) **La deshumanización del arte y otros ensayos de estética**. España: Espasa Calpe.
- Ramos, J. (1935) "Guillermo Meneses, Cantor de Negros". En: **Guillermo Meneses ante la crítica**. (Varios autores. 1992) Caracas: Monte Ávila.
- Talens, J. (1988) "Práctica artística y producción significativa". En: **Elementos para una semiótica del texto artístico**. (Varios autores). Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, T. A. (1991) **Estructuras y funciones del discurso**. México: Siglo Veintiuno.
- Verani, H. (1990) **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica**. México: Fondo de Cultura Económica.

---

## Reseñas

---

**Alí Rondón**

*UPEL - Instituto Pedagógico de Caracas*

**DECIR A TAJOS, José Adames, Caracas: FEDUPEL, 1999; 127 páginas**

El 20 de enero pasado ocurrió algo curioso en la sede de APROUPEL durante la presentación oficial de Decir a tajos. Se dieron cita en El Paraíso autoridades para celebrar el bautizo del cuarto vástago de José Adames. El nuevo título es ahora hermano de Préstame tu máquina (1977), Proposiciones para una Semántica de la Norma (1987) y Juego que cuento (1993). Hasta allí todo era harto predecible. Lo que ignorábamos quienes esperábamos este texto desde hace aproximadamente cuatro años era que su llegada coincidiría con el primer eclipse de luna del 2.000. Todo un feliz acontecimiento, porque Decir a tajos refleja no sólo el quehacer intelectual de este guayanés, sino también su quehacer de vida. Adames es profesor de Castellano, Literatura y Latín egresado del Instituto Pedagógico (1964) y de la Sorbona de París (1973); sin embargo, ha sabido hacer a un lado su especialidad (Lingüística y Semántica) para no eclipsar su pasión por la creación literaria –véanse el “Himno a la APIPC” (p.119), la “Marcha al Deporte” (p.120), el poema “Mora” (p.123), su elegía para el Che Guevara “Hasta siempre, Comandante” (p.124), sus

crónicas en honor a Cantinflas (p. 104) y Daniel Santos "Vengo a decirle adiós a los muchachos" (p. 105) y sus sentidos discursos "Cinco decires para Pedro Felipe Ledezma" (pp. 81-87), "Forjando el porvenir" (pp. 88-91), "Asuntos para el asunto de un homenaje" (pp. 92-98). Su amor por el deporte se manifiesta en el ensayo dedicado al basquetbolista Sam Shephard "¿Disciplina para el deporte y deportista venezolano?" (pp. 71-77) con el que obtuvo el segundo premio en el concurso promovido por el Instituto Nacional de Deportes y su identificación con la cultura venezolana vibra en la pieza "Hablares venezolanos" con la cual se incorporó en 1995 a la Academia Venezolana de la Lengua como Miembro Correspondiente por el Estado Bolívar.

Aunque jubilado desde 1993 este educador venezolano dirige actualmente el Taller Literario del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" -CILLAB- del Instituto Pedagógico de Caracas y se cuenta entre los entusiastas miembros del grupo cultural MACROPANAS que en junio de cada año organizan alguna conferencia, coloquio o "descarga" en memoria del Sonero Mayor, Ismael Rivera. Pues bien, ya esta reseña llega a su fin y nada mejor que acotar en ella lo que ese 20 de enero el aire libre les llevó rumores de una música extraña, voces de algarabía distante. Los más escépticos opinaron que era simplemente el ruido de algún radio o televisor encendido sumado a las cadencias de algún barranco de esos con que se celebra la vida en las barriadas caraqueñas. Quizás haya sido sencillamente el rumor de la bohemia -tomando prestada la pronunciación carioca de Willy Colón- que esa noche traía de todo. Era, digamos, el jolgorio interminable de recuerdos vivos y presentes convocados por el libro de un amigo. Fueron confidencias que en ocasiones nos abren moradas hartas cerradas. ¡Quién sabe si ecos de momentos únicos que al desmoronar la implacable rutina de aquel jueves hicieron de la terraza de APROUPEL refugio de ermitaños y terruño de hadas! Tenía que ser allí.

Qué grato nos resulta hablar hoy de aquella emoción que se quedó en nuestros ojos y aún ronda nuestra memoria so pretexto de que ustedes también se contagien y terminen deambulando por las páginas de Decir a tajos.

**LA BALSA DE PIEDRA.** José Saramago, (A Jangada de Pedra. Trad. Basilio Losada). Madrid: Alfaguara, 1999; 412 páginas

La primera vez que leí a Saramago no fue precisamente por sus escritos literarios. No había tenido aún el placer de internarme en las páginas de El año de la muerte de Ricardo Reis, Manual de pintura y caligrafía, Casi un objeto, Alzado del suelo, Historia del cerco de Lisboa, Memorial del convento, El Evangelio según Jesucristo, Ensayo sobre la ceguera, Todos los nombres, El equipaje del viajero, Viaje a Portugal ni el diario Cuadernos de Lanzarote. La ocasión surgió por una entrevista que le hiciera Edmundo Bracho desde la redacción de Feriado a finales de los 90. Como Bracho no habla portugués y el autor lusitano -a juzgar por lo evidenciado en el fax- no es muy fluido en español, la conversación ameritaba cierta traducción y dado que el entonces director del magazine dominical de El Nacional sabía de mi experiencia como traductor y actor de doblajes en los dramáticos de TV Globo, me pidió que leyera el texto para enmendar cualquier gazapo lingüístico. Quedé gratamente impresionado por la musicalidad verbal de Saramago. Hay algo muy fluido y espontáneo en su prosa que a ratos nos recuerda a Balzac y a Dickens, por citar apenas un par de novelistas extranjeros consagrados a nivel universal. Y es que Saramago es precisamente eso; es un autor versado en la vida y el mundo. En sus declaraciones convergen lo sagrado y lo profano; se intercambian tradición y modernidad pues Saramago moja su pluma en el tintero de lo vivencial. Difícilmente nos suena hueco, intrascendente o fraudulento como tanto narrador de pacotilla promocionado en vitrinas de librerías de moda. A diferencia de esos bluffs Saramago habla con voz propia sin descuidar este matiz o aquella inflexión. No abusa de la sinonimia o del refranero popular, lo cual no significa que el proverbio ideal no esté allí en la punta de la lengua listo para saltar a la página por si acaso.

Pero vayamos a lo que nos ocupa hoy. Acabo de leer La balsa de piedra y coincido plenamente con lo expuesto por quienes reseñan la obra en la contraportada del volumen editado por Alfaguara:

"La balsa de piedra parte de un audaz planteamiento narrativo. Una grieta abierta espontáneamente a lo largo de los Pirineos provoca la separación del continente europeo de toda la Península Ibérica, transformándola en una gran isla flotante, moviéndose sin remos ni velas ni hélices en dirección al sur del mundo, camino de una utopía nueva: el encuentro cultural de los pueblos peninsulares con los pueblos del otro lado del Atlántico, desafiando así el dominio sofocante que los Estados Unidos de la América del Norte vienen ejerciendo en aquellos parajes"

Saramago nos ofrece todo lo anecdótico disfrazado de novela cuya agudeza pinta magistralmente los vuelcos absurdos de la realidad. Entrecruza situaciones del más variado espectro y que traen de cabeza hace algún tiempo a la propia unión europea lucha contra la pobreza, reducción de la violencia, integración regional, inserción en la economía global, migraciones internas, respeto a los derechos humanos, reconciliación nacional, protección del medio ambiente, etc. Todo ello sin sacrificar el despliegue de sensualidad y erotismo que arroja a personajes como la viuda María Guavaira a los brazos de Joaquin Sassa.

"Durante unos minutos se le cerraron los ojos, cuando los abrió vio que Joaquin Sassa se había despertado, sintió la dureza de su cuerpo, y jadeando de ansiedad, se abrió a él, no gritó, pero lloró riendo, y el día se hizo claridad. De lo que dijeron no vale la pena levantar un registro indiscreto, ponga cada quién lo que pueda, intente sacar de su imaginación, lo más probable es que no acierte, incluso pareciendo tan limitado el vocabulario del amor".

Pero las travesuras de Saramago no terminan allí, no. Más allá de su burla al infame desempeño de los gobiernos de emergencia nacional y como estos superan notablemente en torpeza, ineptitud e incapacidad a los regímenes democráticos del mundo occidental, el novelista se da el lujo de poner en jaque al racionalismo y a la ciencia cuando éstas se enfrentan a la poesía.

"No faltará por ahí, nunca faltó, quien afirme que los poetas, realmente, no son indispensables, y yo pregunto qué sería de todos nosotros si no viniera la poesía a ayudarnos a comprender cuán poca claridad tienen las cosas que llamamos claras. Hasta este momento, cuando ya van escritas tantas páginas, la materia narrativa ha quedado reducida a la descripción de un viaje oceánico, aunque no del todo banal, e incluso en este dramático instante en que la península tomaba su camino, ahora hacia el sur, al mismo tiempo que sigue rodando alrededor de su imaginario eje; ciertamente no sabríamos rebasar y enriquecer el simple enunciado de los hechos si no viniera en nuestra ayuda la inspiración de aquel poeta portugués que comparó la revolución y descenso de la península a un niño que, en el vientre de su madre, da la primera voltereta de su vida. El símil es magnífico, aunque tengamos que censurar en él la sumisión a las tentaciones del antropomorfismo, que todo lo ve y juzga en relación obligatoria con el hombre, como si, de hecho, la naturaleza no tuviera más cosa que hacer que pensar en nosotros... Probablemente, el vacío no puede ser llenado por nosotros, y eso a lo que llamamos sentido no pasará de ser un conjunto fugaz de imágenes que en cierto momento parecen armoniosas, o en las que la inteligencia, presa del pánico, intentó poner razón, orden, coherencia".

Podríamos seguir enumerando las virtudes de La balsa de piedra por las alusiones a La Odisea, Platero y yo entre otras joyas de la Literatura Universal -creímos identificar algunos guiños a Twain, Melville, Stevenson y Conrad, sin olvidar a Thomas Mann, Antonio Machado, Paulo Coelho o Los pájaros de Alfred Hitchcock, por cierto- pero nos basta con esa metáfora de que Europa toda debería trasladarse hacia el sur para expiar tantos siglos de pillaje, saqueo y rapacidad comercial en nombre de esa inmundicia llamada política.

**Buzón de Tiempo**, Mario Benedetti, México. Alfaguara, 1999; 210 páginas

Mi buzón es una criatura de costumbres. Fatigado por su obligación casi diaria de descargar tal vez facturas pendientes, estados de cuenta, folletos promocionales y una que otra tarjeta postal de amigos viajeros o colegas del extranjero, desde hace meses me ofrece también relatos que creía haber leído con anterioridad. Uno de los libros más recientes –por el cual debo confesar mi asombro, sin embargo- trae en la portada la imagen de un buzón pintado de rojo. El mismo color chillón que identifica a millas de distancia a las casetas telefónicas del Reino Unido –al menos así recuerdo las de Bournemouth, Southampton, Dover, Manchester y Londres en los años 80. Buzón de tiempo (1999), en todo caso, cuenta con la autoría del escritor uruguayo que leí por primera vez en la Secundaria y a quien viera hace un par de años vestido de marinero recitando poesía en alemán e inspirando bostezos de puta trasnochada en un film de Eliseo Subiela. Don Mario Benedetti nos entrega en esta oportunidad 25 cuentos y 4 nuevos poemas que desde ahora se añaden a ese legado que ronda o pasó hace rato de los 50 títulos publicados –novelas, relatos, poesía, teatro y crítica literaria- y traducidos a 23 idiomas. Evidencia digna de su estatura como intelectual latinoamericano que siempre nos conduce a valiosos hallazgos, más allá del vistazo y la hechura de la academia.

Pues bien, quien una vez se ganara el pan como taquígrafo, vendedor, cajero, contable, funcionario público y hasta periodista, nos revela ahora al mundo como poesía, como trampa y como promesa. Benedetti convoca a la emoción original apelando siempre a sus mejores recursos: el humor más inteligente, la ironía más punzante, la ternura más conmovedora. Para ello recorre las diferentes formas de emprender un relato: el recuerdo nostálgico de un amor perdido, los rumores de otras épocas, las llamadas sin respuesta, la identidad dolorosamente recuperada, los espejos que envejecen, la inminencia de la muerte, el regreso de la conciencia con máscara de fantasma y los guiños compartidos de siempre- guiños al fútbol, al cine, a la música de Viglietti, al subcomandante Marcos. Pero mejor vamos por parte en cuanto a los méritos de Buzón de tiempo.

Cuando Hawthorne reescribió los mitos griegos para los niños - leí alguna vez- hizo a un lado lo mejor: el sexo, la ambición compulsiva y el fracaso. Es decir, todo lo grotesco o maravilloso de la vida le quedó impuesto a los monstruos- La Gorgona, La Quimera- haciendo de Perseo un zagaletón antiséptico y a Belerofonte un jovencito de lo más contento con su caballo alado. Después de leer Buzón de tiempo no nos atreveríamos a decir que Benedetti le enmienda la plana a Nathaniel Hawthorne, pero sí se muestra ambicioso y sugerente. El libro, en primer lugar no fue concebido como literatura infantil ni nada que se le parezca; además los adultos podemos disfrutarlo aun más si leemos sus páginas como mitos fragmentados pero reescritos con un tono y (desde) una perspectiva contemporánea que huele a Grecia y a sus leyendas de ayer. Resultan tan fieles al espíritu de cualquier mito griego que, por abreviado que sea, siempre se referiría a la condición humana. ¿Acaso en Cambalache no está presente Némesis en cuanto sentimiento moral de la justicia y la equidad y hasta podemos ver en ella a la deidad fatal que preside el destino humano y venga el mal uso de las riquezas al suspender los dirigentes la gira europea y sancionar económicamente a los jugadores de fútbol acusándoles de traidores, apátridas, abusadores y cretinos? ¿Acaso el ingenuo paciente que consulta al analista en Conciliar el sueño no es la vívida dramatización de quien le teme a Morfeo, dios de los sueños e hijo del Sueño y de la Noche que se cernía sobre los humanos para conmovierlos con mil formas engañosas? ¿Acaso el preso sumido en la mugre y el tedio no es otro Pigmalión soñando el amor de su vida? ¿Acaso Jacinto no deja atrás su parecido a Narciso gracias a la sensualidad de Gretel? ¿Acaso el diálogo de Conversa entre Alejandro y Estela no evoca los cortejos amorosos de Zeus hacia Letona, Clítoris, Leda, Europa y el larguísimo etcétera de doncellas que siempre acababa exacerbando los celos de Hera? ¿Acaso la visita espectral del número 19 no desata en Farías la culpa avasalladora por haber enviado al soldado raso al reino de Hades? ¿Acaso el raro espectáculo del peoncito que fornicaba con alguna oveja, del adolescente que soñaba con bosques, con pechos, con manos, con muslos no son flashbacks en la vida del dios Baco? ¿Acaso la viuda de Asalto en la noche no está emparentada con la pérfida Circe? ¿Acaso el nombre del consejero, Haedo, que compareció una tarde a la tertulia y confesó que al acordarse del Viejo Tupí había estado a punto de

llorar no nos remite a la prehistoria de la Iliada – la más antigua obra literaria en griego- cuando el cantor, o aedo, ponía de manifiesto el carácter esencialmente oral de la épica primitiva (800 a.C.)? ¿Acaso Los robinsones no podríamos entenderla como narración alusiva en parte a leyenda de los argonautas en cuanto expresión mítica de viajes reales que los navegantes griegos emprendieran por el Mediterráneo y el Mar Negro pues así como Medea sacrificó a su hermano Absertes y fue esparciendo sus restos, la joven Paola se suicida poco antes de que los naufragos sean rescatados? ¿Acaso el escritor Sergio Govoni de estado civil viudo y convertido ahora en furibundo lector no es una especie de Proteo que sentado a la orilla del mar dilucida el porvenir ante el periodista hipócrita que le solicitó la entrevista? Ya nos lo advierte Giordano Bruno al comienzo del libro: "Il tempo titto toglie e tutto dá; ogni cosa si muta, nulla s' annichila".

Y si hemos de darle la razón al poeta vikingo que dijera una vez: "La verdadera sabiduría es de aquel que ha viajado lejos y conoce al mundo", haremos bien en leer detenidamente la parte central de Buzón de tiempo (pp.130-176). Todos los relatos incluidos son epistolares. Van desde las desoladoras líneas de Paulina hacia la falsa madre que la criara, pasan por la Terapia de soledad donde la reflexiva Natalia le recuerda al marido que vuelve de sus cortísimas vacaciones con terrible añoranza de sus manos, de su boca, de su abrazo y de su cuerpo, hasta llegar a Bolso de viajes cortos, páginas en las que el narrador se consuela -y nos reconforta- contándole a la amada ausente cómo sobrevivió al mutismo, la soledad y la nostalgia armado de un libro de cabecera, recortes de diario, fotos gastadas, cartas de amigos y enemigos, pero emocionalmente equipado con el pañuelo de seda azul que siempre adornó su cuello. En La vieja inocencia el octogenario Matías le dedica a Isabel un poema en prosa; es su retribución por el grato recuerdo, aquella crepitación en la sangre que les uniera tan fugazmente. En La muerte es una joda el desahuciado Juan Andrés consulta a su amigo Gerardo para saber ¿A qué altura de la vida aparece la obsesión de la muerte?. De Un sabor ácido nos conmueve la esquila del presidiario a su maestro. Más que súplica para que lo visite alguna vez en el penal donde pulga condena por homicidio, la cara de Evaristo transmite melancolía, tristeza, dolor y ese sabor ácido con que eufemísticamente se refería Angel Rama a la sole-

dad. Contestador automático reproduce de principio a fin un mensaje desde el más allá al número telefónico 5179617 de Abilio, torturador para quien seguramente no habrá misericordia divina a la hora de rendir cuentas por sus actos sanguinarios en la Tierra.

Culmina esta segunda parte con el cuento Testamento ológrafo, un documento que nos sirve para reconstruir la clase de vida de su autor. Las pertenencias irán a parar a las manos del sobrino, la ex -mujer, el ex – colega taquígrafo y la segunda mujer. Huellas y vivencias de una vida a lo largo de la cual Rogelio Velasco atesoró cada experiencia como lección:

.....

"dejo la campanilla con la que llamaba a la  
esquiva buena suerte;  
dejo un ejemplar del Quijote en papel biblia con  
notas al margen que testimonian mi aburrida admiración;  
dejo la acogedora sonrisa de la preciosa pero intocable mujer  
de un buen amigo que es campeón de Karate;  
dejo mi brújula con la advertencia de que el norte es el  
sur y viceversa;  
dejo mi calle y su empedrado;  
dejo mi esquina y su sorpresa;  
dejo mi puerta con sus cuatro llaves;  
dejo mi umbral con tus pisadas tenues

.....

Refrescantes, divertidas, a ratos amargas pero siempre sorprendentes estas cartas evidencian, como no, a remitentes y destinatarios agrupados bajo el mismo letrero: viajeros impenitentes de la vida y el mundo, gente sabia.



## **Autores**

Rita Blanco de Rodríguez. Es Profesora Agregada del Instituto Universitario de Tecnología "Dr. Federico Rivero Palacios". Región Capital. Jefe del Departamento de Desarrollo y Bienestar Estudiantil. Docente en el Departamento de Administración en el Área de Lengua y Comunicación. Licenciada en Letras UCV y Magister en Literatura Latinoamericana UPEL.

Efraín González es Licenciado en Educación, Mención Castellano y Literatura, egresado de la Universidad de Oriente, Núcleo de Sucre, con Mención Honorífica Cum Laude (1993). Realizó Maestría en Letras, Mención Literatura Venezolana, en la Universidad Central de Venezuela (1996). Trabaja como profesor a Dedicación Exclusiva en la Universidad de Oriente, Núcleo de Sucre, en cuyo Departamento de Filosofía y Letras se dedica a las actividades de docencia e investigación. Se desempeña en el área de Literatura Venezolana.

Rita Jaimes Docente de Lengua Española egresada del Instituto Pedagógico de Maturín (UPEL). Magister en Lingüística (UPEL - IPC). Especialista en Andragogía. Forma parte del cuerpo docente del Instituto Pedagógico de Caracas y de los investigadores del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (CILLAB - UPEL), así como del Programa de Promoción de la Investigación del Conicit. Actualmente cursa estudios de doctorado en España. Cuenta con varias publicaciones en sus áreas de trabajo. [Ritam.jaimes@adi.uam.es](mailto:Ritam.jaimes@adi.uam.es)

Alejandro Oviedo: es profesor de la Universidad de Los Andes, Mérida (gramática y fonética del español). Como investigador, está dedicado principalmente al estudio de las lenguas de las personas sordas, área en la que ha publicado un libro (Contando cuentos en LSV, Mérida, 1996) y algunos artículos en publicaciones nacionales (Clave y Lengua y Habla)

e internacionales (Multicultural Aspects of Sociolinguistics in the Deaf Communities, Washington DC; El bilingüismo del Sordo, Ministerio de Educación Nacional, Bogotá 1997 y 1998; Lenguaje, Universidad del Valle, Cali, 1998; Oralité et gestualité. Communication multimodale, interaction. Paris, 1998). Es asesor del Instituto Nacional para Sordos, en Colombia, cuya lengua de señas ha descrito en dos libros (Lengua de señas y educación de sordos en Colombia, INSOR, 1998 y Apuntes para una gramática de la Lengua de Señas Colombiana. Universidad del Valle-INSOR –en prensa) y dos artículos en revistas especializadas de Colombia (El bilingüismo del sordo, Bogotá, 2000) y Alemania (Das Zeichen, Hamburgo 1999). Desde principios de 1999 se encuentra escribiendo su tesis doctoral sobre la descripción de las señas con configuración manual clasificadora en la Universidad de Hamburgo, Alemania. [Alejandro Oviedo@public.uni-hamburg.de](mailto:Alejandro.Oviedo@public.uni-hamburg.de)

Carlos Peralta Profesor de Castellano, Universidad de Chile, 1969. Profesor de la Asignatura Comprensión y Expresión Lingüística I en los Cursos Básicos de la Universidad de Oriente, Núcleo Bolívar. Actualmente, en proceso de redacción de la Tesis de Magister en Educación, mención Enseñanza del Castellano, Universidad de Oriente. Cursante del Doctorado en Filología Española "Actualización del Español" de la Universidad de Oviedo (España): en redacción de la Tesis Doctoral. Investigador del equipo VARILEX: Variación Léxica del Español en el Mundo, Universidad de Tokio, Japón. Miembro de la ALFAL. Publicaciones: "La pronominalización del adjetivo 'mismo': un problema de cohesión textual" (en prensa Revista Clave - ASOVELE). [peralta@telcel.net.ve](mailto:peralta@telcel.net.ve)

Yolanda Mercedes Pérez Hernández egresó del Instituto Pedagógico de Caracas en la especialidad de Educación Especial: Mención Deficiencias Auditivas y Problemas del Lenguaje (Magna Cum Laude) y como Magister en Lingüística. Tiene artículos publicados en el área de los estudios del lenguaje en revistas como Tablero, y en Clave. Es miembro del Sistema de Promoción al Investigador (PPI) del CONICIT y fue reconocida por el Conaba. En la actualidad se desempeña como profesora en el

Instituto donde cursó estudios, Departamento: Educación Especial, Programa: Deficiencias Auditivas [yperez@ipc.upel.edu.ve](mailto:yperez@ipc.upel.edu.ve)

Ali Rondón: profesor de pre y postgrado en el Instituto Pedagógico de Caracas de donde es graduado en Idiomas Modernos (inglés), colaborador en diversas publicaciones del país, en especial como reseñista, vinculado activamente a distintos medios de comunicación social.

Damaris Vasquez, graduada en el Instituto Pedagógico de Caracas, se desempeña como docente en la Universidad Simón Bolívar, Núcleo del Litoral, ha participado en diversos eventos especializados y cuenta con varias publicaciones en este campo [damarys\\_izarra@yahoo.com](mailto:damarys_izarra@yahoo.com)

## Normas para la Publicación

Los artículos que se envíen a la revista **Letras** deberán reunir las siguientes condiciones. De no cumplirlas no podrán ser incluidos en el proceso de arbitraje.

1. Los materiales deben poseer carácter inédito. El artículo no debe ser sometido simultáneamente a otro arbitraje ni proceso de publicación. En caso de que haya versiones en español u otras lenguas, deben ser entregadas para verificar su carácter inédito.
2. Quienes envíen algún trabajo, deben adjuntar una carta, solicitando que sea sometido a arbitraje para estudiar la posibilidad de incluirlo en la revista. Debe contener información sobre: a) título del artículo; b) nombre completo del autor; c) resumen curricular (en instituciones otorgantes, área docente, de investigación, título y fuente de las publicaciones anteriores (de haberlas); y d) compromiso para fungir como árbitro en su especialidad.
3. El artículo debe poseer título y resumen en español e inglés. La extensión del mismo debe ser de una cuartilla o entre 100 y 150 palabras y debe especificar: propósito, teoría, metodología, resultados y conclusiones. Al final, deben ubicarse tres palabras claves o descriptores.
4. Deben enviarse original y dos copias en papel. La extensión de los artículos deberán estar comprendida entre 15 y 30 cuartillas a doble espacio (más 3 para bibliografía). Ninguno de los manuscritos debe tener datos de identificación ni pistas para llegar a ella; tampoco deben aparecer dedicatorias ni agradecimientos; estos aspectos, podrán incorporarse en la revisión definitiva, luego del proceso de arbitraje.

5. En cuanto a la estructura del texto, en una parte introductoria debe especificarse el propósito del artículo; en la sección correspondiente al desarrollo se debe distinguir claramente qué partes representan contribuciones propias y cuáles corresponden a otros investigadores; y las conclusiones sólo podrán ser derivadas de los argumentos manejados en el cuerpo del trabajo.
6. En lo que respecta a las citas, debe seguirse el sistema de la APA.
7. El proceso de arbitraje contempla que tres (03) jueces evalúen el Trabajo. Por pertenecer a distintas instituciones y universidades, se prevé un plazo de unos cuatro (04) meses para que los especialistas formen los juicios. Al recibir las observaciones de todos, la Coordinación de la Revista elabora un solo informe que remite al autor, este tránsito puede demorar un mes más. El escritor, luego de recibidos los comentarios, cuenta con treinta (30) días para entregar la versión definitiva en diskette 3 1/2, en programas compatibles con Word for Window 3.0 (especificar en etiqueta), junto con una impresión en papel. De no hacerlo en este período, la Coordinación asumirá que declinó su intención de publicarlo y, en consecuencia, lo excluirá de la proyección de edición. En esta versión, no debe haber ningún tipo de errores (ni ortográficos ni de tipeo), es responsabilidad de los autores velar por este aspecto.
8. En el diskette, se deben seguir las siguientes orientaciones tipográficas: sin adornos de impresión (subrayado, negrilla, cursiva, tamaños, fuentes), sin tabulaciones ni sangrías, evitar mayúsculas continuas y centrados, sin espacios doble ni interlineados especiales. La Coordinación se encargará de darle coherencia a la presentación del número de la revista a ser publicado.

9. Los dibujos, gráficos, fotos y diagramas deben estar separados del texto y numerados. En el desarrollo debe especificarse el lugar donde deben aparecer (por ejemplo, aquí gráfico 1).
10. Los trabajos aprobados pasan a formar parte de futuros números de la revista, por lo cual su impresión podrá demorar cierto tiempo (aproximadamente tres meses), debido a que existe una conveniente planificación y proyección de edición, en atención a la extensión de la revista, su periodicidad (dos números al año), heterogeneidad de articulistas, variación temática y diversidad de perspectivas. Posteriormente, el plazo de estampación puede durar unos cuatro (4) meses más.
11. En el caso de los materiales no aprobados en el arbitraje, la Coordinación sólo manifiesta que los artículos no fueron aceptados. No se devolverán originales.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATÍN  
CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS  
"ANDRÉS BELLO"

Impreso en Venezuela por  
Imprenta Gerardo Toro  
del Instituto Pedagógico de Caracas  
Teléfono: 4616158  
Caracas